

Universität Bern
Institut für Musikwissenschaft
FS 2013
Prof. Dr. Britta Sweers

Bachelor-Arbeit

Das Karibische in L. M. Gottschalks Musik, dargestellt anhand des 2. Satzes der
Symphonie Romantique

Andres Pfister
09-128-786
8. Semester Major
Länggassstrasse 72, 3012 Bern
079 781 54 14
andres.pfister@students.unibe.ch

02.05.13

0 Einleitung.....	4
1 Zur Biografie von Louis Moreau Gottschalk	6
2 Sinfonie Romantique „A night in the tropics“	14
2.1 Kontextualisierung.....	14
2.2 Analyse	17
3 Das Karibische	19
3.1 Exkurs – Orientalismus (E.Said).....	21
3.1.1 Parallelen und Unterschiede zum Karibischen / Orientalismus-Kritik.....	23
3.2 Kurzer geschichtlicher Abriss	26
3.3 Karibische Musik.....	27
3.4 Das Karibische in Gottschalks Musik.....	35
3.5 Westindische Einflüsse in <i>Fêtes sous les tropiques</i>	38
4 Schluss.....	41
5 Quellen/Literatur	42
5.1 Musikdrucke (Auf CD im Anhang).....	42
5.2 Tonaufnahmen (Auf CD im Anhang)	43
5.3 Video (Auf CD im Anhang)	43
5.4 Bilder	43
5.4.1 Albumcovers (Auf CD im Anhang).....	43
5.4.2 Titelblätter von Noteneditionen (Auf CD im Anhang)	43
5.5 Literatur.....	43
5.5.1 Monografien und Handbücher	43
5.5.2 Artikel in Fachzeitschriften und Lexika.....	45
6 Anhang	48

0 Einleitung

Auf Gottschalks *Symphonie Romantique* bin ich per Zufall im Internet gestossen. Ich erinnere mich nicht mehr genau, nach was ich eigentlich suchte. Bei erstmaligem Hören schon war ich entzückt darüber, wie der Komponist es vermag, ein karibisches Kolorit zu vermitteln. Gottschalk wurde im New Orleans der 1820er-Jahre geboren, bevor er in Paris seine Ausbildung zum Pianisten und Komponisten antrat. Schon während seiner Studienzeit in Europa komponierte er einige kreolische Stücke für Klavier, die von einigen Rezipienten stark gefeiert wurden. Andere jedoch warfen ihm Effekthascherei und das Komponieren von Unterhaltungsmusik vor. Gottschalk schrieb nicht nur Stücke mit karibischem Flair, sondern auch viele, die an europäische Virtuosen wie Franz Liszt erinnern, oder solche mit ausgeprägt nationalem US-amerikanischem Charakter. Die *Symphonie Romantique*, sein erstes orchestrales Werk, auf welches ich mich in meiner Arbeit primär beziehe, entstand aber erst gegen Ende der 1850er-Jahre während einer seiner zahlreichen Reisen durch die Karibik.

Im Folgenden werde ich darstellen, was im musikwissenschaftlichen Diskurs als typisch karibisch gilt und auf welche Aspekte sich Moreau Gottschalk bei seiner Komposition bezog.

Bevor ich mich dem eigentlichen Thema widme, möchte ich noch präziser auf meine Vorgehensweise eingehen. Ohne an dieser Stelle diskutieren zu wollen, wo die *Historische Musikwissenschaft* aufhört und die *Kulturelle Anthropologie der Musik* beginnt, möchte ich dennoch darauf hinweisen, dass mich die Verbindung dieser beiden Teildisziplinen fasziniert und ich eine klare Trennung, wie sie einige Musikwissenschaftler im Verlaufe der Fachgeschichte postulierten,¹ als massive Einschränkung in der Musikforschung empfinde. Nebst dem zuvor erwähnten Studium der Sekundärliteratur war ich lange Zeit damit beschäftigt, das Internet nach Tonaufnahmen und audiovisuellen Quellen zu durchforsten. Fündig wurde ich in erster Linie auf Videoportalen wie Youtube. Diese Videodokumente, welche dort einem öffentlichen Publikum zugänglich gemacht werden, ermöglichen zwar einen Einblick in musikalische Traditionen, ersetzen jedoch nicht die klassische

¹ Vgl. Cadenbach, Rainer, *Musikwissenschaft*, in: MGG, Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 6, Bärenreiterverlag, Kassel u.a., 1998, Sp. 1795 ff.

Feldforschung. Denn einerseits kann durch die Anwesenheit einer Kamera das Verhalten der zu Erforschenden verfälscht werden, andererseits können durch den eingeschränkten Horizont einer Videoaufnahme immer nur Ausschnitte aus einem Ganzen gezeigt werden.²

Die karibische Musik ist bis auf wenige Ausnahmen gut dokumentiert.³ Einige Spezialisten bestimmen jedoch fast alleine den gesamten wissenschaftlichen Diskurs ihres Themengebietes. Dafür sind Peter Manuel, der sich vor allem mit der Entwicklung und Transformation synkretischer Stile, wie der *Contradanza*⁴ oder dem *Punto*,⁵ befasst, oder Olavo Rodriguez, der den MGG-Artikel zu Kuba⁶ sowie jener zu Kuba in der Garland Encyclopedia geschrieben hatte, gute Beispiele.⁷

Beim Einlesen in die Materie stellte ich rasch fest, dass die Entwicklung der afro- und lateinamerikanischen Musik ab dem späten 19. Jahrhundert um einiges besser dokumentiert ist, als deren Ursprünge und frühen Formen. Intensive Literaturrecherchen standen mir bevor, um nun meine Erkenntnisse daraus in den vorliegenden Text einfließen lassen zu können.

Um nachvollziehen zu können mit welchen Formen karibischer Kultur und der damit verbundenen Musik sich Gottschalk in seinem Leben konfrontiert sah und daraus Inspiration für Kompositionen schöpfte, ist es ebenfalls wichtig ein Bild von Gottschalks Biografie zu haben. Dank eigenen Aufzeichnungen und dem Einsatz einer Handvoll Forscher ist sein Leben gut dokumentiert und bietet sich als Einstieg der Arbeit besser an, als die weniger gut überschaubaren Verwirrungen der karibischen Musik.

² Vgl. Karl G., Haider, *Ethnographic Film*, University of Texas Press, Austin, 1990, S. 50–109.

³ Die Garland Encyclopedia widmet der Karibik und Südamerika einen ganzen Band der insgesamt achtbändigen Reihe: Vgl. Olsen, Dale A. und Sheehy, Daniel E. (Hg.), *Garland Encyclopedia of World Music, Volume II: South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*, hrsg. von, Garland Publishing, Inc., New York and London, 1998, 822-840.

⁴ Vgl. Manuel, Peter (Hg.), *Creolizing Contredance in the Caribbean*, Temple University Press, Philadelphia, 2009, 281 S.

⁵ Vgl. Manuel, Peter, *The Guajira between Cuba and Spain: A Study in Continuity and Change*, in: *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 25, No. 2, University of Texas Press, 2004, S. 137-162.

⁶ Vgl. Rodriguez, Olavo A., *Kuba*, in: MGG, Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 3, Bärenreiterverlag, Kassel u.a., 1998, Sp. 802-810.

⁷ Vgl. Rodriguez, Olavo A., *Cuba*, in: *Garland Encyclopedia of World Music, Volume II: South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*, hrsg. von Olsen Dale A. und Daniel E. Sheehy, Garland Publishing, Inc., New York and London, 1998, S. 822-840.

1 Zur Biografie von Louis Moreau Gottschalk

Um einen Überblick über Gottschalks Leben zu vermitteln, stütze ich mich vorwiegend auf Frederick Starrs umfangreiche Gottschalk-Biografie *Bamboula!*.⁸ Starr veröffentlichte 1994 die erste Gottschalk-Monografie, welche dem Komponisten durch gewissenhaftes Quellenstudium den Respekt zollt, der ihm gebührt. Bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts existieren zwar einige Artikel in musikalischen Zeitschriften und wenige Biografien, welche gewisse Aspekte von Gottschalks Schaffen beleuchten. Eine umfangreiche Studie zu Gottschalks Leben, wie sie Starr mit *Bamboula!* schrieb, bestand jedoch bis dahin nicht. Der Autor bezieht sich in seinem Buch auf bisher unberücksichtigte Quellen. Dazu gehört ein umfangreicher Briefwechsel von über 100 Briefen, durch welchen sich unzählige Kompositionen in ihrem Entstehungskontext neu verorten lassen. Ein weiterer Punkt, mit welchem *Bamboula!* aufzutreffen vermag, ist das detailliert angelegte Quellenverzeichnis, das einen nahezu vollständigen Überblick über Leben und Werk Gottschalks bietet und allen bisherigen Publikationen zum selben Thema weit voraus ist.

Louis Moreau Gottschalk wurde am 8. Mai 1829 in New Orleans geboren. Die Mutter war eine damals gerade einmal siebzehnjährige französische Kreolin⁹ namens Aimé Bruslé, sein Vater der beinahe doppelt so alte Londoner Geschäftsmann mit deutschen Wurzeln Eduard Gottschalk.¹⁰ Bis zur Taufe des jungen Moreau, gibt es keinerlei Quellen, welche seine Existenz bestätigen würden. Die ersten Beweise entstanden durch Aufzeichnungen seines Taufpaten, Arnold Meyers, welcher für die Zeremonie aus Philadelphia anreiste und einige Erinnerungen daran festgehalten hatte.

Moreau, das älteste der Gottschalk-Kinder wuchs mit seiner Mutter und den Geschwistern an verschiedenen Orten in New Orleans auf.

Doch eigentlich beginnen die karibischen Einflüsse, welche das Leben und das Schaffen des Komponisten in erheblichem Masse prägten, schon lange Zeit vor seiner Geburt. Seine Grossmutter, eine französische Kreolin, flüchtete während der

⁸ Vgl. Starr, Frederick, *Bamboula! The Life and Times of Louis Moreau Gottschalk*, Oxford University Press, New York, 1995, S. 564 S.

⁹ Vgl. Starr, *Bamboula!*, S. 16.

¹⁰ Vgl. Starr, *Bamboula!*, S. 19 f.

blutigen Revolution in Haiti um die Jahrhundertwende¹¹ mit ihrer Sklavin Sally in die USA. Dies ist wichtig, weil Sally dem jungen Gottschalk oft Geschichten¹² von früher erzählte, sowie kreolische Lieder¹³ vorsang, aus welchen der spätere Komponist Inspiration für sein Werk schöpfte.

Als sein musikalisch begabter Sohn zwölf Jahre alt war, arrangierte Edward Gottschalk die Überfahrt mit einem kleinen Handelsschiff nach Europa, um dem jungen Moreau ein Klavierstudium in der Welthauptstadt des Piano, dem Paris des 19. Jahrhunderts, zu ermöglichen. Aus dem Briefwechsel mit seinen Eltern geht hervor, dass diese riesige Erwartungen in ihren Sohn stellten. Mit dreizehn Jahren schrieb Moreau, dass er bald unabhängig sein werde und seinen Lebensunterhalt alleine bestreiten werden könne.¹⁴

Untergebracht wurde der Junge bei den Dussets, Freunden der Familie in Paris. Diese bemühten sich darum einen geeigneten Klavierlehrer für das junge Talent zu finden. Die renommierte Klavierabteilung des *Conservatoire de Paris* stand damals unter der Leitung von Pierre Zimmermann. Ohne Gottschalks Spiel anzuhören, verwehrte dieser jedoch dem jungen Amerikaner den Eintritt ans Conservatoire. Warum, ist unklar. Zwar gab es eine Klausel, welche wegen Franz Liszt eingeführt wurde, die einem Nicht-Franzosen die Aufnahme verbot, jedoch wurde mit dieser sehr locker umgegangen – konnte doch der Kölner Cellist und spätere Komponist Jacques Offenbach eine Ausbildung an besagtem Hause geniessen.¹⁵

Während der Suche nach einem geeigneten Lehrer besuchte Gottschalk regelmässig Konzerte der florierenden Pariser Musikszene und trat sogar selbst in ausgewählten Salons auf. Er machte Bekanntschaft mit Franz Liszt, Frédéric Chopin und Sigismund Thalberg. Von diesen drei Virtuosen, um welche sich damals das Solo-Konzertleben in Paris drehte, war ihm Chopin der Liebste und Liszt, seiner extrovertierten Art wegen, wohl eher unsympathisch.

Moreaus erster Lehrer war ein Freund von Berlioz, Charles Hallé, dessen Frau aus New Orleans stammte und mit Moreaus Grossonkel bekannt war. Da Hallé selbst viele Konzerte spielte, wenn er in Paris zugegen war, mussten sich die Dussets ein

¹¹ Vgl. Higman B. W. (Hg.), *A Concise History of the Caribbean*, Cambridge University Press, Cambridge, New York u.a., 2011, S. 146 ff.

¹² Vgl. Starr, *Bamboula!*, S. 30.

¹³ Vgl. Starr, *Bamboula!*, S. 40 f.

¹⁴ Vgl. Starr, *Bamboula!*, S. 48.

¹⁵ Vgl. Starr, *Bamboula!*, S. 50.

Jahr später nach einem neuen Lehrer für den jungen Gottschalk umsehen. Über Frédéric-Guillaume Kalkbrenner gelangte Moreau schliesslich zu seinem Lehrer für Klavierspiel Camille Stamaty,¹⁶ Dieser unterrichtete beispielsweise auch den jungen Camille Saint-Saëns. Mit der Hilfe von Stamaty fand er seinen späteren Lehrer für Komposition Pierre Maleden. Während seiner Ausbildung in Paris lernte Gottschalk nicht nur Komposition und virtuoses Klavierspiel. Er wurde zudem im Fechten und in der italienischen Sprache ausgebildet und erlangte, durch engagiertes Selbststudium, ein breites Wissen in Geografie und Geschichte. Ausserdem machte er Bekanntschaft mit vielerlei Literatur, welche in den Kreisen, in denen Gottschalk verkehrte, damals gelesen wurde (zum Beispiel Lamartine, welchen Gottschalk auch persönlich kennenlernte, oder Victor Hugo).

Am 2. April 1845 gab Gottschalk seinen ersten öffentlichen Auftritt im *Salle Pleyel*¹⁷, jedoch ohne einen Eintrittspreis zu verlangen. Aufgrund der Tatsache, dass Gottschalk zuvor schon regelmässig in den am meisten angesagten musikalischen Salons spielte, war das Interesse gross und die Nachricht von seinem ersten öffentlichen Auftritt hatte sich rasch herumgesprochen. Zu dieser Zeit war auch Gottschalks Mutter nach Paris gereist. Sie lebte vom Geld, das ihr Mann Edward in Louisiana verdiente und nach Paris sandte. Um seine Familie in Europa finanzieren zu können, verkaufte er seine Sklaven und das Haus und bezog Quartier als Untermieter in einer kleinen Einzimmerwohnung.

Obschon das erste Konzert von Publikum und Kritikern gut aufgenommen wurde und Chopin dem Interpreten gar persönlich gratulierte, wartete Gottschalk noch einige Jahre, bis er mit der Konzertserie begann, welche bis zu seinem Tod anhalten sollte.

In der Zwischenzeit widmete sich Moreau ganz seinem Studium und komponierte erste Stücke, welche stark an sein grosses Idol Chopin erinnern. Diese wurden auch verlegt. Während den politischen Umwälzungen im Paris Ende der 1840er-Jahre verkehrte Gottschalk vermehrt in Salons der High-Society. Er macht unter anderem Bekanntschaft mit dem Bürgerkönig Louis Philippe, mit Lamartine und mit Victor Hugo, welche das Denken einer ganzen Generation massgeblich prägten. Ende 1848, verbrachte Gottschalk in einer Irrenanstalt in der Nähe von Paris. Dorthin wurde er

¹⁶ Vgl. Starr, *Bamboula!*, S. 54 ff.

¹⁷ Vgl. Starr, *Bamboula!*, S. 59 f.

von einem Freund eingeladen, den er aus dem Salon der Orfilias, einem Spielort Gottschalks, kannte.¹⁸ In der Abgeschiedenheit vom Salonleben der Grosstadt leitete er den Insassenchor der Anstalt, spielte die Orgel der hauseigenen Kapelle und nahm sich viel Zeit für seine ersten Kompositionen mit karibischen Einflüssen.¹⁹

Nach seiner Rückkehr in die französische Hauptstadt und einigen kleinen Konzerten in angesagten Salons und der *Opéra Comique* folgte sein erstes kommerzielles Konzert am 17. April 1849 im *Salle Pleyel*, welches ein ausgesprochener Erfolg war.

Bevor Gottschalk den Kontinent im Mai 1853 wieder verlassen wird, folgen erst noch ausgedehnte Reisen in die Schweiz, wo er als grosser Star gefeiert wurde, und nach Spanien, wo er durch ein Vorspiel vor der Königin für Entspannung in der konfliktreichen politischen Beziehung zwischen den USA und den Spaniern sorgte.²⁰

Im Januar 1854 betrat Louis Moreau Gottschalk in New York, zum ersten Mal nach über zehn Jahren, wieder seinen Heimatkontinent. Während seiner Abwesenheit hatte sich das Leben in der neuen Welt stark verändert. Es gab nun Kanäle für die Schifffahrt und Eisenbahnlinien, welche selbst abgelegene Orte mit dem Rest des Landes verbanden. Viele fahrende Unterhaltungstruppen, wie Opernensembles, Freak- oder Minstrel Shows reisten umher und besuchten Städte mit ihren neu entstandenen Theater- und Konzerthäusern.

Noch viel mehr als in Europa erhielten Talentscouts und Manager, die sogenannten Impressari, dieser Begriff ist jedoch freier zu interpretieren als die italienischen Opernimpressari, einen immer höheren Stellenwert in der Kunst- und Konzertindustrie. Vielerorts entstanden zu dieser Zeit kommerzielle Konzerthäuser, welche ihr Bestehen alleine durch zahlende Kundschaft finanzierten.

Gottschalks erste Amerika-Tournee verlief jedoch nicht, wie sich der talentierte Komponist dies erträumt hatte. Finanzielle Schwierigkeiten, Organisationsprobleme und teilweise schlechte Kritik waren Gründe dafür. Nur durch grosszügige Spenden von Klavierbauer Chickering, dessen Vertragspartner Gottschalk wurde, konnte die Tour fortgesetzt und Rechnungen für Musiker und Hotels bezahlt werden. Am Ende dieses missglückten Auftakts beliefen sich seine Schulden auf 24'000 Dollar. Aus Quellen geht hervor, dass sein Bruder Edward Gottschalk jr., welcher mit auf Tour

¹⁸ Vgl. Starr, *Bamboula!*, S. 68 f.

¹⁹ Vgl. Starr, *Bamboula!*, S. 70 ff.

²⁰ Vgl. Starr, *Bamboula!*, S. 97-118.

war, gar fürchtete, Louis würde sich wegen der ihm aussichtslos scheinenden Situation umbringen. Hier ist noch anzumerken, dass Moreau in seinen Aufzeichnungen, welche als *Notes of a Pianist* veröffentlicht wurden, seinen erfolglosen New York-Aufenthalt verheimlicht und vorgibt, direkt von Europa via New Orleans nach Kuba gereist zu sein.²¹

Schon Ende 1854 – ein knappes Jahr nach seiner Ankunft in Amerika - verliess Gottschalk die Vereinigten Staaten tatsächlich in Richtung Kuba. Er verkehrte sofort mit den angesehensten musikalischen Talenten und Förderern und machte auf seiner Reise viele Bekanntschaften mit reichen europäischen Geschäftsleuten und Adelligen.²²

Gottschalks dandy- und parishafte Erscheinung²³ war nun nicht mehr hinderlich für seine Rezeption als ernster Künstler. Während in den Nordstaaten der USA ein musikalischer Puritanismus die Kunstmusikszene beherrschte und Gottschalk als vulgär wahrgenommen wurde,²⁴ war Kuba anders. Das musikalische Leben in Havanna um 1850 florierte. Viele Strassenbands spielten sonntags öffentliche Konzerte und die Leute tanzten. Sie tanzten vor allem Adaptionen europäischer Tänze, wie Walzer, Polka, Schottisch und später auch Quadrille, aus welchen sich, vermischt mit Elementen der afrikanischen Musik, später die berühmten Kubanischen Contradanzas entwickelten. Gottschalk war nun seinen musikalischen Wurzeln näher, was sich in der grossen Anzahl neuer Kompositionen manifestiert. Er nutzte auf Kuba dieselben Kompositionsprinzipien, welche er schon in Spanien und den USA verwendete und zuvor in Frankreich erlernt hatte. Seine Kompositionen beinhalten oft Elemente der lokalen Volksmusik oder Teile von Stücken mit nationalem Charakter, wie in den Vereinigten Staaten beispielsweise der *Yankee Doodle*. Da das politische Verhältnis zwischen den USA und Spanien immer noch angespannt war, konnte Gottschalk erst nur in Havanna spielen. Nach wochenlangem Rumhängen in Havanna trennte sich Louis von seinem Bruder

²¹ Vgl. Gottschalk, Louis Moreau, *Notes of a Pianist*, hrsg. von Janne Behrend, Da Capo Press, New York, 1979, S. 5.

²² Vgl. Gottschalk, *Notes of a Pianist*, S. 7 f.

²³ Vgl. Starr, *Bamboula!*, S. 92 f.

²⁴ Vgl. Starr, *Bamboula!*, S. 163.

Edward, welcher als Assistenzmanager mit auf Tour, seinen Aufgabe nur mässig und dem tropischen Klima nicht gewachsen war.²⁵

Im frühen Sommer 1854 feierte Gottschalk seinen ersten finanziellen Erfolg und besuchte den Osten Kubas. In Santiago de Cuba fühlte er sich zu Hause. Die Flüchtlinge, welchen auch Moreaus Grossmutter und die Sklavin Sally zugehörig waren, flohen von der Dominikanischen Republik und Haiti nach Santiago de Cuba. Viele zogen weiter - nach Louisiana beispielsweise - einige blieben aber dort, und mit ihnen auch ihre Musik. Erst im Februar 1855 verliess er Santiago de Cuba wieder, um sein Glück erneut auf dem amerikanischen Festland zu versuchen. Er besuchte kurz und zum letzten Mal seinen Heimatort New Orleans. Ohne Geld aus Kuba zurückgekehrt, musste er sich mit gelegentlichen Auftritten und Klavierunterricht seinen Lebensunterhalt verdienen. Er spielte während Pausen von Opernaufführungen und sogar in luftiger Höhe in einem Heissluftballon. Nach all diesen Anstrengungen, machte er sich erneut in Richtung New York auf. Einen Kuraufenthalt später bemühte er sich erfolgreich darum, dass seine Stücke neu verlegt wurden. Die Schüler, welche er nun unterrichtete, sicherten ihm ein Grundeinkommen und auch die New Yorker Gesellschaft begegnete ihm deutlich herzlicher als bei seinem letzten Besuch. Er machte sich viele Freunde in der Unterhaltungsindustrie. Er verkehrte mit den Pattis, einer einflussreichen Musikerfamilie, und mit den Strakosch Brüdern, welche Operntruppen unter ihrer Führung durch das ganze Land touren liessen. Max Strakosch sollte später sein Manager und Promoter werden.

Während seiner Zeit in New York war Gottschalk Mitglied in einem Komitee, welches eine Auszeichnung an das beste Klavier verlieh, sie ging an einen damals unbekanntem Hersteller namens Steinway. Allmählich wurde er auch im Konzertleben von New York präsenter. Im Frühjahr 1856 hatte er seinen Durchbruch. Seine Konzerte waren gut besucht und Gottschalk wurde von vielen jungen Frauen als Sexsymbol angesehen.²⁶ Anfang des nächsten Jahres reiste er mit Adelina Patti und ihrem Vater erneut nach Kuba. Nach einer erfolgreichen Konzertserie in Kuba und aufgrund einer Einladung begab sich Gottschalk auf eine Reise, welche das heutige Venezuela zum Ziel hatte. Während der Reise via Jamaika

²⁵ Vgl. Starr, *Bamboula!*, S. 170-194.

²⁶ Vgl. Starr, *Bamboula!*, S. 229.

und Barbados brach jedoch im heutigen Venezuela der Föderale Krieg aus, was eine Einreise für Gottschalk und seine Begleiter bis auf weiteres verunmöglichte. Nach langem Aufenthalt auf Französisch-Karibischen Inseln, wo auch die *Sinfonie Romantique* entstand, kehrte der Komponist mit einigen neuen Werken nach Havanna zurück, um diese dort einem grossen Publikum vorzustellen. In den Jahren 1860 und 1861 organisierte Moreau, neben zahlreichen kleineren Konzerten, mit befreundeten Musikern grosse Konzertfestivals in Kubas Hauptstadt, an welchen über 400 Musiker teilgenommen hatten. Nach politisch angespannten Zeiten Ende 1861, durfte der Komponist im Winter 1862 seine Ausreise nach New York antreten, nachdem er beinahe ein Jahr auf der Insel verharren musste und erneut über keine finanziellen Mittel mehr verfügte.

Im Februar 1862 organisierte er nach fünfjähriger Abwesenheit mit einigen Bekannten sein Comeback, wozu dreissig Journalisten eingeladen wurden. Es folgte eine äusserst erfolgreiche Konzertserie in New York.²⁷ Gottschalk stellte viele seiner neuen Kompositionen vor, welche vom New Yorker Publikum positiv aufgenommen wurden. Überzeugungsversuchen seitens französischer Freunde zum Trotz, entschied sich Gottschalk vorübergehend in der Metropole zu bleiben. Obschon seine Konzerte gut besucht waren, musste sich Gottschalk unablässig um Auftrittsmöglichkeiten und die Edition seiner Werke kümmern, um genügend Einkommen für seine Mutter in Paris zu generieren. Knebelverträge mit Instrumentenherstellern und Verlegern banden ihn zunächst an die USA. Sollte er nämlich das Land verlassen, würden ihm innerhalb von sechs Monaten alle Kommissionen für Verkäufe von Noten abgesprochen.²⁸ Es folgten weitere Konzerttourneen vorwiegend an der Ostküste Nordamerikas, wo mittlerweile ein, in Gottschalks Augen barbarischer, Bürgerkrieg tobte:

„we have invented a wild fire which propels flames for the more than six miles.
... Our hospitals are filled with the sick and wounded. Our cities are overflowing with the maimed, blind, lame, horrible, and glorious remnants of our heroic Army. Our national debt already surpasses that of England. A people who promised to be the greatest on earth has fallen to the same level as the Spanish republics!“²⁹

²⁷ Vgl. Starr, *Bamboula!*, S. 311 ff.

²⁸ Vgl. Starr, *Bamboula!*, S. 316.

²⁹ Fors, Luis Ricardo, *Gottschalk*, Havanna, 1880, S. 152.

Diese Zeilen schrieb Gottschalk zu jener Zeit an seinen kubanischen Freund Espadero. Obschon der Komponist südstaatliche Wurzeln hatte und damals guten Kontakt zu seinem Cousin, welcher in New Orleans für die Konföderierten eintrat, pflegte, war er ein Verfechter der Union. Im Frühjahr 1865, nach einer dreijährigen Konzertreise durch Nordamerika, reiste er nach Kalifornien, wo er ebenfalls erfolgreiche Konzerte gab. Schon früh wurden Gerüchte laut über das unmoralische Leben, welches er in der Karibik führte. Im August kam es zu einem Skandal, welcher die Erinnerung der USA an Gottschalk für immer trüben sollte. Gottschalk traf sich nachts mit Studentinnen, die aus einem Internat abgehauen waren. Der Skandal war ein gefundenes Fressen für die Medien:

„It is sufficient to say that two young blooming girls have been forever ruined by two heartless libertines, and that one of the girls has been sent to a convent. The simple-minded girls were dazzled by a flashing exterior, and a somewhat celebrated manner, and fell victim to the hellish lust of the Seducer. We hear of pistols being called into requisition to right the hideous wrong.“³⁰

„It's the same old story: a strolling adventurer ... captivates the fancy of thoughtless young school misses, who, closing their eyes to the terrible future into which they by their one criminal act plunge themselves ... give themselves to the embraces of the seducer.“³¹

Glücklicherweise hatte der Komponist zu diesem Zeitpunkt seine Weiterreise nach Panama schon gebucht und verliess San Francisco am 8. September 1865 in Richtung Panama. In Panama-City angekommen, musste sich Gottschalk entscheiden, ob er nach New York zurückkehren, oder seine Reise nach Südamerika fortsetzen sollte. Angesichts des Skandals, dessen Ausmasse Gottschalk massiv überschätzte, und seines lang gehegten Traumes, seine Freunde in Peru zu besuchen, wo auch Thalberg erfolgreich war, entschied er sich gegen die USA. Nach Erklärungen seinerseits an seinen Sponsor Chickering Pianos, wurde er Vertreter des Klavierbauer-Unternehmens in Lateinamerika.³² Bis zu seinem Tode im Dezember des Jahres 1869 in Rio de Janeiro, bereiste der Komponist diverse Länder des südamerikanischen Kontinents. Er sollte nie wieder in sein Heimatland zurückkehren, wo er langsam in Vergessenheit geriet.

³⁰ San Francisco Examiner, 16. September, 1865. (Zitiert durch Starr, S. 379.)

³¹ Morning Call, 16. September, 1865. (Zitiert durch Starr, S. 379.)

³² Vgl. Starr, *Bamboula!*, S. 284 f.

2 Sinfonie Romantique „A night in the tropics“

Meiner Meinung nach steht die Sinfonie mit den programmatischen Satzbezeichnungen *Nuit des Tropiques* und *Fête sous les Tropiques* stellvertretend für Gottschalks Leben. Die Zerrissenheit des Komponisten, die Gratwanderung zwischen Erfolg und Misserfolg, Kunst und Kitsch, Kreolischem und Europäischem oder Amerikanischem und Karibischem widerspiegelt sich auch in der Sinfonie, wenn sich der Komponist beispielsweise bei der Besetzung des Stücks für ein Orchester im europäischen Stil entscheidet, das von einer afro-kubanischen Rhythmussektion unterstützt wird, oder wenn er zwischen kreolisch tänzerische Abschnitte einen fugischen einfügt.

2.1 Kontextualisierung³³

Gottschalks erste Sinfonie, die *Symphonie Romantique*, entstand während seiner Aufenthalte auf diversen karibischen Inseln zwischen 1857 und 1859. Eine Sinfonie im klassischen Sinne ist sie nicht. Viel eher kann die Sinfonie im Feld der frühen, in romantischen Traditionen stehenden, Programmmusik oder Sinfonischen Dichtung angesiedelt werden, wie beispielsweise der *Symphonie Fantastique* von Bérlioz, die Gottschalk in Frankreich gehört hatte.

Der erste Satz beschreibt eine tropische Nacht, inspiriert von tropischen Landschaftsbildern, welche damals auch vom Komponisten selbst in literarischer Form beschrieben wurden.³⁴ Der zweite Satz beschreibt ein kreolisches Fest. Nach Frederik Starr erinnerte sich der Komponist während der Entstehung dieses Satzes an die *Tumba Francesa*, welcher Gottschalk damals bei seiner Ankunft in Santiago de Cuba beiwohnte.³⁵ Bei der *Tumba Francesa* tanzen Paare in der Gruppe und alleine Adaptionen europäischer Tänze des 18. und 19. Jahrhunderts. Dazu spielt eine begleitende „Drummsection“, die sich aus verschiedenen Trommeln und Rasseln zusammensetzt, rhythmische Figuren, welche ihren Ursprung in West- bis Zentralafrika haben.³⁶

³³ Vgl. Starr, *Bamboula!*, S. 272-288.

³⁴ Vgl. Gottschalk, *Notes of a Pianist*, S. 40 f.

³⁵ Vgl. Starr, *Bamboula!*, S. 188.

³⁶ Vgl. Ramos Venereo, *Haitian Traditions in Cuba*, in: Kuss, Malena (Hg.), *Music in Latin America and the Caribbean. An Encyclopedic History*, Volume 2, University of Texas Press, Austin, 2007, S. 267 ff.

Diese Tradition kam in den 1790er-Jahren mit den Flüchtlingen aus Santa Domingo nach Ostkuba und wurde dort sonntags oder zu Volksfesten praktiziert. So geschah es auch damals, als Moreau im August 1854 den Osten Kubas bereiste. Zu den Flüchtlingen vor dem blutigen Befreiungskrieg der unterdrückten schwarzen Bevölkerung in Santa Domingo - im heutigen Haiti - zählten auch Gottschalks Grossmutter und ihre Sklavin Sally, wie ich schon oben erwähnt hatte. Sally und Grossmutter Bruslé zogen jedoch weiter bis nach New Orleans, welches damals noch unter spanischer Herrschaft und, dank der guten Fährverbindungen zwischen New Orleans und der Insel, unter regem Austausch mit Kuba stand. Deshalb nehme ich an, dass Gottschalk schon während seiner Kindheit in New Orleans mit genau solcher Musik in Kontakt gekommen sein muss, aus welcher sich dann später im 19. und im 20. Jahrhundert weitere Musikformen entwickelten.

Ungefähr während der Entstehungszeit von *Nuit des tropiques* wurden auch in Europa Komponisten aufmerksam auf kreolische Rhythmen, wie zum Beispiel Sebastian de Yradier oder Georges Bizet mit ihren Habanera-Rhythmen und später Maurice Ravel mit seiner *Rhapsodie Espagnole* und dem *Boléro*. Bei letzterem Genre bestehen jedoch zwei Formen. Die eine in geradem und die andere in ungeradem Taktmass. Die Ursprünge Letzterer sind einigen Forschern zufolge eher in der Volksmusik des Mittelmeerraums anzusiedeln, als in jener West- und Zentralafrikas.³⁷

Gottschalk bereiste in der Zeit von 1856-1862 folgende Inseln im Karibischen Becken: Kuba, Jamaica, Barbados, Trinidad, Martinique und Guadeloupe. Auf dieser Reise spielte Gottschalk Konzerte, beteiligte sich am musikalischen Leben und zum Komponieren nahm er sich 1859 fast eine ganzjährige Auszeit. Gottschalk zog sich in ein abgelegenes Bergdorf auf Guadeloupe namens Matouba zurück und schrieb dort unter anderem an seiner *Symphonie Romantique*.

Wann genau die Sinfonie fertiggestellt wurde, ist aufgrund der komplexen Quellenlage – es existiert keine vollständige Orchesterpartitur aus Gottschalks Zeit – und den verschiedenen Meinungen aus der Forschung nicht exakt zu datieren.

Das Werk hatte seine offizielle Premiere im Februar 1860 in Havanna. Einige Autoren vermuten jedoch, dass bei der Premiere am 17. Februar nur der erste Satz

³⁷ Vgl. Suárez-Pajares, Javier, *Bolero*, in: MGG, Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 2, Bärenreiterverlag, Kassel u.a., 1998, Sp. 3 f.

aufgeführt wurde. Wahrscheinlicher ist einer lokalen Zeitung zufolge, dass neben Gottschalks Musikern weitere 68 Klarinettenisten, 48 Violinisten, 29 Hornisten, 33 Tubisten, 38 Posaunisten, 45 Trommler, rund 200 Sängerinnen und Sänger und zwei Triangel Spieler im grossen *Teatro Tacón* auf der Bühne standen, um auch den rhythmischen zweiten Satz zu spielen. Der Komponist selbst schreibt in seinen *Notes of a Pianist*, dass an diesem Musikfestival 650 Leute aktiv teilgenommen haben. Moreau soll dafür gar die Trommler der Tumba Francesa aus Santiago de Cuba nach Havanna eingeladen haben, weil im urbanen und noblen Havanna keine „Folk-Szene“ (im Sinne von afrikanisch beeinflusster Musik) bestand, wie an der Ostküste Kubas.³⁸

Die Quellenlage, was das Stück betrifft, ist auf den ersten Blick schwer zu überschauen.³⁹ Nach Gottschalks Tod 1869 wechselten die Manuskripte, welche der Komponist zu Lebzeiten stets bei sich hatte, mehrmals den Besitzer. Ausserdem existieren diverse Transkriptionen und Arrangements für Klavier(e), welche teilweise noch zu seinen Lebzeiten von mit ihm befreundeten Musikern erstellt wurden. Eine der wichtigsten Quellen für die Sinfonie, sind die Manuskripte des kubanischen Komponisten Nicolás Ruis Espadero, mit welchem Gottschalk gut befreundet war. Diese werden seit 1948 in der New York Public Library aufbewahrt.⁴⁰ Da Gottschalk bei renommierten Verlegern wie Schott in Mainz lediglich für seine Klavierwerke unter Vertrag stand, blieben seine Orchesterwerke lange Zeit unveröffentlicht und deshalb vom US-amerikanischen und europäischen Kulturbetrieb als solche unbeachtet. Einzig Arrangements für Klavier wurden teilweise vor der Wiederentdeckung des Werks in den 1940er-Jahren verlegt.⁴¹ Eine erneute Rezeption besagten Werkes begann erst in den 1950er-Jahren, nach der Uraufführung der *Sinfonie Romantique* in den USA am 5. Mai 1955 und erneuter Anstrengungen die Sinfonie für mehrere Klaviere zu arrangieren. Durch diese Rezeptionswelle der 1950er- und 1960er-Jahre entstand auch die Ausgabe von

³⁸ Vgl. Starr, *Bamboula!*, S. 291.

³⁹ Vgl. Korf, William E., *The Orchestral Music of Louis Moreau Gottschalk*, Wissenschaftliche Abhandlungen, Band XXVIII, Institute of Mediaeval Music Ltd., Henryville u.a., 1983, S. 60 ff.

⁴⁰ Vgl. Korf, *The Orchestral Music of Louis Moreau Gottschalk*, S 63 ff.

⁴¹ Vgl. Korf, *The Orchestral Music of Louis Moreau Gottschalk*, S 65.

Boosley and Hawks in einer Bearbeitung von Gaylen Hatton aus dem Jahr 1965, welche ich für meine Analyse heranziehe.⁴²

2.2 Analyse

In diesem Kapitel werde ich das Stück auf jene Aspekte hin untersuchen, die mir für die Verortung der Sinfonie in einem karibischen Kontext als wichtig erscheinen. Ich habe mich bewusst dagegen entschieden, den exakten harmonischen Verlauf des Stücks abzubilden. Vielmehr liegt mein Fokus kommender Analyse auf den grossformalen Strukturen, der Rhythmik sowie der Instrumentierung des Werkes.

Der zweite Satz von Gottschalks erster Sinfonie *Une Fête sous les Tropiques*, der durchweg in einem für die kubanische *Contradanza* typischen 2/4-Takt geschrieben steht, weist eine üppige Instrumentierung auf. Er beinhaltet einen Streichersatz, der durch weitere Instrumente ergänzt wird, was für den Klaviervirtuosen Gottschalk sehr untypisch war. In der Bearbeitung von Gaylen Hatton, die ich vor mir liegend habe, sind dies, neben der gängigen Orchesterbesetzung des 19. Jahrhunderts, eine Klarinette in Es, ein Bariton-Sax in Es, 3 Posaunen und ein Baritonhorn. Hinzu kommen die für das Stück charakteristischen Rhythmusinstrumente, welche Starr zufolge von den *Tumba Francesa* Gesellschaften gespielt wurden.

Nach Korf⁴³ kann der Satz in sechs Sektionen plus einer Solokadenz der ersten Violine gegliedert werden. Die erste Sektion umfasst die Takte 1-36, wo das Hauptthema vorgestellt wird. Dies geschieht, indem das vier Takte dauernde und von c-Moll ausgehende Motiv, in chromatischer Stimmführung in den Bässen, gänzlich nach satztechnischen Konventionen der Zeit, sequenziert wird. Zu bemerken ist hier, dass das Cello von Beginn weg einen Habanera-Rhythmus spielt, welcher von der Cinquillo-Variante der Basedrum kontrastiert wird. Der Abschnitt beginnt im *pianissimo* mit lockerer Instrumentierung, welche sich allmählich verdichtet, während die Musik ab Takt 17 *fortissimo* erreicht. Nach Takt 35 bricht die Musik ab und es etabliert sich eine abermals im *pianissimo* stehende, auf ostinierende Pattern der Streicher aufbauende, ruhigere Passage, in welcher nun die Blasinstrumente unter der Führung der Klarinette die Melodiebildung übernehmen. Jedes Instrument erhält einige Takte, um sich präsentieren zu können, wonach es

⁴² Vgl. Gottschalk, Louis Moreau, *Night in The Tropics*, Reconstructed and arranged by Gaylen Hatton, Full Score, Boosey and Hawkes, 1965, 67 S. (Auf CD im Anhang)

⁴³ Vgl. Korf, *The Orchestral Music of Louis Moreau Gottschalk*, S 63 ff.

einen Platz im harmonischen System der Musik einnimmt. Ich sehe darin einen Zusammenhang mit dem späteren Jazz, der sich ab Ende des 19. Jahrhunderts im karibischen Gebiet zu entwickeln begann. Über den nach vorne drängenden Puls der synkopierten Begleitung in den Streichern, die nach Takt 74 fortbestehen und sich allmählich von ihren starren Ostinatos lösen, interagieren Blasinstrumente, welche sich einer tonangebenden Flöte stets unterordnen. Es werden Melodien und Rhythmen variiert und neue Themen geschaffen.

Spätestens ab Takt 140 wird klar, dass es sich um Musik zum Tanzen handelt. Die dynamischen Zeichen lauten fortissimo und die ganze Rhythmussektion spielt wieder mit. In Takt 170 geschieht etwas Mysteriöses. Chromatische Stimmführung in den Piccolos, den Klarinetten und den meisten Blechbläsern lassen die Musik erstarren, sodass der stark betonte Rhythmus ab Takt 195 einer Solokadenz der ersten Geige weichen muss. Der Konzertmeister ist nun gezwungen, nachdem er allen Schwung des Tanzes in seiner Kadenz absorbiert hatte, mit Betonungen des Off-Beat dafür sorgen, dass das Orchester wieder in den prägnanten synkopierten Rhythmus findet. Von den ostinierenden Bratschen und den zweiten Violinen angetrieben, beginnt nun ein eher kontrapunktisch angelegter Teil des Stücks. Es folgt ein harmonisch und rhythmisch ruhiger Abschnitt, der stark durch Synkopen geprägt ist.

Nach einer weiteren kurzen Kadenz der 1. Violine in Takt 256 destabilisiert sich die gefestigte harmonische Grundlage. Das Stück begibt sich in einen erneut von c-Moll ausgehenden, fugischen Abschnitt, welcher aber stark von Modulationen geprägt ist und zum Schluss das erste Thema aufgreift, bevor ab Takt 336 die Rhythmusinstrumente einsteigen.

Der Schlussteil, beginnt in fortissimo und steigert sich in eine ekstatische Tanzwut. Das Thema aus dem ersten Teil wird von der Oboe zurückgebracht, bevor es von den anderen Instrumenten des Orchesters aufgegriffen und variiert wird. Das Stück endet dann in einer lang ausartenden Schlusskadenz.

Um die musikalischen Ereignisse in oben beschriebenem Satz besser in einem Kontext verorten zu können, beabsichtige ich nun im kommenden Kapitel einige Aspekte des Karibischen und der karibischen Musik, welche vom kompositorischen Subjekt rezipiert wurden, darzulegen.

3 Das Karibische

In den folgenden Abschnitten werde ich versuchen, den Leser an *das Karibische* heranzuführen. Als ich mich diesem Problem stellte, sah ich mich zuerst mit einigen unüberwindbar scheinenden Fragen konfrontiert. Was ist karibisch? Was ist karibische Musik? Gibt es eine karibische Kultur oder bestimmen eher lokale Kulturen auf den jeweiligen Inseln das dortige Leben? Welche Rolle spielt dabei die Kolonialgeschichte? Welche Herangehensweisen bieten sich an, um so etwas Abstraktes, wie *das Karibische* zu erfassen? Fragen, auf welche möglicherweise nicht eine einzige richtige Antwort gegeben werden kann, weil so viele verschiedene Aspekte in diesen Sachverhalt mit hineinwirken.

Am Besten geeignet für eine erste Eingrenzung scheint mir die Geografie. Der Begriff Karibik bezieht sich auf die Inselgruppe im westlichen Atlantik oberhalb des Äquators zwischen Florida und dem heutigen Venezuela.⁴⁴ Nach der Entdeckung Amerikas und während der Kolonialzeit hatte die Karibik dank der geografischen Lage einen hohen strategischen Wert und wurde von beinahe jeder wichtigen Kolonialmacht besiedelt. Kolonien auf dem Gebiet, das heute als die Karibik bezeichnet wird, hatten England, Frankreich, Niederlande und Spanien. Damals trafen die ersten Einwanderer auf verschiedene Ureinwohner, wie die Carib oder Arawak Indianer, welche heute nunmehr einen sehr geringen Bevölkerungsanteil der Karibik stellen. Diese üben jedoch bis zum heutigen Zeitpunkt Einflüsse auf die karibische Kultur aus, welche sich beispielsweise in der kulturellen Bedeutung des Tabaks manifestieren.⁴⁵ Die Zahl der indigenen Bevölkerung wurde zur Zeit der Entdeckung auf rund eine halbe Million geschätzt.⁴⁶

Aufgrund des tropischen Klimas war das Gebiet prädestiniert für grosse Plantagen, wo vor allem Zucker zum anschliessenden Export in die Kolonialländer Europas hergestellt wurde. So kam es dann auch, dass während dem 17. und 18. Jahrhundert viele Tausend Afrikaner in die Karibik verschleppt wurden, um dort als Sklaven auf deren Plantagen zu arbeiten. Dies führt dazu, dass die Bevölkerung der Karibischen Inseln im 19. Jahrhundert vorwiegend aus Menschen mit europäischer

⁴⁴ Vgl. Knight, Franklin W., *The Caribbean. The Genesis of a Fragmented Nationalism*, Second Edition, Oxford University Press, New York, 1990, S. 2 ff.

⁴⁵ Vgl. Knight, *The Caribbean. The Genesis of a Fragmented Nationalism*, S. 7 ff.

⁴⁶ Vgl. Béhague, Gerard H., *Westindische Inseln*, in: MGG, Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 9, Bärenreiterverlag, Kassel u.a., 1998, Sp. 1958.

oder afrikanischer Abstammung besteht. Um genügend Zucker für den Export produzieren zu können, machte die versklavte Bevölkerung ab der Mitte des 18. Jahrhunderts etwa zwei Drittel der Gesamtpopulation der meisten Inseln aus. Ausnahmen waren Kuba, mit einem Drittel an versklavter Bevölkerung, die Bahamas und der spanische Teil von Santo Domingo.⁴⁷ Nach Kuba - jenem Land wo sich Gottschalk auf seinen Karibik-Reisen am längsten aufhielt - wurden primär Sklaven der Yoruba, verschiedener Bantu-Sprachgruppen und solche aus dem Gebiet des heutigen Benin verschifft.⁴⁸ Die Leute, welche nicht von indigenen Bevölkerungsgruppen abstammen und in der Karibik geboren wurden, werden als Kreolen bezeichnet.

Um die karibische Gesellschaft zu verstehen, bieten sich nach Higman⁴⁹ zwei extreme Sichtweisen an. Einer Sklavengesellschaft, die sich durch eine starke Segmentation auszeichnet, steht eine kreolische Gesellschaft gegenüber, in welcher sich neue Kulturelemente entwickeln, wie beispielsweise die kreolischen Sprachen. Das Modell der Sklavengesellschaft geht davon aus, dass die Bevölkerung in schlecht integrierte Mikrokosmen der Plantagen aufgeteilt war, welche nur durch Machtbeziehungen zusammengehalten wurden. Das Modell der kreolischen Gesellschaft fokussiert hingegen die komplexen Interaktionen zwischen einzelnen Personen und die kreative Energie, welche neben der Brutalität und der Unterdrückung auf den Plantagen anzutreffen gewesen sei.⁵⁰ Meiner Meinung nach sollten, um die Entwicklung der karibischen Kultur zu verstehen, beide Modelle in eine Betrachtung mit einbezogen werden. Dass die Aufhebung der Sklaverei und das Ende der Kolonialisierung im späten 19. Jahrhundert eine Entwicklung von neueren musikalischen Genres zusätzlich begünstigt, ist nicht zu negieren, jedoch müssen auch schon zu Zeiten der Sklaverei einige entstanden sein.

Um in den folgenden Kapiteln Aufschluss geben zu können, über den Zusammenhang des zweiten Satzes in Gottschalks Sinfonie und dem Einfluss, welchem der Komponist in seiner Kindheit und in den 1850er Jahren – während

⁴⁷ Vgl. Higman, *A Concise History of the Caribbean*, S. 138.

⁴⁸ Vgl. Rodriguez, Olavo A., *Cuba*, in: *Garland Encyclopedia of World Music, Volume II: South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*, hrsg. von Olsen, Dale A. und Daniel E. Sheehy, Garland Publishing, Inc., New York and London, 1998, S. 823.

⁴⁹ Vgl. Higman B. W. (Hg.), *A Concise History of the Caribbean*, Cambridge University Press, Cambridge, New York u.a., 2011, 357 S.

⁵⁰ Vgl. Higman, *A Concise History of the Caribbean*, S. 138.

seines Aufenthalts in der Karibik - ausgesetzt war, werde ich mich vorwiegend mit der karibischen (Musik-)Kultur und deren Darstellungen aus dem 19. Jahrhundert befassen.

Eine gelungene Annäherung an eine ähnliche Problemstellung, bei welcher es sich auch um den Blick auf Gesellschaften eines geografisch eingegrenzten Gebietes handelt, bietet meiner Meinung nach Edward Saids Buch *Orientalismus*, aus dem Jahr 1978.

3.1 Exkurs – Orientalismus (E.Said)

Schon auf der ersten Seite seines Buches schreibt Said, dass der Orient nur eine europäische Erfindung sei, welche „[...] seit der Antike als ein Märchenland voller exotischer Wesen gegolten [hatte], das im Reisenden betörende Erinnerungen an traumhafte Landschaften und eindringliche Erlebnisse hinterliess.“⁵¹

Mit Orientalismus meint Said die Mechanismen und kulturellen Darstellungen, die das Bild des Orients, welches in den Köpfen der Europäer und in vergleichbarer Form auch in jenen der Amerikaner verankert ist, prägen. Demnach ist eine Trennung zu vollziehen zwischen dem Phänomen des Orientalismus und der Orientalistik, welche sich, der vagen Begrifflichkeit und der imperialistischen Konnotation halber, heutzutage lieber Orient- oder Regionalstudien nennt.⁵² Letztere grenzt sich vom Orientalismus durch einen Anspruch von wissenschaftlicher Objektivität ab. In Saids Buch wird verständlich gemacht, dass sich solche Darstellungen des Fremden für die eigene Abgrenzung zum „Anderen“ bestens eignen, und dass der Westen durch diese Abgrenzung erst seine Legitimation erhält. Des Weiteren zieht Said zur Erklärung des Phänomens Michel Foucaults Diskursbegriff heran.⁵³ Ebenfalls in der Einleitung seines Buches schreibt er, „[...] dass man den Orientalismus als Diskurs auffassen muss, um wirklich nachvollziehen zu können, mit welcher enorm systematischen Disziplin es der europäischen Kultur in nachaufklärerischer Zeit gelang, den Orient gesellschaftlich, politisch, militärisch, ideologisch, wissenschaftlich und künstlerisch zu

⁵¹ Said, Edward W., *Orientalismus*, aus dem Englischen von Hans Günter Holl, 2. Auflage, S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M., 2010, S. 9.

⁵² Vgl. Said, *Orientalismus*, S. 10.

⁵³ Vgl. Said, *Orientalismus*, S. 11 f.

vereinnahmen – ja, sogar erst zu schaffen.“⁵⁴ Um seine These zu untermauern, zieht Said dann vor allem literarische Texte mit Bezug auf den Orient seit dem 18. Jahrhundert heran. Zu jener Zeit, als Gottschalk in Paris studierte war Exotismus insbesondere in der Literatur schon längere Zeit stark im Trend. Dies zeigen beispielsweise die Übersetzungen von *Tausendundeiner Nacht* von Antoine Galland aus den Jahren 1704-1708. Autoren wie Victor Hugo, der im frühen 18. Jahrhundert unter anderem den Roman *Bug-Jargal* schrieb, welcher 1791 auf Haiti spielt, oder Philosophen wie Friedrich Schlegel schürten zusätzlich das Interesse am „Fremden“ und dessen Darstellung.

Said selbst schreibt, dass die Aufgabe bestünde, das Konzept des Orientalismus auf andere Erdteile anzuwenden, „[um] [...] anderen Kulturen und Völkern im Geiste der Freiheit, das heisst ohne die Absicht der Unterdrückung oder der Manipulation, zu begegnen.“⁵⁵

Doch was genau macht den Orient aus? Zur Bestätigung seiner Argumentation bezieht sich Said auf stereotype Darstellungen wie beispielsweise von Menschen, Architektur und Landschaften, welche er insbesondere in französischer Literatur sucht. Viele Forscher, die Suids Idee aufgreifen, beziehen sich aber auf andere künstlerische und mediale Ausdrucksformen, wie Filme, Musik, Cartoons oder Videospiele. Eine tiefgehende Auseinandersetzung mit allen Kulturgütern beider Gebiete wird mir im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich sein. Trotzdem werde ich einige Vergleiche zwischen dem Orient und der Karibik anstellen.

Genauso wie beim Orient habe ich persönlich von der Karibik in manchen Dingen eine klare Vorstellung, ohne genau zu reflektieren, woher diese überhaupt kommen, zumal ich selbst noch nie in der Karibik war. Soll ich mir beispielsweise eine karibische Landschaft vorstellen, kommen mir gleich Palmen, blauer Himmel, weisser Strand und farbige Häuser in den Sinn. Googelt man den Begriff, erscheinen bei der Bildersuche vorwiegend Ergebnisse, auf denen genau solche Landschaften abgebildet sind, zudem erscheinen leicht bekleidete Frauen und Piraten. Ganz ähnliche Ergebnisse erscheinen ebenfalls bei einer Suche nach Orient oder Orientalismus, wobei die Architektur eine etwas grössere Rolle spielt. Leicht bekleidete Frauen erscheinen aber ebenso viele.

⁵⁴ Said, *Orientalismus*, S. 11 f.

⁵⁵ Said, *Orientalismus*, S. 35.

Im nächsten Abschnitt werde ich daher einige Argumente, die hinter dem Orientalismus stehen, auf die Karibik übertragen.

3.1.1 Parallelen und Unterschiede zum Karibischen / Orientalismus-Kritik

Gibt es so etwas wie einen Karibismus? Wenn ja, welche Kriterien definieren die Karibik und was kann vom Orientalismus übernommen werden? Und wenn nicht, warum eignen sich gewisse Aspekte nicht zum Vergleich?

Die Karibik sowie der Orient beziehen sich auf geografische Gebiete. Ersteres Gebiet jedoch lässt sich auf den ersten Blick viel besser eingrenzen als der Orient, was bereits einen ersten Unterschied und somit eine Einschränkung bei der Übertragung des Konzepts des Orientalismus auf die Karibik darstellt. Said schreibt in seinem Buch, dass nicht alle westlichen Kulturen unter dem Begriff Orient dasselbe verstehen. Wenn Europäer, vor allem aber Franzosen, bei welchen die künstlerische Beschäftigung mit dem Orient eine lange Tradition hat, über dieses Gebiet sprechen, dann sind meistens die Länder südlich des Mittelmeers und Arabiens gemeint. Wenn jedoch Amerikaner vom Orient sprechen, sind oft China und auch Japan wichtige Bezugspunkte.⁵⁶ Bei der Karibik ist es klar, dass damit die Inseln im Atlantik - westlich von Zentralamerika - gemeint sind. Nur vereinzelt werden die zentralamerikanischen Gebiete und Teile der südlichen USA in den Karibik-Begriff mit einbezogen.

Um erkennen zu können, ob sich das Konzept des Orients auf die Karibik übertragen lässt, muss man den Argumenten folgen, welche Said zu seinen Aussagen bringt. Er konzentriert sich in seinem Buch auf Literatur als primäres Medium der Orientdarstellung. Andere künstlerische Ausdrucksformen, wie Malerei, Fotografie, Film, Tanz oder Musik, die teils sehr bewusst und teils unbewusst gewisse Klischees bedienen, stützen ebenfalls Saims Theorie. Diese Theorie selbst hilft die klischeehaften Darstellungen zu begünstigen, indem den Kunstschaffenden aus exotistischen Untersuchungen hervorgegangene Stereotypen bereitgestellt werden. Diese können bewusst im Schaffensprozess aufgegriffen werden, um durch stetige Reproduktion eine künstlerische Abbildung einer Kultur zu erreichen. Als Gottschalk während seiner Jugend in Paris, verkehrte er in gehobenen Kreisen. Er war involviert in die Salonkultur und in Kontakt mit wichtigen Literaten der Zeit.

⁵⁶ Vgl. Said, *Orientalismus*, S. 9.

Der Exotismus jener Zeit beschränkte sich jedoch keineswegs nur auf den Orient. Victor Hugo zum Beispiel schrieb 1818 seinen ersten Roman *Bug-Jargal*, welcher 1826 publiziert wurde. Dieser Roman, den Gottschalk mit Sicherheit kannte, handelt von einer Freundschaft eines weissen Mannes mit einem afrikanischen Prinzen, welcher vor der Revolution 1791 auf Haiti als Sklave arbeiten musste. Hugo bedient sich teilweise denselben Klischees zur Darstellung des exotisch Karibischen, welche auch für jene des Orients geläufig waren. So erwähnt er in *Bug-Jargal* beispielsweise Schatten spendende Dattelpalmen⁵⁷, die eher in der arabischen Welt beheimatet sind, als in den Tropen, wo es zu viel regnet, damit die Palmen Früchte tragen würden. Ebenfalls schreibt Hugo von despotischen⁵⁸ Freien Schwarzen, welche ihre Sklaven noch mehr unterdrücken würden, als die weissen Plantagenbesitzer. Nach Said sei jedoch die „orientalistische Despotie“⁵⁹, welche hier im Zusammenhang mit der Karibik auftaucht, ein wichtiges Element in der Darstellung des Orients. Gerne würde ich weitere Literatur aus dem 19. Jahrhundert, wie beispielsweise die Romane von George Washington Cable, welche die Karibik und die karibische Lebensweise zum Inhalt hat weiter auf aufschlussreiche Darstellungen musikalischer Praktiken untersuchen, was im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich sein wird.

Ein grosser Unterschied zwischen Karibik und Orient ist jener einer einheitlichen Religion. Während der Islam auf dem ganzen Gebiet, das als Orient verstanden wird, als Religion vorherrscht, existieren in der Karibik neben dem Katholizismus zahlreiche synkretische Religionen, wie etwa Voodoo auf Haiti oder Santeria auf Kuba, die ihre Wurzeln in afrikanischen Ritualen haben. Solche starke lokale Differenzen bei der Ausübung von Religion begünstigen meiner Meinung nach zusätzlich die Musikdiversität auf den karibischen Inseln. Zumal die Musik einen wichtigen Bestandteil solcher Religionen ausmacht und in neue Musiktraditionen mit eingeflossen ist.

Forscher, die ihre Meinungen nicht mit Saids Thesen vereinbaren können, gibt es viele. So besteht der Wikipedia-Eintrag über das Buch *Orientalism* von Said

⁵⁷ Vgl. Hugo, Victor, *Bug Jargal*, in: Victor Hugo's ausgewählte Schriften, deutsch bearbeitet von Friedrich Senbold, Dritter Band, Verlag von L.F. Rieger und Comp., Stuttgart und Leipzig, S. 50.

⁵⁸ Vgl. Hugo, *Bug Jargal*, S. 54.

⁵⁹ Vgl. Said, *Orientalismus*, S. 44.

bezeichnenderweise zur Hälfte aus Kritik, wie beispielsweise jene des englisch-amerikanischen Historikers Bernard Lewis, der mit Said intensive Debatten austrug. Da eine tiefe Auseinandersetzung mit all diesen Texten den Rahmen dieser Arbeit überschreiten würde, beziehe ich mich hier primär auf die Aufsätze von Halliday⁶⁰ und Huggan.⁶¹

Die schlechte geopolitische Eingrenzbarkeit, die der Begriff des Orientalismus in sich trägt, bietet Kritikern von Saids Theorie eine gute Angriffsfläche. Ebenfalls wird bemängelt, dass sich ähnliche Formen des Widerstands gegen den andauernden imperialistischen Einfluss, wie sie im Mittleren Osten zu Nationalstaatenbildungen geführt hatte, auch auf Kuba oder in Südafrika manifestierten.⁶² Said wird ebenfalls vorgeworfen, dass sich jeder, der sich wissenschaftlich mit fremden Kulturen auseinandersetzt und nicht Saids Herangehensweise folgt, dem Vorwurf von Rassismus und Imperialismus ausgesetzt sieht. Weiter ist zu bemängeln, dass Said in seinen Ausführungen einen nicht-westlichen Imperialismus sowie die orientale Projektion eines Okzidentalismus auf den Westen gänzlich ausser Acht lässt.⁶³ Des Weiteren schreibt Huggan, dass Said allen Europäern grundsätzlich die Fähigkeit abspricht, sich wissenschaftlich über Gebiete im Nahen Osten zu äussern.⁶⁴

Saids Theorie zeigt aber, dass gewisse Stereotypen existieren, mit welchen die Darstellung eines begrenzten geografischen Gebiets oder einer Kultur in der Kunst erreicht werden kann. Diese Stereotypen können musikalischer Natur sein, wie beispielsweise der Rückgriff auf die Janitscharenmusik in Mozarts *Rondo alla Turca* oder dessen Verwendung von Schellenringen in der Ouvertüre zur *Entführung aus dem Serail*. Wie ich später aufzeigen werde, sind diese Stereotypen des Karibischen in Gottschalks Musik vorwiegend in der Instrumentierung und im Rhythmus zu suchen.

⁶⁰ Vgl. Fred Halliday, *Orientalism and its Critics*, in: British Journal of Middle Eastern Studies, Vol. 20, No. 2, British Society for Middle Eastern Studies, Taylor and Francis Inc., 1993, S. 145-163.

⁶¹ Vgl. Huggan, Graham, *(Not) Reading „Orientalism“*, in Research in African Literatures, Vol. 36, No. 3, Edward Said, Africa, and Cultural Criticism, Indiana University Press, S. 124-136.

⁶² Vgl. Halliday, *Orientalism and its Critics*, 2005, S. 146.

⁶³ Orientalism (book). (2013, March 17). In Wikipedia, The Free Encyclopedia. Retrieved 13:30, April 20, 2013, from [http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Orientalism_\(book\)&oldid=544894989](http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Orientalism_(book)&oldid=544894989).

⁶⁴ Huggan, *(Not) Reading „Orientalism“*, S. 124-136.

3.2 Kurzer geschichtlicher Abriss⁶⁵

Um den Gegenstand besser begreifen zu können, scheint es mir sinnvoll, einen kurzen historischen Überblick über die Karibik zu verfassen. Die Kolonialgeschichte dieser Inseln und Teilen des Festlands ist kompliziert und von Gebiet zu Gebiet anders. Deshalb wird es mir nicht möglich sein, eine komplette Darstellung dieser Geschichte zu erreichen. Vielmehr konzentriere ich mich auf geschichtliche Tatsachen, welche meiner Meinung nach das Schaffen des Komponisten Gottschalk beeinflusst hatten. Ich bin mir bewusst, dass ich gewisse wichtige Ereignisse meiner Beachtung entziehe. Eine Darstellung der vollständigen Kolonialgeschichte wäre jedoch für den Umfang dieser Arbeit zu viel.

Nachdem Christoph Kolumbus 1492 die Neue Welt entdeckt hatte und im Dezember desselben Jahres die erste europäische Siedlung westlich des Atlantik auf Santo Domingo errichtet war, dauerte es kaum 20 Jahre, bis erste Zuckerplantagen ihren Betrieb aufnahmen. Schon 1518 wurden die ersten afrikanischen Sklaven in die Karibik verschifft, um auf den Plantagen zu arbeiten, während sich die Zahl der einheimischen Bevölkerung rapide verringerte.⁶⁶ Nach hundert Jahren der spanischen Alleinbesiedelung Amerikas gründeten zu Beginn des 17. Jahrhunderts auch andere europäische Staaten Kolonien in der Karibik. Erste Kriege um die Vorherrschaft der Kolonialmächte fanden statt und Piraterie war ein bedeutender Wirtschaftszweig. Nachdem 1649 auf Barbados erste Sklavenrevolten stattgefunden hatten, erstellte Frankreich unter der Regierung von Louis XIV im Jahr 1685 das erste Regelwerk für den Handel und den Besitz von Sklaven, den *Code Noir*, in welchem Rechte und Pflichten der Sklaven und der Sklavenhalter festgelegt wurden. Im Verlauf des 17. Jahrhunderts verlor Spanien den Besitz seiner Kolonien auf Jamaika und der Insel Hispanola an England bzw. Frankreich, bevor 1734 auf Jamaika der erste Unabhängigkeitskrieg der unterdrückten farbigen Bevölkerung geführt wurde, welcher als "First Maroon War" in die Geschichte einging. Wie das Leben in den damaligen Kolonien ausgesehen haben dürfte, lässt sich nur schwer rekonstruieren. Es steht jedenfalls fest, dass sich das Leben zu diesem Zeitpunkt der Kolonialgeschichte stark an europäischen Vorbildern orientierte. 1728 wurde beispielsweise die Universität in Havanna gegründet, welche der herrschenden

⁶⁵ Vgl. Knight, *The Caribbean. The Genesis of a Fragmented Nationalism*, S. 333-345.

⁶⁶ Vgl. Knight, *The Caribbean. The Genesis of a Fragmented Nationalism*, S. 36.

weissen Oberschicht eine akademische Ausbildung ermöglichte, während die Kämpfe um die Vorherrschaft der verschiedenen Imperialmächte in der Neuen Welt weiter geführt wurden. Die Abschaffung der Sklaverei zeichnete sich erst sehr zögerlich gegen Ende des 18. Jahrhunderts ab. In England wurde die Sklaverei 1772 offiziell verboten, was zusammen mit dem Gedankengut der Französischen Revolution zu Bestrebungen führte, die Sklaverei auch in der Neuen Welt abzuschaffen. Ein wichtiger Meilenstein in diesem langjährigen Prozess war der Unabhängigkeitskrieg der schwarzen Bevölkerung auf Haiti um die Jahrhundertwende, welcher 1804 zum ersten freien Staat in der Karibik führte. Das gesamte 19. Jahrhundert ist geprägt von Debatten um die Sklaverei, welche allmählich abgeschafft wurde. In den 1810er-Jahren folgten die europäischen Grossmächte dem Vorbild der USA und England, und beendeten ihren Sklavenhandel, Spanien jedoch forderte dafür einen hohen Geldbetrag. Dieser Prozess der Sklavenbefreiung hielt an bis in die zweite Hälfte des Jahrhunderts, bis 1886 Kuba als letztes Land der Karibik die Sklavenhaltung für illegal erklärte.

Ich beende meinen kurzen Überblick an dieser Stelle, weil erstens Gottschalk im Jahr 1869 verstarb und zweitens, weil für die Rezeptionsgeschichte seiner Werke die Kolonialgeschichte weniger Wichtigkeit einnimmt als für deren Entstehungsgeschichte.

Nachdem nun geklärt ist, vor welchen soziokulturellen und politischen Hintergründen die Sinfonie betrachtet werden sollte, ist es nun für den weiteren Verlauf dieser Arbeit entscheidend, den Fokus auf die karibische Musik zu richten, welche Gottschalk und seine Zeitgenossen umgab.

3.3 Karibische Musik

Die Karibik ist seit dem 17. Jahrhundert ein Schmelztiegel der Kulturen. Nach den ersten Entdeckern und Siedlern spanischer Herkunft wurde die Neue Welt kurz darauf auch von anderen Europäern beansprucht. So wie die Spanier brachten diese ihre eigenen kulturellen Praktiken und afrikanische Sklaven mit nach Amerika, deren Einfluss, insbesondere auf die karibische Musikkultur, keinesfalls zu unterschätzen ist.

Es ist nicht leicht zu überschauen, wie sich die Entwicklungen in der karibischen Musik vollzogen haben. Dennoch lassen sich gewisse Entwicklungslinien aufzeigen

und Verschmelzungen beobachten. Bei meinen weiteren Ausführungen werde ich mich insbesondere auf Kuba fokussieren, zumal Gottschalk während langer Zeit auf der Insel lebte und seine *Sinfonie Romantique* 1860 in Havanna zur Uraufführung kam. Ein wichtiger Aspekt sind indirekt mit der Musik verbundene europäische Volkstänze des 18. und 19. Jahrhunderts, welche von der ländlich lebenden, auf Plantagen arbeitenden, schwarzen Bevölkerung selektiv aufgenommen und transformiert wurden, was mit den bereits bestehenden afrikanischen Kulturelementen zu Fusionen mit neuen, synkretisierten und transformierten Inhalten führte.⁶⁷ Im östlichen Kuba entstand beispielsweise schon im 18. Jahrhundert aus einer Verschmelzung europäischer Kontertänze, wie der Quadrille, und dem Trommeln der haitianischen *Voodoo*-Zeremonien die säkulare Institution der *Tumba Francesa*⁶⁸ oder ähnlicher ritueller Tänze, deren Spuren bis nach Louisiana reichen. Gottschalk war durch seine kreolische Abstammung und der engen Beziehung zu Sally seit seiner Kindheit, oder spätestens seit der Besuche Santiago de Cubas im Jahre 1857, mit diesen Vertraut.⁶⁹ Die Tänze bestehen aus mehreren Teilen, welche jeweils durch einen Tanzmeister eingeleitet werden. Es folgen abwechslungsweise Paartänze, die stark an europäische Tänze erinnern und Einzeltänze. Bei Letzteren begeben sich die Tanzpaare nacheinander in die Mitte eines aus den weiteren Tänzern geformten Kreises, wo sie gegen den Rhythmus der Trommeln tanzen. Die beiden in mittlerer Tonlage gestimmten Trommeln bilden ein klangliches Fundament, bestehend aus ostinierenden Rhythmuspattern. Die oft liegend gespielte Base Drum interagiert mit den Schritten des Tänzers, indem der Trommler versucht diesen zu folgen und sie musikalisch abzubilden.⁷⁰ Begleitet wird der Akt zusätzlich von Händeklatschen, Rasseln, Schlaghölzern oder anderen, von Region zu Region verschiedenen, Rhythmusinstrumenten. Einen wesentlichen Einfluss auf die Entwicklung früher Genres übte auch die Musizierpraxis verschiedener Militärkapellen der europäischen Einwanderer und deren

⁶⁷ Vgl. Baumann, M. Peter, *The Charango as Transcultural Icon of Andean Music*, in: TRANS-Revista Transcultural de Musica, Vol. 8, 2004, <http://www.sibetrans.com/trans/a192/the-charango-as-transcultural-icon-of-andean-music>, 15.04.13.

⁶⁸ Vgl. Szwed, F. John und Marks, Morton, *American Transformation of European Set Dances and Dance Suites*, in: Dance Research Journal, Vol. 20, Nr. 1, Summer 1988, hrsg. von Congress on Research in Dance, 1988, S. 30 f.

⁶⁹ Vgl. Starr, *Bamboula!*, S. 188.

⁷⁰ Vgl. Video: tumba francesa yuba-fronté-masón. (Auf CD im Anhang)

Instrumente aus.⁷¹ Diese und andere von Europäern mitgebrachten Instrumente flossen in die kreolische Tanzmusik ein, welche Richardson Wright zufolge oft von schwarzen Sklaven zur Unterhaltung der weissen Plantagenbesitzern gespielt wurde:

„If the mistress of a plantation great house was to give a dance, she called in the negro musicians of the countryside. They had a quick ear, and could repeat any tune after hearing it once or twice. Some of the bands had a repertoire of twenty or thirty dance tunes for polkas, waltzes, quadrilles, and minuets. Now and then some negro musician could play a sonata without having read a note of it. Of course, none of these slave bandsmen could read a note of music.“⁷²

Peter Manuel zufolge waren im 19. Jahrhundert die kulturellen Unterschiede zwischen Kubas Hauptstadt und dem Landesinneren grösser als jene zwischen Havanna und spanischen Städten wie Sevilla oder Cadiz.⁷³

Dementsprechend entwickeln sich in gesellschaftlichen Sphären, die mehr von einer spanischen als von einer afrikanisch-kreolischen Kultur geprägt waren, auch andere Formen der Musik, wofür der *Punto Cubano* beispielhaft stehen kann. Er besteht aus einer spanischen Versform, der *Dezima*, welche folgendes Reimschema aufweist: abba ac cddc.⁷⁴ Begleitet wurde dieser Gesang, der sich seit dem 16. Jahrhundert entwickelte und eine beliebte literarische Form für lateinamerikanische Dichter werden sollte, von gitarrenähnlichen Instrumenten, Lauten oder der Bandurria, die einer Mandoline ähnelt, welche via Spanien in die Karibik eingeführt wurden und mit Plektrum gespielt werden.⁷⁵ Zwischen die Versabschnitte werden traditionellerweise instrumentale Zwischenteile eingefügt, deren Ursprünge Manuel auf maurische Wurzeln zurückführt.⁷⁶ Möglicherweise geschieht dies, um dem Sänger beim Improvisieren eines Textes mehr Zeit fürs Überlegen zu verschaffen.⁷⁷ Diese spanische Bauernmusik wurde unter anderem von spanischen Operntruppen,

⁷¹ Vgl. Rodriguez, *Cuba*, S. 823.

⁷² Vgl. Wright, Richardson, *Revels in Jamaica 1682-1838*, Dodd, Mead, New York, 1937, S. 237.

⁷³ Vgl. Manuel, Peter, *The Guajira between Cuba and Spain: A Study in Continuity and Change*, in: *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 25, No. 2, University of Texas Press, 2004, S. 155.

⁷⁴ Vgl. Manuel, *The Guajira between Cuba and Spain.*, S. 139.

⁷⁵ Vgl. Rodriguez, *Cuba*, S. 833.

⁷⁶ Vgl. Manuel, *The Guajira between Cuba and Spain.*, S. 142.

⁷⁷ Vgl. Manuel, *The Guajira between Cuba and Spain.*, S. 139.

welche in Kuba gastierten, gehört und zurück nach Spanien gebracht, wo sie erst in *Zarzuelas* eingebunden wurden und sich schliesslich zu einer selbstständigen Liedform des Flamenco entwickelten,⁷⁸ deren Texte oft von den schönen Mulatto-Frauen Kubas schwärmen.⁷⁹ Die Versform der *Decima* sollte dann später bei den Texten des kubanischen *Son* wieder eine bedeutende Rolle spielen, ähnlich wie die Rhythmen der afro-kreolischen Tanzmusik für die Entwicklung des *Ragtime* in den Vereinigten Staaten der Jahrhundertwende.

Solche oder ähnliche Traditionslinien lassen sich zwar im gesamten Gebiet der Karibik und Zentralamerikas mit regionalen Unterschieden feststellen, je weiter jedoch die Geschichte fortschreitet, umso schwieriger ist es diesen zu folgen, und alle ihre Verzweigungen und Verschmelzungen zu erkennen. Variierende geografische, zeitliche, soziale, und Faktoren der kulturellen Vergangenheit liessen in den vergangenen zwei Jahrhunderten eine Vielzahl verschiedener karibischer Musikrichtungen entstehen, welche keinesfalls statisch zu betrachten sind. Die sich transformierenden Genres vermischen sich leicht mit neuen Stilelementen oder werden durch Migration und Handelsbeziehungen von der Karibik in die USA oder bis nach Europa gebracht, wo sie erneut transformiert und von der populären Kultur der jeweiligen Zeit aufgenommen werden, wie beispielsweise der kubanische *Punto* oder die *Guajira* in der spanischen *Zarzuela*, der jamaikanische *Reggae* im England der 1960er-Jahre, *Calypso* in Harry Belafontes Songs der 1950er-Jahre, synkopierte Rhythmen im amerikanischen *Ragtime* oder der *Habanera*-Rhythmus in Bizets *Carmen*.

3.3.1 Musik auf Gottschalks Kuba

Die Musik, die wir heute noch kennen, wurde seit der frühen Kolonialgeschichte her von den verschiedenen Siedlern und Sklaven mit nach Kuba importiert. Von musikalischen Praktiken der karibischen Ureinwohner ist beinahe nichts mehr bekannt.⁸⁰ Europäische und afrikanische Einflüsse, welche sich auf ihre jeweiligen Heimatkontinente – teils auf eine bestimmte Region – zurückverfolgen lassen, vermischen sich in der Neuen Welt zu synkretischen Stilrichtungen. Diese wiederum

⁷⁸ Vgl. Manuel, *The Guajira between Cuba and Spain.*, S. 137 f.

⁷⁹ Vgl. Manuel, *The Guajira between Cuba and Spain.*, S. 148.

⁸⁰ Vgl. Manuel, Peter, *Caribbean Currents. Caribbean Music from Rumba to Reggae*, Revised and Expanded Edition, Temple University Press, Philadelphia, 2006, S. 3 f.

können sich rückwirkend auf Musikformen ihrer Ursprungs- und neuer Regionen auswirken, oder existieren, meistens durch staatliche Unterstützung begünstigt⁸¹, in einem isolierten Rahmen.

Erste Belege für einen Musiklehrer der Kirche in Havanna stammen aus dem Jahre 1605.⁸² In Havanna und Santiago de Cuba, den musikalischen und christlich-religiösen Zentren der Insel, wurden Sänger und Organisten ausgebildet. Weitere Stile und Instrumente wurden von spanischen Militärkapellen auf die Antillen importiert. Schon früh entstanden erste Musikkapellen und 1776 wurde das Coloselio-Theater gegründet, wo italienische Opern und Zarzuelas gespielt wurden. Im frühen 18. Jahrhundert erlebte die kubanische Kunst- und Kirchenmusik einen massiven Aufschwung. Bis heute bekannte Musiker hinterliessen ein bedeutendes Repertoire kubanischer Kompositionen, welche jedoch stark an die Musiksprache Italiens oder Spaniens angelehnt waren. 1814 und 1816 wurden die beiden ersten Musikakademien auf Kuba gegründet.⁸³ Ab der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde auch die französische Salonkultur immer beliebter und mit ihr die Klaviermusik im Stile Europas Meister wie Beethoven oder später Chopin und Liszt. Im Kuba des 19. Jahrhunderts entstand eine grosse Anzahl Klaviermusik. Unter anderem vom Komponisten Nicolas Ruíz Espadero, der mit Gottschalk gut befreundet war und einige Transkriptionen seiner Werke anfertigte.

Eine Form der kubanischen Volksmusik besteht im *Punto Guajiro*. Guajiro bedeutet auf Spanisch ländlich und wird oft als Synonym für einfache ländliche Lieder benutzt, die ihren Ursprung im *Punto* haben könnten. Guajiro wurden aber auch die spanischen Kleinbauern im Hinterland der Insel genannt.⁸⁴ Der *Punto* ist eine Liedform, die massgeblich von einer zweiten Einwanderungswelle nach Kuba geprägt wurde. Viele Bauern der Kanarischen Inseln siedelten erst während des frühen 19. Jahrhunderts in ländliche Regionen im Westen der Insel über. Diese blieben meist separiert auf kleinen Bauernhöfen und vermischten sich wenig mit der bestehenden kreolischen Bevölkerung. Der *Punto* beruft sich auf eine damals populäre Versform der spanischen Poesie, die *Decima*, welche in ganz Lateinamerika

⁸¹ Vgl. Rodriguez, *Cuba*, S. 826.

⁸² Vgl. Rodriguez, Olavo A., *Kuba*, in: MGG, Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 3, Bärenreiterverlag, Kassel u.a., 1998, Sp. 802.

⁸³ Vgl. Rodriguez, *Kuba*, Sp. 803.

⁸⁴ Vgl. Manuel, *Caribbean Currents*, S. 35 ff.

anzutreffen war. Zehn Verse an jeweils acht Silben werden zu einer Begleitung gesungen, die primär aus mit Plektrum gespielten Saiteninstrumenten besteht und in einem Dreiertakt gespielt wird. Es bestehen mehrere Formen dieses ländlichen Liedtypus. Der Text kann improvisatorisch während der musikalischen Ausführung entstehen oder auskomponiert sein. Zwischen jeweils vier beziehungsweise zwei Textzeilen wird ein instrumentales Zwischenspiel eingeschoben, das oft in einer anderen Taktart steht (3/4 → 6/8).⁸⁵ Die Gesänge bedienen sich modaler Harmonik, wobei sich ihre Melodien meist im phrygischen oder mixolydischen Bereich bewegen. Der dazu dargebotene Tanz heisst *Zapateo* und hat seinen Ursprung in Spanien. Weil diese Musik später von tourenden Operntruppen aus Spanien in Kuba rezipiert wurde, und in deren *Zarzuelas* einfluss, gelangte die *Guajira* wieder nach Europa, wo sie später Auswirkungen auf bestimmte Geres des *Flamenco*⁸⁶ und die *Zarzuela* hatte. Wie sich aber die Transformation des *Punto* zum *Guajiro* vollzogen hat, oder ob die bis anhin vermutete Verbindung doch nicht so prägend ist, dies sei Peter Manuel zufolge noch genauer zu erforschen.⁸⁷ Gegen Ende des 18. Jahrhunderts waren einfache Lieder aus zahlreichen *Zarzuelas* eine beliebte Unterhaltungsform. Viele sogenannte *Cupletistas*, die in Lateinamerika auf Konzerttours waren, sangen in ihren varieté-ähnlichen Programmen solche einfachen Lieder, die auf Französisch *Couplets* genannt wurden.⁸⁸

Bei einem Bevölkerungsanteil von einem Drittel schwarzer Sklaven und zusätzlichen Freien Schwarzen, darf in einer Betrachtung kubanischer Musik der Einfluss afrikanischer Traditionen keinesfalls ausser Acht gelassen werden. Schon im 17. Jahrhundert wurden Menschen aus Afrika nach Kuba gebracht, um dort für die europäischen Siedler auf deren Plantagen Sklavenarbeit zu leisten. Die ersten Sklaven waren mehrheitlich Leute der Bantu-Sprachgruppen und aus der Region des heutigen Benin. Während der Revolution auf Haiti flüchteten weitere, teilweise Freie Schwarze mit Fon- und Ewe-Hintergründen, die von den Franzosen nach Haiti gebracht wurden, und liessen sich im Osten Kubas nieder. In einer zweiten Phase

⁸⁵ Vgl. Manuel, *The Guajira between Cuba and Spain.*, S. 140.

⁸⁶ Vgl. Manuel, *The Guajira between Cuba and Spain.*, S. 145.

⁸⁷ Vgl. Manuel, *The Guajira between Cuba and Spain.*, S. 151.

⁸⁸ Vgl. Gonsález, Juan P., *Das Couplet und die Konstruktion urbaner populärer Musik in Lateinamerika*, in: *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture*, 53. Jg., populäres Lied in Lateinamerika / Popular Song in Latin America, Deutsches Volksliedarchiv, 2008, S. 8 ff.

des Sklavenhandels im 19. Jahrhundert kamen Yoruba und Menschen aus dem heutigen Nigeria hinzu, die eher den Westen der Insel besiedelten.⁸⁹

Die Afrikaner begannen rasch Instrumente nachzubauen, welche sie aus ihrer Heimat in Erinnerung hatten. Dies waren vorwiegend Rhythmusinstrumente, wie Trommeln oder Rasseln.⁹⁰ Obschon der Katholizismus Staatsreligion war, wurde es den Sklaven gestattet, ihre eigene Form von Religion auszuleben. Es entstanden synkretische Religionen, wie etwa die *Santeria* primär im Westen oder der *Voodoo* auf Haiti und im Osten Kubas. Diese Religionen verbinden Glaubensvorstellungen aus Afrika, welche auf Geister oder Ahnenkulten beruhen, mit dem katholischen Heiligenkult. In den Ritualen dieser Religionen kommt den verschiedenen Rhythmen, welche oft mit einer klar definierten Funktion beziehungsweise Gottheit in Verbindung stehen, eine grosse Bedeutung beim Erreichen von tranceartigen Zuständen zu. Diese müssen erreicht werden, um mit den Geistern in Kontakt treten zu können. In den meisten solchen Ritualen mit afrikanischem Einfluss besteht das Ensemble aus drei Trommeln, die sich in ihrer Stimmung unterscheiden.⁹¹ Die Trommeln können zusätzlich durch Rasseln oder Bodypercussion unterstützt und je nach Kontext anders benannt werden.

Es sei hier noch erwähnt, das sich neben dieser religiös konnotierten Musik ebenfalls säkulare Genres ausbildeten, die einen starken Bezug zu Ersteren aufweisen, wie beispielsweise das *Rara*-Ritual aus Haiti, das ab dem 19. Jahrhundert auch im Osten Kubas zu beobachten war.⁹² In Kuba hatten Sklaven im 19. Jahrhundert das Recht eigene Vereine zu gründen, sogenannte *Cabildos*, und dadurch offiziell ihre Traditionen zu pflegen. Eine Tradition, die bis heute überdauert hat, ist die *Tumba Francesa* der ostkubanischen Sklaven. Die berühmteste und beinahe einzige noch existierende *Tumba Francesa*-Vereinigung

⁸⁹ Vgl. Rodriguez, *Cuba*, S. 823ff.

⁹⁰ Vgl. Rodriguez, Eli, *Güiros and Bata Drums of Cuban Santeria*, in: *Music in Latin America and the Caribbean. An Encyclopedic History*, Kuss, Malena (Hg), Volume 2, University of Texas Press, Austin, 2007, S. 73+82.

⁹¹ Vgl. Averill, Gage and Wilken Lois, *Haiti*, in: *Garland Encyclopedia of World Music, Volume II: South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*, hrsg. von Olsen, Dale A. und Daniel E. Sheehy, Garland Publishing, Inc., New York and London, 1998, S. 882 ff.

⁹² Vgl. Floyd, Samuel A., *Black Music in the Circum-Caribbean*, in: *American Music*, Vol. 17, No. 1, University of Illinois Press, 1999, S. 4 f.

wurde in den 1860er-Jahren in Santiago de Cuba gegründet und ist heute zu einer Touristenattraktion verkommen.⁹³

Durch eine Mischung von europäischer Tanzmusik mit der Volksmusik der afrikanischen Sklaven und der spanischen Bauern entstand im 19. Jahrhundert unter der Führung des Komponisten M. Saumel Robredo der kubanische Nationalstil, die *Contradanza*,⁹⁴ welche sich bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts zuerst zum *Danzon* und schlussendlich zum *Son* weiterentwickeln wird.⁹⁵

Im Vergleich zu den anderen Genres ist die *Contradanza* relativ schlecht erforscht. Erst in den letzten 10 - 15 Jahren hat sich eine Gruppe von Forschern rund um Peter Manuel, der Thematik angenommen. Manuel postuliert, dass es auf Kuba zwei verschiedene Stile der *Contradanza* gegeben haben muss. Jene im Westen, primär in Havanna und jene im Osten, in Santiago de Cuba. Der Unterschied der beiden Formen liegt nicht nur in verschiedenen Rhythmen, welche sich durch ihre Häufigkeit von Region zu Region unterscheiden lassen, sondern auch am Grad der Kreolisierung. Es wird davon ausgegangen, dass eine Vermischung von europäischen und afrikanischen Traditionen vermehrt im Osten stattgefunden hat, wo im Gegensatz zum Westen erstens weniger *Contradanzas* gedruckt wurden und zweitens die ersten Drucke aus einer Zeit nach 1850 stammen.⁹⁶ Dementsprechend ist davon auszugehen, dass die östliche *Contradanza* in ihrer Aufführungspraxis freier war als jene in Havanna, die eher einem europäischen Musikideal folgte, wobei Letztere, aus welcher die typische Habanera, die später Einfluss auf den Tango haben wird, hervorgeht, eher als Exportgut, mit prägendem Einfluss auf das südamerikanische und europäische Festland, verstanden werden kann. Es bleibt aber unklar, ob die *Contradanza* von Santiago auch durch schwarze Musiker und mit Unterstützung derer Rhythmusinstrumente aufgeführt wurde oder nicht. Manuel schreibt ebenfalls, dass sich der *Son* nicht wie lange Zeit vermutet aus der *Punto*-Tradition entwickelte, sondern ihren Ursprung in der *Contradanza* hat, was zur

⁹³ Vgl. Boudreault-Fournier, Alexandrine, *The Tumbas Francesas Societies in Cuba*, <http://www.kanda7tumba.net/0000tumbafranc2.html>, 18.04.13.

⁹⁴ Vgl. Rodriguez, Kuba, Sp. 803.

⁹⁵ Vgl. Manuel, Peter, *From Contradanza to Son: New Perspectives on the Prehistory of Cuban Popular Music*, in: *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 30, No. 2, University of Texas Press, 2009, S. 185.

⁹⁶ Manuel, Peter (Hg.), *Creolizing Contredance in the Caribbean*, Temple University Press, Philadelphia, 2009, S. 52 f.

Folge hätte, dass die kubanische Musikgeschichte ab dem 19. Jahrhundert neu geschrieben werden müsste.

Kuba verdient in Zusammenhang mit der Entstehungsgeschichte des analysierten Werks eine gesonderte Betrachtung, weil sich der Komponist, in den 1850er-Jahren auf seinen Reisen durch die Karibik, des Öfteren auf der grössten Antilleninsel aufgehalten hatte.

3.4 Das Karibische in Gottschalks Musik

Louis Moreau Gottschalk verbrachte seine Kindheit, bevor er mit 12 Jahren nach Europa reiste, in New Orleans. Erzogen wurde er neben seiner Mutter und Grossmutter auch von Sally. Starr schreibt, dass Sally dem Kind oft kreolische Lieder vorsang und Geschichten erzählte. Ausserdem hatte Gottschalk in New Orleans fünf Halbgeschwister, welche aus einer früheren Beziehung seines Vaters zu einer schwarzen Frau hervorgegangen waren. Ob jedoch Moreau von diesen Kindern wusste, oder gar mit ihnen in Kontakt war, ist heute unklar.⁹⁷ Im Alter von drei Jahren begann Moreau Klavier zu spielen. Es ist gut denkbar, dass Gottschalks Kindheit in New Orleans für sein späteres Schaffen bestimmend war. New Orleans war damals die Stadt mit der grössten Freien Schwarzen Bevölkerung in den USA. Viele Sklaven flüchteten, wie auch Gottschalks Grossmutter, vor dem Bürgerkrieg auf Haiti via Kuba bis in die USA. Diese ehemaligen Sklaven waren Bürger Frankreichs, katholisch, frei in ihrem Handeln und konnten Berufe ausüben sowie Land besitzen. Sie gründeten auch eine eigene Philharmonische Gesellschaft und gaben eine Zeitschrift heraus.⁹⁸ Das kulturelle Leben in New Orleans florierte zu dieser Zeit. Viele Musiker lebten in der Stadt mit gerade einmal 40'000 Einwohnern und es existierten zahlreiche Theater und Musikgeschäfte, die Instrumente verkauften und Noten druckten.⁹⁹ Schon in den 1820er-Jahren erhielt die Stadt - als eine der ersten in Nordamerika - ein Opernhaus, und in den 1830er-Jahren wurden dort mehr Amerikapremieren von Opern aufgeführt, denen auch Gottschalk beiwohnte, als auf dem verbleibenden Kontinent.¹⁰⁰ Bei einer Bevölkerung, die zu mehr als einem Drittel aus Freien Schwarzen bestand, war es im New Orleans der

⁹⁷ Vgl. Starr, *Bamboula!* S. 24.

⁹⁸ Vgl. Starr, *Bamboula!* S. 23.

⁹⁹ Vgl. Starr, *Bamboula!* S. 35.

¹⁰⁰ Vgl. Ebd.

1830er Jahre kaum verwunderlich, wenn man auf der Strasse afrikanisch-stämmige Arbeiter die angesagten Opernarien der Zeit pfeifen hörte, während am Congo Square afrikanische Rhythmen getrommelt wurden, welche via Karibik in die USA importiert wurden.¹⁰¹ Berry schreibt zwar, dass ab 1835 die Rituale am Congo Square unterdrückt wurden,¹⁰² womit Gottschalk sie wohl nie gehört haben dürfte. Öffentliches Trommeln der afrikanischen Sklaven war damals in den ganzen USA verboten, ausser in New Orleans (wegen der kulturellen Ausrichtung dieser Stadt nach Frankreich) wo es bis 1845 toleriert wurde, wie Peter Manuel schreibt.¹⁰³ Dagegen steht aber Averills Meinung, wonach diese Rituale bis in die 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts abgehalten wurden,¹⁰⁴ was bedeuten könnte, dass Gottschalk diese in seiner Kindheit wirklich miterlebt hatte. Unter Gottschalks ersten Kompositionen, die während seiner Studienzeit in Paris verlegt wurden, befanden sich dementsprechend vier kreolische Stücke, deren Inspirationsquellen afrikanische Rhythmen und kreolische Melodien waren. Eine frühe Form des Folk-Songs *Poor Loletta*¹⁰⁵ muss Gottschalk aus seiner Kindheit in Erinnerung gehabt haben, als er 1848 *La Savanne*¹⁰⁶ komponierte, welches sich derselben Melodie zu bedienen scheint.

Während seinen erfolgreichen Konzerttours in den USA der 1850er-Jahre spielte Gottschalk oft improvisierte Variationen von *Hail Columbia* und dem *Yankee Doodle*, welche beim damaligen Publikum äusserst gut ankamen und dem Komponisten schliesslich als Grundlage für *The Union* dienten.¹⁰⁷ Zu Gottschalks improvisatorischem Vortragsstil schreibt Starr folgendes:

¹⁰¹ Vgl. Berry, Jason, *African Cultural Memory in New Orleans Music*, in: Black Music Research Journal, Vol. 8, No. 1, Center for Black Music Research – College Chicago and University of Illinois Press, 1988, S. 5.

¹⁰² Vgl. Berry, *African Cultural Memory in New Orleans Music*, S. 7.

¹⁰³ Vgl. Manuel, Peter, *Caribbean Currents. Caribbean Music from Rumba to Reggae*, Revised and Expanded Edition, Temple University Press, Philadelphia, 2006, S. 11.

¹⁰⁴ Vgl. Averill, Gage, *Haitian and Franco-Caribbean Music*, in: Garland Encyclopedia of World Music, Volume III: The United States and Canada, hrsg. von Ellen Koskoff, Routledge, 2000, S. 802

¹⁰⁵ Vgl. Bibb, Leon, *Poor Lolette*, Folk Songs Vol I (EP), Top Rank, UK, JKR 8022, 1959. <http://www.youtube.com/watch?v=lm-XnNuXN1g>, 13.04.13. (Auf CD im Anhang)

¹⁰⁶ Vgl. Gottschalk, Louis Moreau, *La Savane*, World of Louis Moreau Gottschalk Vol. I, Eugene List, Vanquard Classics, 1993. <http://www.youtube.com/watch?v=dn1mm-oV-jM>, 13.04.13. (Auf CD im Anhang)

¹⁰⁷ Vgl. Starr, *Bamboula!* S. 137.

„It is fashionable today to contrast the improvisational character of jazz to the formalized note-reading of „classical“ music. Gottschalk was as much an improviser as any twentieth-century jazz musician. That he wrote down his compositions at all speaks more to the profitability of sheet music sales in the era than to any preferences he had for formal composition over improvisation. At any rate, it was Gottschalk who introduced spontaneity into American classical music, and it was with Gottschalk's death that such spontaneity went into eclipse again for several generations.“¹⁰⁸

Gerard Béhague zufolge ist die „Improvisation“ ein bedeutendes Merkmal der karibischen und latein-amerikanischen Musik. Ich habe „Improvisation“ in Anführungszeichen gesetzt, weil es Bruno Nettel zufolge keinen Sinn macht, in einer mündlichen Musiktradition von Improvisation zu sprechen, da ohne den eigentlichen Kompositionsvorgang in jedem musikalischen Vortrag von improvisatorischen Momenten auszugehen ist.¹⁰⁹ Während seinen Reisen durch die Karibik, in den 1850er-Jahren, als er viel Zeit auf Kuba verbrachte, kam Gottschalk in Kontakt mit afro-kreolischen Musikformen, die oft synkopierte Rhythmen enthalten.¹¹⁰

Ob es ausschliesslich, wie Starr schreibt, die *Tumba Francesa* war, die den zweiten Satz der *Symphonie Romantique* beeinflusste, bin ich mir nicht mehr so sicher wie zu Beginn meiner Recherchen, da einigen Quellen zufolge viele schwarze Musiker auch Melodieinstrumente spielten. Rhythmen wie der *Tresillo*, der *Cinquillo* oder verschiedene Varianten davon sind spätestens ab dem frühen 19. Jahrhundert aus der afrikanischen Musiksprache in jene des kreolisierten Kubas eingeflossen. Diese kreolisierten Musikformen, vor allem aus Kubas Osten, dürften den Komponisten besonders beeinflusst haben, zumal er sich selbst primär als Kreole, Franzose oder Amerikaner verstand, keinesfalls jedoch als Spanier.

Ein weiterer Aspekt, der in diesem Kapitel behandelt werden sollte, ist die Gestaltung von Noteneditionen und Plattencover von Aufnahmen, die karibische Musik Gottschalks beinhalten. Palmen, tanzende Frauen und Instrumente¹¹¹ verzieren die Editionen. Souvenir de *Puerto Rico*, *Ojos Criolos* und *Colombia* sind

¹⁰⁸ Starr, *Bamboula!* S. 234.

¹⁰⁹ Vgl. Béhague, Gerard, *Improvisation in Latin American Music*, in: Music Educators Journal, Vol. 66, No. 5, Sage Publications Inc., 1980, S. 118-125.

¹¹⁰ Vgl. Starr, *Bamboula!* S. 266.

¹¹¹ Vgl. Gottschalk, L. Moreau, *The Banjo*, William Hall and Son, New York, 1855.

verziert durch Palmenmotive. Hinzu kommen, bei *Ojos Criollos*, zwei Mulatto Frauen, die tanzartige Gesten ausführen, was deutlich karibischen Klischees entspricht.¹¹² Bei den CDs ist es ähnlich, nur farbiger.¹¹³ Bunte Vögel, Blumen, Landschaften, abermals Palmen und kreolische Frauen schmücken die Albumcover von Interpretationen der Stücke aus Gottschalks Feder. Dies zeigt, dass der Komponist selbst ein bunter Vogel in der „Klassikwelt“ war beziehungsweise ist, und sich mit seinem exotischen Flair, auch noch beinahe 150 Jahre nach seinem Tod, gut vermarkten lässt.

3.5 Westindische Einflüsse in *Fêtes sous les tropiques*

In diesem Kapitel werde ich die aus der Analyse hervorgegangenen Aspekte, die mir wichtig erscheinen für die Verortung des Stücks, in einen Kontext mit den zuvor erarbeiteten Erkenntnissen über karibische Musik stellen.

Das Stück beginnt mit einem ostinaten Habanera-Rhythmus in den Celli, welcher von Cinquillo-Variationen in den Bamboula-Trommeln, sowie ab Takt 7 in der ersten Violine, kontrastiert wird. Nach 12 Takten setzt, der Partitur von Gaylen Hatton zufolge, eine Kürbissrassel ein, wie sie auch in *Voodoo*- und *Santeria*-Ritualen zum Einsatz kommt.¹¹⁴

Weil die Zahl 12 durch zwei, drei und vier Teilbar ist und sich somit für polyrhythmische Strukturen bestens eignet, entspricht 12 einer wichtigen Einheit der afro-karibischen Musik.¹¹⁵ Diese Tatsache bedingt, dass viele afro-karibische Stücke im 12/8-Takt stehen, was aber in Gottschalks Komposition nicht der Fall ist. Der nach vorne treibende 2/4-Takt in Gottschalks Sinfonie, widerspiegelt hingegen die typische Taktart der *Habanera*, welche aus der *Contradanza* hervorgegangen war.

Weitere acht Takte später kommen Schlaghölzer hinzu. Eine Base-Drum und Maracas machen nach insgesamt 24 Takten die polyrhythmisch angelegte Rhythmussektion komplett, welche bis zu Takt 36 die klangliche Erscheinung des Satzes bestimmt. Die im zweiten Teil sich abwechselnd vorstellenden

¹¹² Vgl. Titelblätter von Noteneditionen. (Auf CD im Anhang)

¹¹³ Vgl. Albumcovers. (Auf CD im Anhang)

¹¹⁴ Vgl. Rodriguez, Eli, *Güiros and Bata Drums: Two Instrumental Groups of Cuban Santeria*, in: Kuss, Malena (Hg.), *Music in Latin America and the Caribbean. An Encyclopedic History*, Volume 1 + Volume 2, University of Texas Press, Austin, 2007, S. 73.

¹¹⁵ Vgl. Manuel, *Caribbean Currents. Caribbean Music from Rumba to Reggae*, S. 8 f.

Melodieinstrumente erinnern mich an eine musikalische Praxis, die später im Jazz grosse Bedeutung erhalten sollte. Die Instrumente, welche vom Komponisten für die Ausführung vorgeschrieben werden, zeugen von einer Instrumentierung im Stil der europäischen Kunstmusik des 19. Jahrhunderts. Der Gebrauch von vielen Blechblasinstrumenten - unter anderem drei Posaunen - rührt vermutlich daher, dass in der Karibik Militärkapellen einen wichtigen Stellenwert in der Entwicklung von frühen musikalischen Genres einnahmen.

Hier ist anzumerken, dass die Instrumentierung in der Partitur von Hatton nicht mit den Angaben der Uraufführung übereinstimmt. Wenn Gottschalk wirklich 48 Musiker der *Tumba Francesa*-Gesellschaften von Santiago für die Uraufführung des Stücks eingespannt hatte, dann sollte davon ausgegangen werden, dass anstelle der Schlaghölzer die *Catá*, ein ausgehöhlter Baumstamm, der mit zwei Stöcken gespielt wird, eingesetzt wurde.¹¹⁶ Ausserdem wurden vermutlich, wie in vielen afro-karibischen Stilen, drei verschieden-grosse Trommeln eingesetzt, und nicht, wie aus der Partitur hervorgeht, nur zwei. Ebenfalls unglaublich scheint mir die exakte Notierung der Rhythmusinstrumente. Quellen zufolge konnten die Schwarzen Musiker oft keine Noten lesen. Meiner Meinung nach ist es eher denkbar, dass die ergänzende Rhythmussektion nach Belieben improvisiert hatte, zumal Gottschalk selbst seine Werke nur aufschrieb, um sie gewinnbringend verlegen lassen zu können.

Meiner Meinung nach überschätzt Starr den Einfluss, den die *Tumba Francesa* auf die Komposition von *Fêtes sous les Tropiques* ausgeübt hatte. Ein genauer Vergleich mit kubanischen *Contradanzas* aus der Mitte des 19. Jahrhunderts würde es eventuell erlauben, den zweiten Satz der *Sinfonie* auch melodisch in deren Tradition zu stellen. Peter Manuel schreibt nämlich in seinem Buch über die *Contradances* in der Karibik, dass die *Tumba Francesa* genauso wie die zahlreichen *Contradanzas* für Klavier aus der Karibik des 19. Jahrhunderts zu einem Komplex gehören, welcher heute nur schlecht rekonstruierbar ist.

„In terms of Style, context and general character, the rowdy Afro-Caribbean tumba francesa and the genteel Tavárez piano danza could be

¹¹⁶ Vgl. Rodriguez, *Cuba*, S. 825.

regarded as representing extreme ends of a broad contradance-family continuum“¹¹⁷

Manuel, der den zweiten Satz der Sinfonie als *Rumba* bezeichnet, macht ebenfalls darauf aufmerksam, dass der Rhythmus der Claves in Gottschalks Sinfonie auch in der Tradition der *Contradanza* und des späteren *Son* zu finden ist.¹¹⁸ Die Bezeichnung des Satzes als *Rumba* finde ich problematisch, weil eine *Rumba* im 19. Jahrhundert gleichbedeutend mit einem Fest war. Die Entwicklung der *Rumba* als eigenständiges musikalisches Genre erfolgte aber erst um die Wende zum 20. Jahrhundert.¹¹⁹

Um Aufschluss darüber zu erhalten, wie die Kreolisierung und die damit verbundene Musikpraxis in der Karibik des 19. Jahrhunderts genau ausgesehen hat, sollten mehr Quellen herangezogen werden, die im besten Fall verraten würden, in wie fern sich eine Durchmischung von europäischen und afrikanischen Musikformen schon im 19. Jahrhundert vollzogen hatte. Es wäre interessant zu erforschen, ob Gottschalk möglicherweise Zeuge davon war, wie die Tanzmusik der Europäer von Rhythmusinstrumenten aus Afrika ergänzt wurde, oder ob sich solche unterschiedlichen musikalischen Praxen eher nicht durchmischten. Es existieren zwar Belege dafür, dass viele Schwarze die Musik der Europäer auf deren Instrumenten, ohne Noten lesen zu können, nachspielten, nicht jedoch dafür, dass sich die Musikformen vollständig durchmischten.

Einigen Texten zufolge soll Gottschalk mit dieser Komposition gar der Erste gewesen sein, der afro-karibische Rhythmusinstrumente in die westliche Kunstmusik aufgenommen hatte. Um einer möglichen Intention des Komponisten gerecht zu werden, reicht es meiner Ansicht nach nicht, die geforderten Rhythmen auf moderne, westliche Orchesterinstrumente zu übertragen, wie es bei den meisten neueren Interpretationen der Fall ist. Man sollte versuchen, afrikanische Rhythmusinstrumente zu verwenden, wie sie damals in der Karibik existiert haben könnten. Ausserdem sollte, um eine historisch informierte Aufführungsweise zu

¹¹⁷ Manuel (Hg.), *Creolizing Contredance in the Caribbean*, S. 22.

¹¹⁸ Vgl. Manuel, Peter, *From Contradanza to Son*, S. 194.

¹¹⁹ Vgl. Jeschke Claudia und Quintero, Sabrina, *Rumba*, in: MGG, Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 8, Bärenreiterverlag, Kassel u.a., 1998, Sp. 606 ff.

erreichen, mit dem Takt freier umgegangen werden, zumal dies auch bei der *Tumba Francesa* so geschieht.¹²⁰

4 Schluss

In dieser Arbeit ging es darum, den zweiten Satz aus Gottschalks *Symphonie Romantique* im Leben des Komponisten sowie in den kompositorischen Traditionen, welchen das Werk folgt, zu verorten. Literaturrecherchen haben ergeben, dass das Stück sowohl in der europäischen Orchestermusik des 19. Jahrhunderts, als auch in der kubanischen *Contradanza* aus derselben Zeit verortet werden kann.

Was unklar bleibt, ist der Aspekt der Kreolisierung. Einige Forscher sehen den US-amerikanischen Komponisten als Pionier bei der Verschmelzung von europäischen und afro-karibischen Musiktraditionen, was im Widerspruch zu Quellen steht, welche sein kompositorisches Vorgehen und die daraus resultierende Musik als typisch für besagte Zeit erklären. Ebenfalls wäre noch zu erforschen, inwiefern die Rezeption von Gottschalks kreolischen Klavierstücken in den Vereinigten Staaten von Amerika die Entstehung des US-amerikanischen *Ragtime* der Jahrhundertwende beeinflusst hat.

Für weitere Forschungsarbeit in diesem Bereich wäre es nun von Bedeutung, exemplarisch einige *Contradanzas* aus Havanna und insbesondere aus Santiago de Cuba, die in den 1850er-Jahren entstanden, auf melodische sowie strukturelle Gemeinsamkeiten mit Gottschalks *Sinfonie* zu überprüfen. Des Weiteren sollten Schriftstücke aus jener Zeit nach Hinweisen, wie das Leben auf den kubanischen Zuckerplantagen und in den urbanen Zentren der Insel sowie der damit verbundenen Musizierpraxis ausgesehen hat, durchforstet werden. Eine weitere Möglichkeit bestünde darin, Interviews mit Kubaner_innen zu führen, welche die musikalische Praxis des Landes vor der Machtübernahme der Sozialisten im Jahre 1953 noch miterlebt hatten.

Wenige Forscher stellen die *Tumba Francesa* oder den *Punto Cubano* in einen weiter gefassten soziokulturellen und politischen Kontext. Durch Recherchen in Archiven liessen sich möglicherweise mehr Indizien dafür finden, dass einige

¹²⁰ Vgl. Olavo, Alén, *Rhythm as Duration of Sounds in Tumba Francesa*, *Ethnomusicology*, Journal of the Society for Ethnomusicology, Vol. 39, No. 1, Winter 1995, S. 55 ff.

Traditionen nur durch staatliche Förderung ihre früheren Erscheinungen wahren konnten, was einer Entstehung von synkretischen Stilen entgegenwirken würde.

Es wäre interessant, den Kreolisierungsprozess genauer zu beleuchten, um herauszufinden, welche sozialen Gruppen sich am musikalischen Leben der Karibik im 19. Jahrhundert beteiligt hatten. Auch hierfür wären weitere Ermittlungen in Archiven, zum Beispiel von Musikgesellschaften, von grossem Wert.

Ebenfalls würde ich gerne die Methode der Feldforschung mit einbeziehen und mich in Form einer teilnehmenden Beobachtung an Ritualen wie der *Tumba Francesa* beteiligen, um die Erkenntnisse daraus mit der bestehenden Literatur vergleichen zu können, woraus sich eventuell einige Diskrepanzen zu bestehenden Forschungsergebnissen ergeben würden.

Sollte ich daraus Beweise herleiten können, dass sich die kulturelle Form der *Tumba Francesa* und deren Inhalt und Bedeutung innerhalb der Gesellschaft während der vergangenen Dekaden veränderten, wäre es unbedingt notwendig, den von Starr postulierten Einfluss der *Tumba Francesa* auf Gottschalks Komposition zu relativieren.

Ebenfalls würde ich das Stück gerne von einem Orchester aufführen lassen. Durch die Erkenntnisse, welche ich aus dieser Arbeit gewonnen habe, liesse sich mit Hilfe von afrikanischen Perkussionisten eine authentischere Aufführung erzielen, als jene aus den vergangenen 50 Jahren darstellen.¹²¹

5 Quellen/Literatur

5.1 Musikdrucke (Auf CD im Anhang)

- Gottschalk, Louis Moreau, *Night in The Tropics*, Reconstructed and arranged by Gaylen Hatton, Full Score, Boosey and Hawkes, 1965, 67 S.

¹²¹ Zum Zweck einer Aufführung des Stücks habe ich Isabelle Bischof angefragt, welche im Vorstand des Variaton-Orchesters aus Bern sitzt. Ebenfalls stehe ich in Kontakt mit afrikanischen Perkussionisten aus Bern, welche einer Kooperation mit dem Variaton-Orchester nicht abgeneigt sind. Ich hoffe, den Verantwortlichen der Programmgestaltung dieses Orchesters nun mein Projekt vorstellen zu dürfen, damit eine Realisierung zustande kommt.

5.2 Tonaufnahmen (Auf CD im Anhang)

- Bibb, Leon, *Poor Lolette*, Folk Songs Vol I (EP), Top Rank, UK, JKR 8022, 1959.
<http://www.youtube.com/watch?v=lm-XnNuXN1g>, 13.04.13.
- Gottschalk, Louis Moreau, *La Savane*, World of Louis Moreau Gottschalk Vol I, Eugene List, Vanquard Classics, 1993.
<http://www.youtube.com/watch?v=dn1mm-oV-jM>, 13.04.13.
- Gottschalk, Louis Moreau, *Simphonie Romantique*, 2. Satz: Une Fête sous les tropiques, Reconstructet by Richard Rosenberg, Hot Springs Festival Symphony Orchestra conducted by Roseberg, 2007,
<http://www.youtube.com/watch?v=DQR4iixy0zc>, 04.02.13.

5.3 Video (Auf CD im Anhang)

- Tumba Francesa: Youba-Fronté-Mason, Santiago de Cuba, 2005,
<http://www.youtube.com/watch?v=6Km5KZslxOk>, 15.04.13.

5.4 Bilder

5.4.1 Albumcovers (Auf CD im Anhang)

- Gottschalk, L. Moreau, *A Night in the Tropics*, Hot Springs Music Festival Orchestra, conducted by Richard Rosenberg, Naxos American, USA, 2000.
- Gottschalk, L. Moreau, *Gottschalk Piano Music, Vol. 1-8*, Philip Martin, Hyperion, UK, 1991-2005.

5.4.2 Titelblätter von Noteneditionen (Auf CD im Anhang)

- Gottschalk, L. Moreau, *The Banjo*, William Hall and Son, New York, 1855.
- Gottschalk, L. Moreau, *Columbia*, B. Schott's Söhne, Mainz, 1860.
- Gottschalk, L. Moreau, *Ojos Criollos*, B. Schott's Söhne, Mainz, 1865.
- Gottschalk, L. Moreau, *Souvenir de Puerto Rico*, B. Schott's Söhne, Mainz, 1860.

5.5 Literatur

5.5.1 Monografien und Handbücher

- Burton, Richard D. E., *Afro-Creole. Power, Opposition and Play in the Caribbean*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1997, 297 S.

- Fors, Luis Ricardo, *Gottschalk*, Havanna, 1880, 470 S.
- Gottschalk, Louis Moreau, *Notes of a Pianist*, hrsg. von Janne Behrend, Da Capo Press, New York, 1979, 409 S. + Anh.
- Karl G., Haider, *Ethnographic Film*, University of Texas Press, Austin, 1990, 166 S.
- Higman B. W. (Hg.), *A Concise History of the Caribbean*, Cambridge University Press, Cambridge, New York u.a., 2011, 357 S.
- Hugo, Victor, *Bug Jargal*, in: Victor Hugo's ausgewählte Schriften, deutsch bearbeitet von Friedrich Senbold, Dritter Band, Verlag von L.F. Rieger und Comp., Stuttgart und Leipzig, 1835, 496 S.
- Knight, Franklin W., *The Caribbean. The Genesis of a Fragmented Nationalism*, Second Edition, Oxford University Press, New York, 1990, 389 S.
- Korf, William E., *The Orchestral Music of Louis Moreau Gottschalk*, Wissenschaftliche Abhandlungen, Band XXVIII, Institute of Mediaeval Music Ltd., Henryville u.a., 1983, 163 S.
- Kuss, Malena (Hg.), *Music in Latin America and the Caribbean. An Encyclopedic History*, Volume 1 + Volume 2, University of Texas Press, Austin, 2004 + 2007, 416 + 537 S.
- Manuel, Peter, *Caribbean Currents. Caribbean Music from Rumba to Reggae*, Revised and Expanded Edition, Temple University Press, Philadelphia, 2006, 319 S.
- Manuel, Peter (Hg.), *Creolizing Contredance in the Caribbean*, Temple University Press, Philadelphia, 2009, 281 S.
- Rubin, Vera (Hg.), *Caribbean Studies: A Symposium*, The American Ethnological Society, University of Washington Press, Seattle, 1960, 124 S.
- Said, Edward W., *Orientalismus*, aus dem Englischen von Hans Günter Holl, 2. Auflage, S. Fischer Verlag, Frankfurt a.M., 2010, 459 S.
- Starr Frederick, *Bamboula! The Life and Times of Louis Moreau Gottschalk*, Oxford University Press, New York, 1995, 564 S.
- Wright, Richardson, *Revels in Jamaica 1682-1838*, Dodd, Mead, New York, 1937, 378 S.

5.5.2 Artikel in Fachzeitschriften und Lexika

- Averill, Gage, *Haitian and Franco-Caribbean Music*, in: Garland Encyclopedia of World Music, Volume III: The United States and Canada, hrsg. von Ellen Koskoff, Routledge, 2000, S. 802-807.
- Averill, Gage and Wilken Lois, *Haiti*, in: Garland Encyclopedia of World Music, Volume II: South America, Mexico, Central America, and the Caribbean, hrsg. von Olsen, Dale A. und Daniel E. Sheehy, Garland Publishing, Inc., New York and London, 1998, 881-895.
- Baumann, M. Peter, *The Charango as Transcultural Icon of Andean Music*, in: TRANS-Revista Transcultural de Musica, Vol. 8, 2004, <http://www.sibetrans.com/trans/a192/the-charango-as-transcultural-icon-of-andean-music>, 15.04.13.
- Béhague, Gerard, *Improvisation in Latin American Music*, in: Music Educators Journal, Vol. 66, No. 5, Sage Publications Inc., 1980, S. 118-125.
- Béhague, Gerard H., *Westindische Inseln*, in: MGG, Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 9, Bärenreiterverlag, Kassel u.a., 1998, Sp. 1957-1984.
- Berry, Jason, *African Cultural Memory in New Orleans Music*, in: Black Music Research Journal, Vol. 8, No. 1, Center for Black Music Research – College Chicago and University of Illinois Press, 1988, S. 3-12.
- Boudreault-Fournier, Alexandrine, *The Tumbas Francesas Societies in Cuba*, <http://www.kanda7tumba.net/0000tumbafranc2.html>, 18.04.13.
- Cadenbach, Rainer, *Musikwissenschaft*, in: MGG, Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 6, Bärenreiterverlag, Kassel u.a. 1998, Sp. 1789-1834.
- Cornelius, Steven, *Afro-Cuban Music*, in: Garland Encyclopedia of World Music, Volume III: The United States and Canada, hrsg. von Ellen Koskoff, Routledge, 2000, S. 783-789.
- Darell, R. D., *An early Pan-American exhumed*, in: The Musical Mercury, Vol. 1, No. 1, 1934, S. 18-21.
- Epstein, Dena J., *Folk Traditions*, in: Garland Encyclopedia of World Music, Volume III: The United States and Canada, hrsg. von Ellen Koskoff, Routledge, 2000, S. 592 ff.

- Floyd, Samuel A., *Black Music in the Circum-Caribbean*, in: *American Music*, Vol. 17, No. 1, University of Illinois Press, 1999, S. 1-38.
- Gonsález, Juan P., *Das Couplet und die Konstruktion urbaner populärer Musik in Lateinamerika*, in: *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture*, Jg. 53, Deutsches Volksliedarchiv, 2008, S. 7-30.
- Harney, Lucy, *Controlling Resistance, Resisting Control: The género chico and the Dynamics of Mass Entertainment in the Late Nineteenth-Century Spain*, in: *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, Vol. 10, Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies, 2006, S. 151-167.
- Halliday, Fred, *Orientalism and its Critics*, in: *British Journal of Middle Eastern Studies*, Vol. 20, No. 2, British Society for Middle Eastern Studies, Taylor and Francis Inc., 1993, S. 145-163.
- Huggan, Graham, *(Not) Reading „Orientalism“*, in *Research in African Literatures*, Vol. 36, No. 3, Edward Said, Africa, and Cultural Criticism, Indiana University Press, 2005, S. 124-136.
- Jeschke Claudia und Quintero, Sabrina, *Rumba*, in: MGG, Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 8, Bärenreiterverlag, Kassel u.a. 1998, Sp. 606-611.
- Lindstrom, Karl E., *The American Quality in the Music of Louis Moreau Gottschalk*, in: *The Musical Quarterly*, Vol. 31, No. 3, Oxford University Press, 1945, S. 356-366.
- Lonza, Steven, *Latin Caribbean Music*, in: *Garland Encyclopedia of World Music, Volume III: The United States and Canada*, hrsg. von Ellen Koskoff, Routledge, 2000, S. 790-801.
- Manuel, Peter, *Indo-Caribbean Music*, in: *Garland Encyclopedia of World Music, Volume III: The United States and Canada*, hrsg. von Ellen Koskoff, Routledge, 2000, S. 813-817.
- Manuel, Peter, *From Contradanza to Son: New Perspectives on the Prehistory of Cuban Popular Music*, in: *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 30, No. 2, University of Texas Press, 2009, S. 184-212.
- Manuel, Peter, *The Guajira between Cuba and Spain: A Study in Continuity and Change*, in: *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 25, No. 2, University of Texas Press, 2004, S. 137-162.

- Miles, Elisabeth J. und Chuse, Loren, *Spain*, in: Garland Encyclopedia of World Music, Volume VIII, hrsg. von Rice T., Porter J. und Goertzen C., Routledge, 1998, S. 588-603.
- Nettl, Paul, *Quadrille*, in: MGG, hrsg. von Friedrich Blume, Band 10, Bärenreiter, Kassel u.a., 1962, Sp. 1791-1794.
- Olavo, Alén, *Rhythm as Duration of Sounds in Tumba Francesa*, Ethnomusicology, Journal of the Society for Ethnomusicology, Vol. 39, No. 1, 1995, S. 55-71.
- Rodicio, Emilio C., *Zarzuela*, in: MGG, Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 9, Bärenreiterverlag, Kassel u.a., 1998, Sp. 2137-2148.
- Rodriguez, Olavo A., *Cuba*, in: Garland Encyclopedia of World Music, Volume II: South America, Mexico, Central America, and the Caribbean, hrsg. von Olsen, Dale A. und Sheehy, Daniel E., Garland Publishing, Inc., New York and London, 1998, 822-840.
- Rodriguez, Olavo A., *Kuba*, in: MGG, Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 5, Bärenreiterverlag, Kassel u.a., 1998, Sp. 802-810.
- Suárez-Pajares, Javier, *Bolero*, in: MGG, Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 2, Bärenreiterverlag, Kassel u.a., 1998, Sp. 1-7.
- Szwed, F. John und Marks, Morton, *The Afro-American Transformation of European Set Dances and Dance Suites*, in: Dance Research Journal, Vol. 20, Nr. 1, Summer 1988, hrsg. von Congress on Research in Dance, 1988, S. 29-36.

6 Anhang

1. Gottschalk, Louis Moreau, *Night in The Tropics*, Reconstructed and arranged by Gaylen Hatton, Full Score, Boosey and Hawkes, 1965, 67 S.
2. Bibb, Leon, *Poor Lolette*, Folk Songs Vol I (EP), Top Rank, UK, JKR 8022, 1959.
<http://www.youtube.com/watch?v=lm-XnNuXN1g>, 13.04.13.
3. Gottschalk, Louis Moreau, *La Savane*, World of Louis Moreau Gottschalk Vol I, Eugene List, Vanquard Classics, 1993.
<http://www.youtube.com/watch?v=dn1mm-oV-jM>, 13.04.13.
4. Gottschalk, Louis Moreau, *Simphonie Romantique*, 2. Satz: Une Fête sous les tropiques, Reconstructet by Richard Rosenberg, Hot Springs Festival Symphony Orchestra conducted by Roseberg, 2007,
<http://www.youtube.com/watch?v=DQR4iixy0zc>, 04.02.13.
5. Tumba Francesa: Youba-Fronté-Mason, Santiago de Cuba, 2005,
<http://www.youtube.com/watch?v=6Km5KZslxOk>, 15.04.13.
6. Titelblätter von Noteneditionen.
7. Albumcovers.