

Strömungen in der mexikanischen Musik: die letzten 100 Jahre – eine Kurzübersicht

Von Gabriel Pareyon

Das mexikanische Gemisch nativamerikanischer und europäischer Kulturen hat viele seiner Traditionen und einen Großteil seiner Kultur beeinflusst. Das Land kann als eines der reichhaltigsten Kulturmosaiken der Welt und als eine Hauptkultur des amerikanischen Kontinents angesehen werden, vor allem wegen seiner künstlerischen Manifestationen. Heute, nach Jahrhunderten des Kulturaustausches und der erzwungenen Übernahme westlicher Kulturmodelle, ist Mexiko aus linguistischer Sicht immer noch eines der reichsten Länder. Auf zweitem Platz nach Indien mit ihren 64 lebenden Sprachen samt Dialekten und vor China mit seinen 52 hat Mexiko 54 lebende Sprachen. Dies wiederum spiegelt die Tatsache wieder, dass 54 ethnische Familien heute in Mexiko leben, zusammen mit einer Bevölkerungsmehrheit von *mestizos* (Personen hauptsächlich spanischen und nativamerikanischen Ursprungs), die verschiedene Spanischdialekte sprechen und meistens in Mexiko City konzentriert sind (nach manchen Berechnungen die größte Stadt der Welt) sowie zunehmend in den „natürlichen“ mexikanischen Gebieten, die das Südtel der Vereinigten Staaten ausmachen.

Dieser ethnische und soziale Komplex hat zu einer Entwicklung sehr unterschiedlicher musikalischer Stile und Formen beigetragen, in denen Elemente aus entfernten, ungleichen Ursprüngen ausgemacht werden können. Zum Beispiel die traditionelle Polka im mexikanischen Bundesstaat Nuevo Leon ist ein Gemisch musikalischer Elemente aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als preußische Immigranten sich mit früher eingewanderten Iren vermischten, aber auch mit der vorherrschenden Bevölkerung spanischen und nativen Ursprungs, und schließlich ca. 1900 ein Instrument bekam, den *chinesischen Holzblock*, ein kleines Schlagzeuginstrument, das durch chinesische Immigration eingeführt worden war. Ein weiteres Beispiel: die *son jarocho*, eine größere Gruppe Lieder und Tanzstücke im Bundesstaat Veracruz gesammelt, ist ein Musikgemisch aus dem alten Andalusien (und demnach aus dem berberischen Afrika) mit der Musik, die im 15. und 16. Jahrhundert von Sklaven aus Westafrika (hauptsächlich Bantu- und Yorubasprachige) eingeführt wurde; aber auch mit der nativen Musik aus verschiedenen ethnischen Zweigen, wie den Nahuatl, den Popoloca oder den Tsafiki (den *Chinantecos*).

Die Versuche traditioneller westlicher Methoden, diese Musik in Genres wie Volksmusik, ethnische oder klassische Musik zu klassifizieren, sind im 20. Jahrhundert kläglich gescheitert, als evident wurde, wie inadäquat solche Mittel sind, um diesen Reichtum zu

umfassen. Nach der mexikanischen Revolution, üblicherweise in der Zeit von 1910 bis 1917 datiert, begannen neue Kräfte in der Bildungsverwaltung aber auch unter den neu entstandenen intellektuellen Gruppierungen eine Neubewertung der gemischten Identität des Landes zu fordern, die unter dem *ancien regime* diskriminiert worden war.

Unter den angesehensten Komponisten jener Jahre, Jose Rolon (1876–1945) und Manuel M. Ponce (1882–1948), ausgebildet in der klassischen europäischen Musiktradition, glaubten dass diese Neubewertung durch eine Sammlung nativer Melodien und Rhythmen, arrangiert für klassische, westliche Instrumente hervorgerufen werden konnte. Zur gleichen Zeit passierte dies gerade in Osteuropa, wie das bekannte Beispiel der ungarischen Musik zeigt, die von Bela Bartok und Zoltan Kodaly untersucht, arrangiert und neu komponiert wurde. Mexikanische Komponisten dagegen versuchten zuerst zu sammeln und in Noten aufzuzeichnen, nicht um neu zu komponieren oder zu synthetisieren sondern, um „freie Arrangements“ zu creiren.

Es wurde aber klar, dass ein Neukomponieren dieses Stoffes oder deren Komplettüberarbeitung nicht durch musikalische Zitate zu erreichen war, sondern durch gänzlich neue Formen der Musik, die auf die traditionellen Farben Mexikos zurückgreift. Dies war bei Silvestre Revueltas (1899–1940) der Fall, der die Benutzung typischer Melodien und Rhythmen ablehnte und stattdessen seine eigenen musikalische Strukturen erfand, die sich zwar als mexikanisch identifizieren ließen, aber nicht mehr als ein rein folklorisches bzw. lokales Produkt. *Sensemaya* (1938), für Kammerensemble, ist ein gutes Beispiel für dieses veränderte Vorgehen. In diesem Stück baute Revueltas die Form seiner Musik auf, indem er den Rhythmus dem Gedicht eines kubanischen Schriftstellers Nicolas Guillen (1902–1989) anlehnte. Die Noten stellen ein ausgezeichnetes Kräftemessen dar, sind gut in einer straffen Sprache organisiert, in der die Beschreibung wichtig sein könnte aber nicht fundamental; der wichtigste Faktor in der Musik ist das Instrument als eine autonome Einheit indem es bestimmte Qualitäten und einen organisierten Klang schafft.

[CD-Track 5] Diese Musik rettete einen wesentlichen Wert mexikanischer Kunst, die Geometrie. Die Geometrie der Pyramiden und Schlangen, der Alleen, der Töpfe, Blumen und Vögel und der Jahreszyklen, der Linien, Winkel, Punkte, Pulse, Oberflächen und Untergründe. Eine Geometrie, die in der Musik nativer Sprachen streng betont wird. Gebete, Gesänge, Tanz, Klagelieder und Anrufungen.

Der andere wesentliche Wert dieser Musik ist, natürlich, der Klang selbst. Dieser Aspekt wurde vom Komponisten und Theoretiker Julian Carrillo (1875–1965) vertieft und weiterentwickelt. Ein bekannter Geigenvirtuoso nativamerikanischen Ursprungs widmete er sein langes Leben, um, in seinen eigenen Worten, „die universellen Fehler der Intonation“ anzuklagen, indem er gegen das europäische klassische System der Tongebung kämpfte und Alternativen vorschlug, um neue Musiker auszubilden, anzuerkennen und zu arbeiten mit Klangintervallen, die kleiner als der Halbton sind. Um dieses Ziel zu erreichen, veröffentlichte Carrillo sein eigenes Buch der Theorie und baute seine eigene Instrumente, unter anderem eine Gruppe von Klavieren, die in Viertel- und Oktavtönen gestimmt waren und die er benutzte in einigen seiner letzten Stücke für Ensemble.

[CD-Track 6] Dieses Stück wurde von Leopold Stokowski in Auftrag gegeben und von ihm bei der Premiere des Stückes 1951 dirigiert. Es ist eine der gelungensten Notenschöpfungen, die Carrillo komponierte. Aber *Horizontes* und andere Arbeiten von ihm (auch seine Instrumente) sind in Mexiko und im Ausland wenig bekannt.

Mexikanische Komponisten der neuen Generation, die zwischen 1926 und 1943 geboren sind (zwischen dem Cristeros-Krieg und dem Eintritt Mexikos in den 2. Weltkrieg) haben sich allmählich mehr interessiert für Qualität des Klanges als akustisches Phänomen und weniger interessiert an der Musik als soziales Mittel, indem sie die traditionelle Rolle der Melodie als Stimme der national-spanischen Tradition ablehnten. Dieses Ergebnis wurde durch die Anstrengungen Carrillos unterstützt ebenso durch andere wichtige mexikanische Theoretiker, wie Augusto Navaro (1893–1960), einem frühen Entwickler des akustischen Spektralismus, der ebenso seine eigenen Instrumente mit einer außergewöhnlichen Resonanzkapazität und einer harmonischen Produktion konstruierte.

In der Mitte dieses mentalen Transformationsprozesses veränderte sogar der Hauptvertreter des alten musikalischen Nationalismus, Carlos Chavez (1899–1978) seine Haltung zu einer neuen Beziehung zu Klang und Stille, Zeit und Raum; einige seiner Stücke sind exzellente Beispiele für einen reifen Wandel zur neuen Musik hin. Aber auch andere zeitgenössische Komponisten, wie Manuel Enriquez (1926–1994), verkündeten ein ähnliches Interesse, indem sie die Erfahrungen der zweiten Wiener Schule und des Darmstädterzirkels umsetzten und ihre entsprechenden Kompositionsmuster schufen, wie in dem Stück *Ritual* für Orchester, in dem Enriquez seine Fähigkeiten demonstriert, bestimmte und unbestimmte Muster zu kombinieren.

[CD-Track 7] Diese drastische Bewegung von der „melodischen Inspiration“ des Landes zu einer rigorosen Prüfung von Klangmaterialien ist die Folge des Wandels Mexikos zur Moderne. Die Absage an den Nationalismus war ein unmittelbares Ergebnis des Krieges; die Annahme eines erneuten Rationalismus markiert dabei auch den Triumph der Technik. Aber während der Sechziger erstand eine fieberhafte Reaktion der Jugendlichen gegen die neue Tyrannei der Technik und des Marktes. Diese Revolution war bedeutsam in Berkeley, Boston, Paris und Berlin aber sie war besonders wichtig für Mexiko City wegen eines Studentenmassakers, das von der Bundesregierung 1968 durchgeführt wurde. Diese Bedeutung kann man auch bemerken in der Übernahme einer ganz speziellen Lyrik und kompositorische Strategien in der Musik. Komponisten wie Julio Estrada und Mario Lavista (beide 1943 geboren), obwohl ausgebildet nach strenger europäischer Tradition, begannen allmählich mehr Aufmerksamkeit auf freie Intuition zu legen als auf eine mechanische, nach-serialistische Formel. Als Beispiel für diese Musik gibt es hier zwei Fragmente von Streichquartetten von diesen repräsentativen Komponisten der 40er Jahre.

[CD-Track 8 und 9] Eine große Gruppe junger Komponisten ist in die Fußstapfen dieser Künstler getreten, die sich in Europa und in den Vereinigten Staaten konsolidiert haben. Wie auch immer, einige von ihnen haben bereits ihre eigenen Regeln und Strukturen gefunden, mit einer außergewöhnlich reichen Vielfalt an ästhetischen und philosophischen Merkmalen. Ana Lara (1959), eine Schülerin der polnischen Lehrer Kotonski und Rudzinski, hat die harmonische Komplexität, die von Lutoslawsky gegründet wurde, erweitert und adaptiert. Victor Rasgado (1959) und Juan Trigos, Schüler von Donatoni, haben verschiedene Formen

des Nachserialismus ausgearbeitet, hinzukommt, dass beide von ihnen Elemente der modernen mexikanischen Kultur adaptiert haben. Andere sind in einem intensiven Prozess der Kreativität und folgen ganz bestimmten Wegen ihrer musikalischen Produktion. Zu ihnen gehören: Carlos Sanchez Gutierrez (1963), Hebert Vazquez (1964), Gabriela Ortiz (1964), Jorge Torres (1968), Javier Torres Maldonado (1968) und Georgina Derbez (1968). Des Weiteren gibt es eine neue Generation, die in den 70igern geboren ist und ihre Ziele auf elektronische Ressourcen richtet. Besonders Rodrigo Sigal (1971) und Rogelio Sosa (1977) haben ein spezielles Talent in der Ausnutzung neuer Mittel und elektroakustischer Kombinationen gezeigt und sie haben dafür internationale Preise erhalten.

Trotz dieser Vielfalt gibt es ein unbeendetes Kapitel im Hinblick auf die regionalen Ressourcen der Musik, die in Mexiko während mehr als dreißig Jahrhunderten entwickelt wurden und die langsam verschwinden, wenn es nicht Aufmerksamkeit von Komponisten und Künstlern gibt, die ausgebildet sind in Konservatorien und Musikschulen. Die Dekadenz des Nationalismus während des 20. Jahrhunderts ging unglücklicherweise mit dem Verlust von Elementen einher, die an sich Werte darstellten und nicht einer Mode oder einer zeitweisen Bewunderung unterlagen.

Während der letzten Hundert Jahre haben sehr wenige Komponisten Tribut der großen Vielfalt von Instrumenten nativen Ursprungs gezollt. Der Mangel an Interesse an regionalen Vorstellungen von Mathematik (speziell geometrische Muster, wie zuvor erwähnt) und das fehlende Verständnis für die besonders reichen linguistischen Aspekte des Landes, beide Konstanten aktueller Komponisten, sagen nichts über den Musikreichtum aus, der in der Weite des Landes existiert.

Ein Aufruf für einen neuen Nationalismus wäre ein sinnloses Unterfangen. Mexikanische, indische oder chinesische Musik sind nicht überlegen, weil sie von einer bestimmten Region oder Kultur stammen. Sie sind wichtig, weil sie eine Assimilation der menschlichen Erfahrung sind, die gesammelt wurden und sich im Laufe der Menschheitsgeschichte bereicherten. Es ist eine Tradition der Musik, wie auch andere Gebiete, dass sie offen für die Kraft der Kreativität sein muss und sich nicht verlieren darf. Man könnte zum Beispiel vorschlagen, mexikanische Instrumentaltechniken zu übertragen auf Instrumente andere Herkunft. Dieser Prozess ist erfolgreich entwickelt worden, zum Beispiel in der japanischen Musik, die adaptiert oder bereichert wird mit anderen musikalischen Traditionen (siehe zum Beispiel die vielfältige Musik für Flöte benutzt als *sakuhachi*).

[CD-Track 10 und 11] Dieser Vorschlag kann erweitert werden zur Assimilation der Phonetik zu polytonalen und semi-polytonalen Sprachen und Dialekten, so reichhaltig wie in den Städten, auf dem Land und in allen Staaten der Mexikanischen Republik

[CD-Track 12 und 13] . . . oder das Benutzen von komplexen rhythmischen Mustern wie in dem nächsten und damit im letzten Vergleich. [CD-Track 14 und 15]