

Torsten Eber

Uh, Ah, Chávez no se va.
**Venezolanische Musik heute:
Zwischen Tradition und Politik**

In Venezuela, in Venezuela
das waren noch Zeiten, die glücklichen Zeiten
mit Emmanuela
da gibt es noch Mädchen
dennoch sind die Pärchen
sich immer noch treu
(Willy Rosen: Venezuela, 1930)

1. Einleitung

“Lustige” venezolanische Musik habe man 1934 per Kurzwelle erfolgreich von Venezuela nach Berlin übertragen, schrieb 1938 der deutsche Rundfunkingenieur H. Neumann in einem Beitrag des *Jahrbuchs Weltrundfunk* (Neumann 1937/1938: 89). Eine eher abwertende Meinung über die Musik seines Gastlandes schimmert hier durch. Dabei war so manche Musik in jenen Jahren in Deutschland nicht weniger “lustig”, wie das Beispiel von Willy Rosen aus dem Jahr 1930 zeigt. Francisco Kurt Lange, der Vater der lateinamerikanischen Musikwissenschaft, sagte hingegen 1993, dass “Venezuela in Anbetracht seiner Größe und Einwohnerzahl das musikalisch am besten entwickelte Land Lateinamerikas ist” (Labonville 2007: 3). Der musikalische Exportschlager *El Sistema* spricht dafür. Beide Kommentare sollten den Leser dazu verleiten, sich näher mit der Musik Venezuelas zu beschäftigen. Sie fasziniert durch ihre Vielfalt – trotz der Nachzüglerrolle des Landes im Bereich der Kunstmusik. Das Aufeinandertreffen der indigenen, spanisch-europäischen und afrikanischen Elemente setzte vor allem in der traditionellen Musik starke Energie und Kreativität frei. Trotzdem herrscht besonders in der Ober- und Mittelschicht vor, was die Mexikaner *malinchismo* nennen, also die Bevorzugung von Kulturprodukten, die aus Europa oder den USA stammen.

Die Musik spielte auch immer wieder eine wichtige Rolle in den politischen Auseinandersetzungen des Landes, sei es bei den Truppen Simón Bo-

lívars oder heute in Hugo Chávez' Programm "Aló, Presidente". Chávez nutzt Musik – manche Musiker schreiben sogar ihm zu Ehren Lieder, während andere, so Soledad Bravo, sich ihm verweigern –, aber er fördert und schützt sie auch über eine Quote, sofern es sich um einheimische Produktionen handelt. Und während Popsänger nach US-amerikanischem Muster die Hitparaden dominieren und ein Teil der Jugend "MTV Latino" schaut, tanzt der andere Teil *joropo* oder singt mit der Band "Desorden Público" das Lied *Políticos Paralíticos*.

Der folgende Beitrag behandelt die venezolanische Musik im 20. Jahrhundert. Ein kleiner Ausflug in die Geschichte ist jedoch für das bessere Verständnis unerlässlich.

2. Von der *Conquista* bis zum 19. Jahrhundert

Obwohl als eines der ersten Gebiete entdeckt, war das heutige Venezuela für die Spanier aufgrund fehlender Edelmetallvorkommen oder anderer Schätze unattraktiv. Darum fehlte dort lange ein "kulturelles" Zentrum, wie es zum Beispiel Lima als Hauptstadt des Vizekönigreichs Peru war. Das führte in der Musikgeschichte dazu, dass erst 1591 die erste Orgel Caracas erreichte und man – nachweislich – 1671 den ersten Kapellmeister an der Kathedrale Santa Ana de Coro anstellte, Padre Gonzalo Cordero, obwohl dort schon seit 1536 gesungen wurde (Milanca Guzmán 1994: 21; Tortolero 1996: 5). Außerdem existierte keine indigene Hochkultur, die stark genug gewesen wäre, bedeutende kulturelle Spuren zu hinterlassen. Die Musik der damaligen Küstenbewohner ist nicht überliefert, da die Spanier sie mit ihnen ausrottete (Hernández Mirabal 2005: 280-281).

Wie auch in anderen Teilen Lateinamerikas war die Musik im Venezuela der Kolonialzeit vor allem eine Angelegenheit der Kirche. Katholische Missionare drangen bis in den Regenwald vor und verbreiteten dort ihren Glauben und die religiöse Musik, die auf westlicher Harmonie beruhte. Die indigene Musik wurde verboten, was dazu führte, dass "Lateinamerikas früheste Musik die der Sieger, Echo der Hofmusik aus Madrid und Lissabon" war, so der Musikwissenschaftler Kurt Pahlen. Im 20. Jahrhundert intensivierten Evangelisten diesen bedauernden Prozess, sodass in einigen Indianergemeinschaften heute nur noch protestantische Hymnen gesungen werden (Seeger 1998: 131). Von den religiösen Gesängen sprangen die Impulse über zum Volkslied oder sie – bzw. Fragmente aus ihnen – wurden sogar selbst Bestandteil der Popularkultur. Wirkliche *mestizaje* setzte aber erst ein, als zwischen 1656 und 1670 der Mönch Diego de los Ríos in der Mission Píritu

begann, Motetten und *villancicos* mit Texten zu komponieren, die seine aktuelle – karibische – Lebenswelt betrafen. Außerdem gründete er einen Chor mit *indígenas*, der die lateinischen Messen begleitete und große Bewunderung erntete (Calcaño 1958: 35).

Der vielleicht wichtigste Beitrag zur Entwicklung einer nationalen Populärmusik stammt von den seit dem 16. Jahrhundert importierten Sklaven. Sie legten ihre Polyrhythmen und Gesänge über die europäische Gesangs- und Spieltechnik (s.u.) (García 1998: 559). Das geschah nur im weltlichen Bereich, denn am offiziellen Musikleben, also an der religiösen Musik, durften Schwarze und *pardos* (Oberbegriff für alle möglichen rassischen Mischungen) lange nicht teilhaben.¹ In der nach außen strikten Rassentrennung und den mit ihr verbundenen Regeln lag eine der Stützen der kolonialen Gesellschaft begründet. Allerdings widersprachen die realen Zahlen dieser Wunschvorstellung, klassifizierte man doch um das Jahr 1800 49% der Bevölkerung in die Kategorie *pardo* (Milanca Guzmán 1994: 53). Aber deswegen lässt sich im gesamten 18. Jahrhundert nur ein Musiker mit schwarzer Hautfarbe belegen, der Sklave Juan de Mata, der von seinem Herrn zwischen 1739-1749 als Harfist an die Kirche von Coro vermietet worden war. Und nur wenige *pardos* sind als Musiker bekannt, u.a. zwei Organisten aus den 1780er Jahren (Milanca Guzmán 1994: 67-71). Erst mit der Unabhängigkeitsbewegung änderte sich diese Bild, viele Komponisten entstammten nun der "Kaste" der *pardos*.

Die Missionen und Kirchen blieben für lange Zeit die Zentren der Musik. Chorgesang wurde z.B. am *Seminario de Santa Rosa* (1673) in Caracas unterrichtet. Musik außerhalb der christlichen Liturgie betrachtete man als Abweg von der wahren Frömmigkeit. So ist denn auch das erste noch erhaltene musikalische Dokument Venezuelas, das einer Totenmesse für drei Stimmen (*Misa de Difuntos*) von José Antonio Caro de Boesi aus dem Jahr 1779, weswegen dieses Jahr als Beginn der Kunstmusik in Venezuela angesehen wird (Tortolero 1996: 6).

Die erste eigenständige musikalische Bewegung stellte die 1769 in Caracas gegründete *Escuela de Chacao* unter Leitung von Pedro Ramón Palacios y Sojo dar.² "Padre Sojo", ein Großonkel Simón Bolívars, war musikbegeis-

1 Und auch die lateinamerikanische Musikforschung ignorierte ihre Rolle in der "klassischen" Musik lange Zeit, wie Milanca Guzmán (1994: 49-50) belegt.

2 Dabei handelte es sich nicht um eine Schule mit Gebäude, Klassen und Lehrern, sondern um eine Gruppe von Komponisten und Musikern, die sich häufig auf einer Hazienda des Padre Sojo im Chacao trafen (Tortolero 1996: 6).

tert und gründete 1771 nach dem Vorbild des italienischen “Oratorio San Felipe de Neri” zusätzlich noch ein Oratorium. Damit legte er den Grundstein der venezolanischen Musikproduktion, wenn auch die vor allem sakralen Werke noch sehr an den europäischen Vorbildern orientiert waren. Einige der wichtigsten Komponisten jener Zeit gingen aus Padre Sojos’ Schule hervor, u.a. Juan José Landaeta (1780-1814), der mit *Gloria al Bravo Pueblo* die Hymne der Republik schrieb, Juan Manuel Olivares (1760-1797), und José Lino Gallardo (1773-1837), der die Melodie der heutigen venezolanischen Nationalhymne komponierte (Hernández Mirabal 2005: 282).³ 1808 öffnet in Caracas das erste (Opern-)Theater seine Pforten und trägt zur Popularisierung der weltlichen Musik bei. García zitiert einen britischen Reisenden aus jener Zeit:

Los trabajadores son gente alegre [...] son grandes amantes de la música; van en tropel a la ópera, y después de oír una nueva pieza, generalmente pueden tocar de memoria una buena parte de ella en sus instrumentos nativos, y eso con un grado tolerable de exactitud (García 1998: 562).

Juan Bautista Plaza schreibt, dass die Musikproduktion zwischen 1770, nachdem “Padre Sojo” von einer Europareise zurückkehrte, und 1814 qualitativ auf Augenhöhe mit den Europäern stand, ein Zustand, den man danach erst im späten 20. Jahrhundert wieder erreichte (Plaza 1985: 48-49).

Die Mitglieder der *Escuela de Chacao* waren fast alle Anhänger der Unabhängigkeitsidee. So schloss sich Juan José Landaeta 1810 den Revolutionären an, kam in Haft, wurde von Bolívar befreit und schließlich 1814 von José Tomás Boves hingerichtet. Die Musik stellte einen wichtigen Bestandteil der patriotischen Bewegung dar (García 1998: 557). In den Salons der Oberschicht sang und verbreitete man patriotische Lieder mit antispanischem Inhalt. So vertonte z.B. José María Gómez Texte von José Silverio González zu heroischen Themen und Figuren: Vaterland, Bolívar, Sucre etc. Sein *Dulce Patria* war zu jener Zeit sehr populär (García 1998: 561). Die Befreiungsarmee besaßen fast alle eine Kapelle, die die Soldaten für die Schlacht anheizte oder, nach getaner Arbeit, für sie zum Tanz aufspielte. Berühmtheit erlangte die Kapelle des Bataillons “Veterano”, die in der Schlacht von Maturín zur republikanischen Seite überwechselte und danach triumphierend an der Spitze der Patrioten in Cumaná einzog (Calcaño 1958: 213-214). Viele Musiker kämpften und starben für die Idee der Unabhängigkeit und hinterließen eine gravierende Lücke im Musikleben. Die musikali-

³ Die Urheberschaft der Nationalhymne ist umstritten, auch Landaeta wird als Komponist genannt.

sche Produktion tendierte in den Jahren des Unabhängigkeitskrieges gegen Null. Mit der 8. *Sinfonie* von Francisco Juan Meserón erwachte 1822 das Musikleben erneut. Erstaunlicherweise hatte auch die Erste Republik Angst vor der unkontrollierten öffentlichen Aufführung von Musik und erließ im Mai 1811 ein Verbot derselben. Konzerte zu Ehren der neuen Republik oder zum Empfang des "Befreiers" waren jedoch erlaubt (Calzavara 1987: 64-65, 70).

Die Unabhängigkeit von Spanien brachte im Bereich der Kunst Veränderungen mit sich. Die ehemaligen Kolonien öffneten sich verstärkt anderen europäischen Kulturen, im Bereich der Musik zum Beispiel der italienischen Oper oder der (deutschen) Romantik und ihrer Vorläufer wie Haydn und Mozart. 1818 eröffnete José Lino Gallardo in Caracas eine Musikschule, deren Spuren sich in der Geschichte verlieren. Ein Jahr später gründete sich eine *Sociedad Filarmónica* mit dem Ziel, öffentliche Konzerte zu präsentieren. Sie bestand bis 1820 (Calzavara 1987: 75-78), wurde 1831 erneut zum Leben erweckt und unterhielt 1834 sogar ein Orchester, das Francisco Juan Meserón leitete. Es kam zu weiteren Versuchen, Musikschulen zu gründen (u.a. 1834), diese existierten aber alle nicht lange. Die romantische Strömung gewann musikalisch die Oberhand, u.a. weil seit 1830 das Land sozial, politisch und kulturell abrutschte (Tortolero 1996: 9). Öffentliche Konzerte waren selten, der Rückzug ins Private favorisierte die Produktion von Salonmusik für Klavier und Stimme. Erst die Eröffnung von großen Theatern (1830 und 1854), die einen Bedarf nach professionellen Komponisten und Musikern generierten und gleichzeitig Musiker und Publikum mit den neuesten Produktionen aus aller Welt in Kontakt brachten, beschleunigte die musikalische Entwicklung. 1844 veröffentlichte José María Osorio die erste musikdidaktische Schrift des Landes, *Elementos para el canto llano y figurado*. Die Ausbildung der neuen Komponisten- und Musikergenerationen übernahm ab 1850 vor allem die *Academia Nacional de Bellas Artes*. So komponierten Venezolaner 1873 zum ersten Mal eine Oper – *Virginia* – von José Ángel Montero und 1892 eine Klaviersonate von Redescal Uzcategui (Tortolero 1996: 8).

Eine zentrale Figur beim Übergang ins 20. Jahrhundert war der Pianist Salvador Llamozas (1864-1940), der nicht nur unzählige Musikstücke hinterließ, sondern nach rund 60-jähriger Tätigkeit als Lehrer an der bedeutendsten Musikschule des Landes fast alle wichtigen venezolanischen Komponisten des 20. Jahrhunderts unterrichtete (García 1998: 564-565). Die

Spannungen zwischen Staat und Kirche⁴ führten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einer sinkenden Produktion sakraler Musik, im Gegenzug entwickelte sich die Salonmusik weiter. Zu dieser Zeit verwandelte sich der nach der Unabhängigkeit ins Land gekommene und sehr beliebte Walzer. Ihn veränderten die venezolanischen Komponisten in rhythmischer Hinsicht so stark, dass er zu einer eigenen, nationalen Ausdrucksform mutierte. Damit nicht genug, verlor er allmählich seinen Volksmusikcharakter und zog in die Konzertsäle ein. Komponisten wie Sebastián Díaz Peña (*Maricela*) oder Teresa Carreño (1853-1917) schrieben berühmte Walzer (Rugeles 2000: 11). Letztere gehört zu den interessantesten Figuren der venezolanischen Musikgeschichte, auch aus deutscher Sicht, lebte sie doch von 1891 bis 1895 in Coswig bei Dresden und von 1895 bis 1916 in Berlin. Schon im Kindesalter förderte ihr Vater ihr musikalisches Talent und vertraute ihre Ausbildung ab dem Alter von acht Jahren dem berühmten US-Pianisten Louis Moreau Gottschalk an. Das Wunderkind spielt 1863 für Präsident Abraham Lincoln und begeistert drei Jahre später in Paris Franz Liszt. Als Pianistin bezeichnete man Carreño als die "wahre Erbin" Clara Schumanns, aber auch ihre Rolle als Komponistin sollte nicht unterschätzt werden. In ihren Werken finden sich "schwierige Doppelgriffpassagen, schnelle Oktavengänge, gefährliche Sprünge und Triller" (Bauer/Oehler 1999: 7), aber ebenso Ruhe und Besonnenheit. Rhythmen wie die *habanera* oder den Walzer nutzte sie besonders gerne, ihr *Petite valse* entwickelte sich zu einem "Hit".

In dieser Zeit nahm die venezolanische Volksmusik mehr und mehr ihre heutige Gestalt an. Venezolaner entwickelten aus lokalen Materialien erste eigene Instrumente, wie die in den Llanos beliebte *bandola* (aus der arabischen Laute) oder die *arpa tuyera* (Harfe). Und das nicht nur aus Erfindergeist, sondern auch geboren aus der Not, wegen des Preises oder der langen Lieferzeiten keine Instrumente kaufen zu können (García 1998: 559). So erfand man wahrscheinlich den *cuatro*, eine kleine, meist viersaitige Gitarre, die von der europäischen Gitarre abstammt und heute das Nationalinstrument Venezuelas ist. Mit der Zeit entwickelten die Instrumentenbauer das Handwerk zur Kunst und "verwandelten das Holz in Musik" (Fundación Bigott 1998: 163). In neuerer Zeit hat der Instrumentenbauer Luis Ruiz sogar einen *cuatro* aus Fiberglas entwickelt.

4 Präsident Antonio Guzmán Blanco trennte Kirche und Staat (Zeuske 2007: 130).

3. Musik im 20. Jahrhundert und heute

3.1 Kunstmusik

Das 20. Jahrhundert begann aus musikalischer Sicht schlecht für Venezuela. Es gab keine dauerhaft bestehenden Orchester und keine gut ausgebildeten Musiker. Zwar war mit steigender Erdölförderung durch ausländische, vor allem US-amerikanische Firmen und ihre Mitarbeiter der materielle Wohlstand gestiegen und somit die Nachfrage nach kulturellen Angeboten, aber die Ober- und Mittelschicht orientierte sich an der Kultur und Musik aus Europa und den USA,⁵ sodass eher ausländische Orchester eingeladen als nationale gefördert wurden und Foxtrott, Tango und Rumba die Tanzsäle dominierten. Und die verschiedenen Präsidenten, besonders Juan Vicente Gómez, modernisierten zwar Wirtschaft, Infrastruktur und Institutionen, legten aber kaum Wert auf eine moderne Kultur oder Musik, sodass für viele Intellektuelle das 20. Jahrhundert kulturell erst 1936 mit dem Amtsantritt von Eleazar López Contreras beginnt (Hernández Mirabal 2005: 289).

Ein italienischer Geistlicher, Monseñor Ricardo Bartoloni, gab 1921 mit der Aufführung von vier sakralen Werken den erneuten Anschlag zur Bildung einer Musikszene: Für das Oratorium *La Resurrección de Lázaro* benötigte man 60 Instrumentalisten und 60 Sänger, die gefunden und zusammengeführt werden mussten. Der daran beteiligte Vicente Martucci formte 1922 daraus dann das erste dauerhafte Orchester in Caracas. Bartoloni verhalf außerdem dem Komponisten Juan Bautista Plaza zu seiner Karriere, der 1931 innerhalb der *Escuela de Música y Declamación* einen Lehrstuhl für Musikgeschichte ins Leben rief (Tortolero 1996: 10).

Juan Bautista Plaza, der 1923 frische Ideen von einem dreijährigen Europa-Aufenthalt mitbrachte, erhielt sofort das Amt des Kapellmeisters in Caracas. Gemeinsam mit José Antonio Calcaño und Vicente Emilio Sojo begann er mit der Erneuerung der venezolanischen Musik. Sie komponierten, bildeten Musiker aus, organisierten Konzerte, hielten Vorträge über die europäische Kunstmusik und verfassten unzählige Zeitungsartikel zu musikalischen Themen, um das Publikum zu sensibilisieren (Labonville 2007: 8). Der unermüdliche Sojo entwickelt sich zur zentralen Figur des Musiklebens im 20. Jahrhundert. 1936 ernennt man ihn zum Rektor der *Escuela de Música y Declamación*, wo er bis 1964 die nachfolgenden Komponisten- und Musikergenerationen prägt. Er begründet die sogenannte *Escuela de Santa*

5 Auch lateinamerikanische Musikstile wie der Tango fanden ihren Weg nach Caracas erst über diesen "Umweg" (Labonville 2007: 6).

Capilla,⁶ die starke nationale Tendenzen in die venezolanische Musik einbringt und sie auf ein internationales Niveau hebt (Tortolero 1996: 11). Sojo sammelte und veröffentlichte auch heimische Folklore und brachte so die nationale Musikwissenschaft einen entscheidenden Schritt vorwärts. Er rief 1930 mit anderen Musikern das "Orquesta Sinfónica de Venezuela" ins Leben und begründete mit dem "Orfeón Lamas" 1928 auch das nationale Chorwesen, das sich sogar auf private Institutionen ausdehnte. Zum Beispiel unterhalten viele Banken heute einen Chor. In der *Escuela* richtete man nicht nur den Blick auf die nationale populäre Musik, sondern begann auch, sie niederzuschreiben und in die "ernste" Musik zu integrieren. Die Aufführungen dieser "nationalistischen" Werke waren ein so großer Publikumserfolg, dass selbst der kulturell desinteressierte Präsident Gómez ihre Wirkung erkannte und die Komponisten sporadisch förderte (Labonville 2007: 10). Das waren die Anfänge der sogenannten *venezolaneidad* in der Kunstmusik, die in den vierziger und fünfziger Jahren zur Erschaffung unzähliger Werke in der Sprache der "Nationalistischen Schule" führte. 1954, während der "X. Interamerikanischen Konferenz" und des "1. Festivals der Lateinamerikanischen Musik" in Caracas erreichte die Bewegung mit verschiedenen Aufführungen von Juan Bautista Plaza, Vicente Emilio Sojo u.a. ihren Höhepunkt (Fundación Vicente Emilio Sojo o.J.: 27). Das Meisterstück dieser Fusion lieferte ein Schüler Sojos, Antonio Estévez, mit seiner *Cantata Criolla* (1954) ab, in der ein *coplas*-Sänger auf den Teufel trifft und sich ein dichterisches Duell entspinnt. Ein weiterer Schüler, Antonio Lauro, integrierte populäre Formen wie den *joropo* in seine Walzer und klassischen Gitarrenkonzerte (Hernández Mirabal 2005: 290-291). Mit der Verlagerung der religiösen Musik von den vortragenden Kirchenmusikern auf die teilnehmenden Besucher durch den Beschluss des 2. Vatikanischen Konzils von 1962 verlor diese an Anziehungskraft für Komponisten. Sakrale Musik wird in Venezuela heute kaum noch komponiert, seltene Ausnahmen stellen Auftragswerke für offizielle Gelegenheiten dar wie z.B. die *Misa de los Trópicos* (1995) von Juan Carlos Nuñez zur Seligsprechung der María von San José (Tortolero 1996: 12-13).

1961 führte eine Pianistin in Mérida das auf Zwölftonmusik basierende Werk *Casualismos* von Rházes Hernández López auf. Damit beginnt in Venezuela eine neue Phase in der Kunstmusik, in der der Nationalismus nach und nach verschwindet und die *vanguardia* Einzug hält, mit neuen Komposi-

6 Die Schule lag neben der Santa Capilla und heißt heute *Escuela José Angel Lamas*.

tionstechniken und der Elektroakustik (Fundación Vicente Emilio Sojo o.J.: 31). Die Geschichte der elektroakustischen Musik in Venezuela beginnt mit einem grandiosen Misserfolg: 1965 beauftragte das Nationale Kulturinstitut den Chilenen José Vicente Asuar aufgrund seiner großen Erfahrung, ein Studio in Caracas aufzubauen – sogar einen Ampex 4-Spur-Recorder hatte man dort. Aber die einheimischen Komponisten zeigten bis auf wenige Ausnahmen kein Interesse am *Estudio de Fonología Musical*. “Alfredo del Mónaco komponierte dort 1967/68 die ersten elektroakustischen Werke in Venezuela, ‘Cromofonías’ und ‘Estudio Electrónico’”, weiß der venezolanische Komponist Sef Alberz (Interview per Mail, 2005). Die Musikwissenschaftlerin Isabel Aretz aus Argentinien war die zweite, die – nach ihrem Umzug nach Caracas – das Studio nutzte. 1968 schloss das Studio seine Pforten. Der griechische Komponist Yannis Ioannidis ließ sich im gleichen Jahr in Caracas nieder und scharte eine Gruppe von jungen Studenten um sich, aus der u.a. die Komponisten Emilio Mendoza, Alfredo Rugeles und Alfredo Marcano Adrianza hervorgingen, die alle zeitweise in Deutschland studiert und sich sowohl der Neuen als auch der elektroakustischen Musik verschrieben hatten. Ein zweites Studio hielt sich von 1972-1977, hatte aber ebenfalls keine nachhaltige Wirkung auf die elektroakustische Musikproduktion im Land. Erst als 1978 ein weiterer Ausländer, der Argentinier Eduardo Kusnir, ins Land geholt wurde, tat sich etwas: 1984 gründete er die *Sociedad Venezolana de Música Electroacústica* (SVME) und 1992 das Musikforschungszentrum CEDIAM. Eine neue Generation von Komponisten wuchs heran. Dazu zählen Julio d’Escriván, Alonso Toro oder Gustavo Matamoros. Bereits 1975 hatten Ioannidis, del Mónaco u.a. die *Sociedad Venezolana de Música Contemporánea* (SVMC) ins Leben gerufen, die sich seither um die Förderung junger Komponisten kümmert, CDs produziert und ein Archiv sowie eine Datenbank im Internet unterhält, da die staatlichen Institutionen für zeitgenössische Musik wenig tun. Private Förderer und Universitäten müssen in die Bresche springen. Seit den 1990er Jahren kam es vermehrt zu einer interessanten Vermischung von zeitgenössischer Musik mit traditionellen venezolanischen Klängen. So verwendete Adina Izarra den *merengue* aus Caracas in einigen Werken, während Paul Desenne die *quitiplás*, ein afrovenezolanisches Schlaginstrument, erklingen ließ und Roberto Cedeño einen *joropo* für ein Klarinetten-Quartett komponierte (Rugeles 2000: 14-15). 1999 führte Vinicio Ludovic sein Konzert für *cuatro* und Orchester auf.

Begabte Musiker finden sich auch im kammermusikalischen Bereich, so der Gitarrist Rubén Riera, der solo zeitgenössische Kompositionen seiner

Landsleute vertont oder sich mit der “Camerata Renacentista de Caracas” historischen Werken widmet, oder der Komponist und Gitarrist Alfonso Montes, der mit seiner Frau, der Sängerin Irina Kirchner, als “Duo Montes-Kircher” arbeitet. Er bekleidete verschiedene politische Ämter, z.B. als Kulturattaché der venezolanischen Botschaften in London und Bonn oder als Generaldirektor für internationale Angelegenheiten des Nationalrates für Kultur. Wegen seiner Kritik an Präsident Chávez musste er Ende des Jahres 2000 emigrieren und lebt jetzt in Stuttgart. Weltberühmt ist die Pianistin Gabriela Montero, die als eine der wenigen Konzertpianistinnen weltweit die Fähigkeit besitzt, spontan über vorgesungene Melodien aus dem Publikum improvisieren zu können.

Ich habe schon als Kind improvisiert, das war für mich völlig normal. Dann hat eine Lehrerin es mir verboten und erst vor sieben, acht Jahren habe ich wieder damit angefangen, nachdem Martha Argerich mich dazu ermutigt hatte (Interview April 2009, Köln).

Ihr Konzert-Debüt gab Montero als Achtjährige mit dem Venezolanischen Jugendorchester unter der Leitung von José Antonio Abreu und erhielt bald ein Stipendium der Regierung, um in den USA zu studieren. Auch als Weltstar tritt sie noch zwei- bis dreimal jährlich mit dem Jugendorchester auf. Ihr Stil erinnert an den funkensprühenden Rhythmus von Teresa Carreño:

Wenn ich die Klassiker interpretiere, kommt der Rhythmus nicht zum Vorschein, ich habe ja auch in Europa und den USA studiert. Aber wenn ich improvisiere, habe ich natürlich den *tumbao*, es gefällt mir, ihn dann rauszulassen (Interview April 2009, Köln).

Gabriela Montero und andere “Stars” der Kunstmusik erlebt die Öffentlichkeit vor allem während der großen Festivals wie dem “Festival Latinoamericano de Música”, das seit 1991 von Alfredo Rugeles geleitet wird, dem Festival “A Tempo” oder dem Sängerfestival “América Cantat”, das eindrucksvoll die jahrzehntelange Chorarbeit des “Movimiento Coral” unter Beweis stellt.

3.2 *El Sistema – Ein venezolanischer Exportschlager*

Der 1939 geborene Dirigent, Komponist, Volkswirt, Jurist und Politiker José Antonio Abreu ist der Gründer des staatlichen venezolanischen Kinder- und Jugendorchestersystems, das von einer Stiftung, der *Fundación del Estado para el Sistema Nacional de Orquestas Juveniles e Infantiles*, kurz FESNO-

JIV, betrieben wird.⁷ Das erste Orchester rief er 1975 mit elf Kindern in einem Slum in Caracas ins Leben, einerseits, weil es ihn ärgerte, dass in Venezuela nur zwei Sinfonieorchester existierten (in Caracas und Maracai-bo), deren Musiker zu über 80% Ausländer waren, andererseits, um die Kinder zu retten. Valdemar Rodríguez, Klarinettist und Vizedirektor der FES-NOJIV, beschreibt die Anfänge:

Es gab nahezu keine Möglichkeit für einen Venezolaner, in einem Orchester zu spielen. Die wenigen Musikschulen und Konservatorien waren nicht in der Lage, gute Musiker hervorzubringen. Abreu glaubte, dass das Erlernen eines Instrumentes leichter sei, wenn man es direkt spielt, eben in einem Orchester. Nicht isoliert im Zimmer einer Musikschule, wo jeder für sich alleine spielt. So lernt man vielleicht auch, aber ohne Spaß, denn man macht keine Musik. Mit elf Jugendlichen hat er angefangen, am zweiten Tag waren es 15 usw. und am Ende der Woche 70 (Interview September 2002, Köln).

Abreu selbst beschreibt die Philosophie des Projektes so:

Es bestand eine Notwendigkeit zu zeigen, dass die Musik nicht nur eine schöne Kunst ist, sondern auch zur ästhetischen Formung des Menschen beitragen kann und auch eine soziale Funktion hat. Darum wollte ich ein System der Musikerziehung entwickeln, das bald seine Effizienz unter Beweis stellte und gleichzeitig einer großen Zahl von Jugendlichen ermöglichte, schnell ein hohes musikalisches Niveau zu erreichen (Interview September 2002, Köln).

Bald begann die venezolanische Regierung, das Projekt zu unterstützen. Es entstanden rund 180 Musikzentren (*nucleos*) und selbst in den abgelegenen Gebieten des Landes existieren Orchester und Chöre, die zusammen rund 275.000 Kindern (2008) ermöglichen, ein Instrument zu erlernen. Abreus Erfahrungen in der Politik – u.a. war er von 1994-1999 Kultusminister in der Regierung von Carlos Andrés Pérez – halfen dabei sehr. Die Förderung überstand alle politischen Wechsel und betrug im Jahr 2006 rund 29 Mio. US\$ aus dem Topf des Gesundheits- und Sozialministeriums.

So entwickelte sich das Projekt, das als ein kulturelles bzw. musikalisches begonnen hatte, zu einem sozialen Phänomen, an dem jedes Kind teilhaben kann – sogar Orchester für Behinderte gründete man. Aufgenommen werden Kinder ab zwei Jahren und nach dem Prinzip “todo el mundo es pardo, ese es el color de Venezuela!” existiert überhaupt keine Diskriminierung. Das Besondere an Abreus pädagogischem Ansatz ist, dass selbst die Kleins-

7 Für sein Lebenswerk wurde Abreu mehrfach geehrt. 1998 ernannte ihn die UNESCO zum “Botschafter des Friedens”. 2001 erhielt er den “Alternativen Nobelpreis” und vier Jahre später den “Bundesverdienstorden”, 2008 den “Príncipe de Asturias-Preis”. Im März 2009 wurden ihm der “Frankfurter Musikpreis” sowie der “Blue Planet Award 2008” der Stiftung Ethik und Ökonomie (Ethecon) verliehen.

ten sofort in ein Orchester kommen und gemeinsam mit anderen das Musizieren erlernen. Es wird von ihnen verlangt, aufeinander zu hören und voneinander zu lernen. Sie erfahren den Gemeinschaftsgeist, in dem der Erfolg geteilt wird, aber auch nur zusammen möglich ist. Die Kinder sollen Verantwortungsgefühl entwickeln und sich als Teil eines sozialen Ganzen fühlen. Darum bekommen sie ihre Instrumente geschenkt – für manche das Kostbarste, was sie je besessen haben. Die Beschäftigung mit Musik und die Arbeit in einem Orchester vermitteln den Jugendlichen Werte wie Pünktlichkeit und Disziplin. Wie sehr es diese Idee vermochte, Kinder aus Notleidenden Familien von der Straße zu holen und ihnen Hoffnung auf eine bessere Zukunft zu machen, zeigt eindrucksvoll der im Jahr 2008 produzierte Kinofilm “El Sistema – Über die Macht der Musik in einer Welt von Armut und Gewalt”.⁸ In Stadtvierteln mit Musikzentren sinkt die Kriminalitätsrate spürbar.

Die Orchester sind pyramidal aufgebaut. An der Spitze der Pyramide steht das “Simón Bolívar Jugendorchester”, dessen rund 200 Mitglieder in aller Welt gastieren und gefeiert werden. CD-Einspielungen des Orchesters finden international Anklang bei den Kritikern, nicht nur aus sozialpädagogischen Gründen. Alle Jugendlichen wollen dort hin. Danach verlaufen die Karrieren unterschiedlich:

Wer nicht in einem Sinfonieorchester für Erwachsene unterkommt, der spielt in einer anderen Musikgruppe oder verdient sich sein Geld als Musiklehrer. Einige arbeiten auch in unserer Organisation. Und wer nicht sein Geld mit der Musik verdient, spielt trotzdem in irgendwelchen Bands. Ich kenne nur zwei, drei Fälle in denen jemand überhaupt keine Musik mehr macht. Für uns ist es wichtig, dass unsere Jugendlichen weiter Musik machen, denn daran sieht man, dass sie sich zu wirklichen Bürgern mit Werten und einer hohen gesellschaftlichen Sensibilität gewandelt haben. Außerdem werden sie wiederum ihre Kinder an die Musik heranzuführen. Der soziale Einfluss unseres Projektes ist enorm und einmalig in der Geschichte der Kunst,

so José Antonio Abreu (Interview September 2002, Köln).

Das System bringt außerdem international anerkannte Solisten hervor. Natalia Luis-Bassa, Leiterin zweier Orchester in Großbritannien, begann ihre Musikstudien im Alter von 15 Jahren im *Sistema*, ebenso der Bassist Edicson Ruiz, der ins kriminelle Milieu abzurutschen drohte, bevor er im Alter von elf Jahren zum *Sistema* stieß: “Ich hörte den Klang der Kontrabässe und

⁸ Ein Film von Paul Smaczny und Maria Stodtmeier. Neben verschiedenen TV-Dokumentationen existiert noch ein weiterer sehenswerter Film über die Jugendorchester von Enrique Sánchez-Lansch.

dachte, das ist mein Instrument”. Sechs Jahre später nahmen ihn die “Berliner Philharmoniker”, die übrigens seit 2002 eine Patenschaft für das “Simón Bolívar Jugendorchester” unterhalten, als jüngstes Mitglied auf.⁹ Nicht zu vergessen Gustavo Dudamel, den man im Alter von 25 Jahren zum Chefdirigenten des “Göteborg Sinfonieorchesters” berief und der heute die Sinfoniker in Los Angeles dirigiert. Er lernte Geige spielen und sprang als Zwölfjähriger bei einer Probe als Dirigent ein. Abreu förderte sein Talent und so gewann Dudamel einen internationalen Wettbewerb nach dem anderen. Was Journalisten über seinen Sieg beim “Bamberger Gustav-Mahler-Dirigierwettbewerb” (2004) schrieben – “Es war der Triumph der unverfälschten, authentischen, archaischen Musizierfreude über das plane dirigiertechnische Establishment” (Goertz 2006) – gilt für alle Musiker des *Sistema* und das gesamte Orchester. Ein Wunder mit System!

Seit 1982 wird das Modell kopiert. Lateinamerikanische Musiker und Kulturminister reisten nach Venezuela, um sich das System anzuschauen. Von Mexiko bis Argentinien und auf vielen karibischen Inseln existieren mittlerweile Jugendorchester. Aus diesem Netzwerk ist das “Iberoamerikanische Sinfonische Orchester” hervorgegangen, in dem neben Lateinamerikanern Musiker aus Spanien und Portugal spielen. Auch der Andenpakt und der Mercosur unterhalten Jugendorchester und seit Juli 2002 existiert das “Orquesta de las Americas”, das Kanada und die USA mit einschließt. “In etwa 20 Jahren ist unser Modell ein weltweites Phänomen”, hofft José Antonio Abreu (Eber 2003: 56). In New York entstehen Orchester in Problemvierteln wie der Bronx und Harlem. Das Musikleben in Deutschland kann ebenfalls von diesem Projekt lernen. Deutsche Musikinstitutionen haben das venezolanische Modell als mögliches Vorbild entdeckt, seit dem Jahr 2004 pflegt das “Bundesjugendorchester” eine Kooperation mit FESNOJIV. Der Deutsche Musikrat und die Deutschen Musikhochschulen starteten im Jahr 2008 eine weitere Kooperation und schickten 16 Musikpädagogen für vier Monate nach Venezuela, damit sie dort einheimische Lehrer fortbilden sollten und im Jugendorchestersystem Erfahrungen sammeln konnten (Eichstädt 2009: 65).

3.3 Folklore

Die traditionelle Musik Venezuelas, von dem berühmten Musikethnologen-Paar Isabel Aretz und Luis Ramón y Rivera als “Folk” bezeichnet (Brandt

9 Daraus gingen bisher verschiedene Projekte und eine CD-Produktion hervor.

1998: 523), enthält kaum indigene Elemente, die meisten Stile können direkt auf europäische oder afrikanische Vorbilder zurückgeführt werden bzw. aus deren Vermischung. Dabei ist der wichtigste spanische Beitrag in den Saiteninstrumenten zu sehen, während aus Afrika die meisten Idiophone (Selbstklinger) und Trommeln stammen.

Religiöse Musikformen haben eine große Bedeutung im Leben der (ländlichen) Venezolaner: Neben vielen anderen, z.B. der musikalischen Begleitung der *diablos*-Umzüge an Fronleichnam durch Trommeln und Rasseln, vor allem die *tonos de velorio*. Dabei handelt es sich um Gesänge, die während der Nachtwachen zu Ehren des Kreuzes oder einer/s Heiligen (*velorio*) von Männern vorgetragen werden, oftmals dreistimmig *a cappella*, aber auch in Begleitung mehrerer *cuatros* (Ramón y Rivera 1990: 40-45). Oder ihre Variante, die *fulias de velorio*, die vor allem im von Schwarzen dominierten Barlovento von einer Frau oder einem Mann zur Begleitung einer *tambora* gesungen werden. Die gesungenen Texte stammen noch aus kolonialer Zeit, ebenso wie diejenigen der *décimas*, die regelmäßig den Vortrag der *velorios* unterbrechen (Brandt 1998: 534).

Die Weihnachtsmusik schlägt die Brücke zwischen der religiösen und der weltlichen Musik, können doch sowohl ihre Texte als auch die Musik liturgisch oder nicht liturgisch sein. *Parranda* (in Zulia *gaita*) nennt man eine Gesangsgruppe, die von Haus zu Haus zieht und *aguinaldos* (Weihnachtslieder) vorträgt, begleitet von *cuatro*, *maracas* und *tambor* – im Fall der *gaita* – *furruco*-Trommel (mit einem beweglichen Stab in der Mitte des Trommelfells, der mit einer wachsbedeckten Hand gerieben wird und so einen hellen Ton erzeugt). Moderne Ensembles benutzen zusätzlich elektronische Keyboards (Brandt 1998: 538; Rosenberg/Sweeney 2000: 626).

Die Modernisierung, aber vor allem die Verstädterung haben die weltliche Folklore im 20. Jahrhundert zurückgedrängt. Die traditionellen Musikstile waren jedoch durch den Einfluss moderner, globaler Entwicklungen nicht ganz verschwunden, sondern haben sich im urbanen Umfeld behauptet, angepasst bzw. weiterentwickelt, ganz nach Néstor García Canclinis Vorstellung, dass bei allem Populären nicht die Konservierung das Wichtigste sei, sondern die Transformation (Hernández 1998: 4). Der Musikwissenschaftler Emilio Mendoza unterteilt die Transformation bzw. Integration der traditionellen venezolanischen Musik seit etwa den 1940er Jahren im heutigen urbanen Umfeld in drei Stufen: 1) *proyección*; 2) *neofolklore*; 3) *fusión*.

Künstler der ersten Kategorie bezeichnen sich als "Retter der Volksmusik" und versuchen die traditionelle Musik so authentisch wie möglich zu

interpretieren. Moderne Produktionstechniken und Präsentationsformen erfordern aber möglicherweise Anpassungen des Arrangements oder der Länge eines Stücks oder die Änderung des Textes. Dabei wird sehr auf die Verwendung der Originalinstrumente geachtet wie auch auf die Beibehaltung des harmonischen und rhythmischen Formats. Eine der ersten *grupos de proyección* war 1978 "Madera", deren Mitglieder jedoch bis auf drei Musiker 1980 bei einem Unfall ums Leben kamen (Mendoza 2009a: 2). In den neunziger Jahren kam es zu einer Neugründung und schließlich – unter Mithilfe von Hugo Chávez (s.u.) – zu einer steilen Karriere. Die Gruppe "Un Solo Pueblo" (1976), die sich auf afro-venezolanische Musik und *parrandas* (s.u.) spezialisiert hat, gehört in diese Kategorie genauso wie der *llanero*-Sänger Simón Díaz, wobei viele Musiker, je nach Projekt oder Karrieredauer, zwischen den drei Stufen Mendozas changieren. Zu den *grupos de proyección* muss man auch die Ensembles zählen, die von staatlichen Institutionen wie dem *Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore* (INIDEF) oder der *Fundación Bigott* gefördert wurden, so z.B. das "Orquesta de Instrumentos Latinoamericanos" (1982), die "Vasallos del Sol" (1990) oder "Yuruari" (2002) (Mendoza 2009a: 3).

In den Bereich der *neofolklore* fallen Interpreten, die die Form der traditionellen Musik – unter Beibehaltung des Wiedererkennungswertes – stärker verändern, andere (elektronische) Instrumente einsetzen, wobei mindestens ein traditionelles weiterhin erklingt, sowie neue Texte und neue Musik – im Stil des traditionellen Genres – schreiben. Traditionelle Musik kann so von Jazzbands oder Sinfonieorchestern gespielt werden, von Pianistinnen wie der in Kolumbien geborenen Claudia Calderón oder von Gruppen wie "Serenata Guayanesa" (1971) und "Ensamble Gurruffio" (1984). Einen explosionsartigen Zuwachs von *neofolklore*-Interpreten zog die Ende 2004 gesetzlich verordnete Radioquote (s.u.) nach sich. Seither integrieren Musiker fast aller Genres traditionelle Elemente in ihre Musik (Mendoza 2009a: 4-5).

"Tambor Urbano" ist ein gutes Beispiel für eine Gruppe, die zwischen den Kategorien gewechselt hat und heute der *fusión* zugerechnet wird. Interpreten dieser Stufe komponieren ihre eigenen Stücke und integrieren hier und da Elemente oder Instrumente aus der traditionellen Musik wie z.B. einen *joropo*-Rhythmus, der auf dem Klavier interpretiert wird, oder den digitalisierten Klang einer *arpa llanera*. Schon in den fünfziger Jahren spielte Fredy Reyna sehr virtuos seinen *cuatro* in allen Arten von Musikgenres und brachte das Instrument so auf die internationalen Bühnen. Er entwickelte eine eigene Stimmung des *cuatro* und verfasste 1956 die *Método de Cuatro*

– 200 *fórmulas de acompañamiento*. Seine Art zu spielen perfektionierten seine Nachfolger Hernán Gamboa und Cheo Hurtado und sie reicht bis zu Interpreten wie dem “C4 Trio”, das die Grenzen hin zum Jazz ausdehnt (Mendoza 2009a: 6-7). Den bekanntesten Titel aus der Kategorie *fusión* lieferte 1959 Hugo Blanco mit seinem Welthit *Moliendo café*, bei dem er andalusische Kadenz mit karibischen Rhythmen kombinierte, gespielt auf *cuatro*, *arpa llanera*, *maracas* und elektrischem Bass. Nachhaltiger jedoch wirkte Aldemaro Romero, der gemeinsam mit anderen Musikern in den siebziger Jahren die *Onda Nueva* lostrat, die u.a. den *joropo urbano* hervorbrachte. Neue Melodien, Harmonien und Orchestrierungen mit Jazzeinfluss, die Fusion venezolanischer Rhythmen mit der brasilianischen Bossa Nova, neue Instrumente – Klavier, Bass und Schlagzeug – sowie Texte zu modernen Themen führten die traditionelle Musik aus ihrer Sackgasse und zu internationaler Bekanntheit (Romero 2004: 121-122). Selbst in der Rockmusik existieren einige *fusión*-Beispiele, so das des aus Deutschland stammenden Gitarristen Vytas Brenner, der zwischen 1973 und 1978 mit seiner Band “La Ofrenda” in Stücken wie *Frailejón* Harfe und traditionelle Rhythmen mit progressivem Rock mischte.

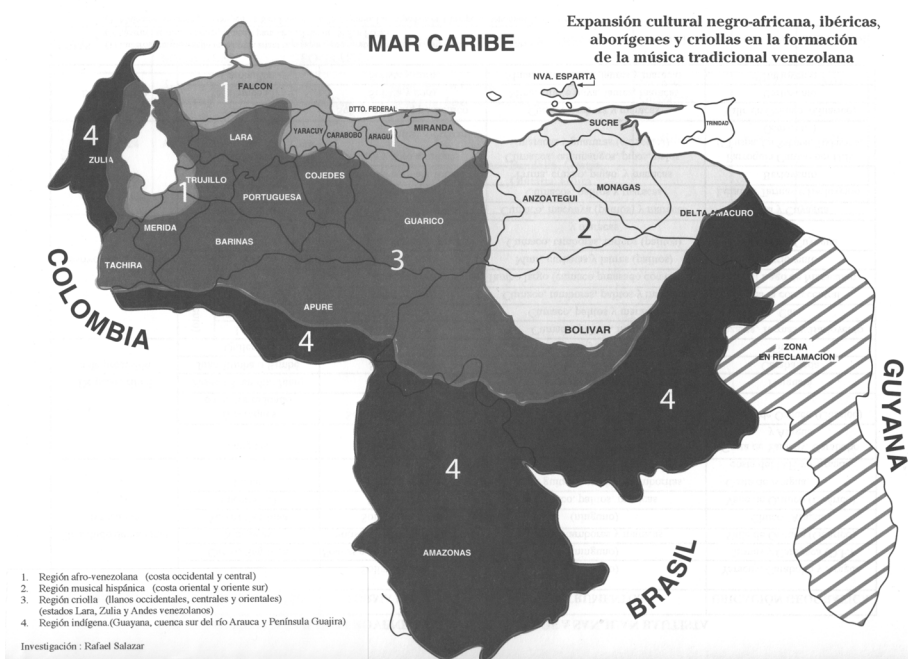
Seit den 1980er Jahren kam es u.a. wegen dieser Erneuerungen allgemein zu einem verstärkten Interesse an der heimischen Folklore, das dann zur Gründung hunderter Folklore-Gruppen in den *ranchos* (Vororten) von Caracas führte (Brandt 1998: 542). Aber auch auf dem Land erfuhr die traditionelle Musik einen großen Aufschwung, erst recht seit Hugo Chávez an der Macht ist (s.u.). Hinzu kommt, dass Venezolaner gemessen nach den Kulturdimensionen Geert Hofstedes Kollektivist sind, nahezu alle persönlichen Aktivitäten finden in Gruppen statt (Hofstede 2006: 99ff.).

So unterschiedlich wie die Landschaften Venezuelas sind die Stile seiner traditionellen Musik. Salazar/Lares (2003: 35-37) unterteilen das Land in vier musikalische Großregionen:

- 1) Afro-venezolanische Region (zentrale Karibikküste);
- 2) Region der hispanischen Musik (Osten);
- 3) Region *criolla* (Anden, Llanos);
- 4) Indigene Region (Amazonas, Orinokodelta, Halbinsel Guajira).

Natürlich lassen sich in Zeiten der Binnenmigration, der schnellen Verkehrsverbindungen und Kommunikation die Trennlinien nicht mehr so scharf ziehen wie früher, vor allem die Stile aus der Region *criolla* – also z.B. der *joropo* – werden überall im Land gehört und gespielt. Ebenso er-

freuen sich *cumbia* und *vallenato* aus dem Nachbarland Kolumbien großer Beliebtheit.



1): Afro-venezolanische Musik

Schwarze Sklaven, mehrheitlich Dahomey aus Westafrika, aber auch Bantú aus Mittelfrika (sie brachten die *chimbanguelero*-Tänze mit), setzten die Spanier bis 1834, als die Sklaverei offiziell endete, vor allem als Plantagenarbeiter entlang den Küsten der Karibik ein. Darum haben sich dort ihre Kultur und Musik am stärksten verbreitet und am reinsten erhalten. Die Schwarzen legten ihre Polyrhythmen über die europäische Gesangs- und Spieltechnik und trugen somit entscheidend zur Ausprägung der nationalen Musikstile Venezuelas bei. Religiöse Feste waren und sind dabei die Triebfedern. So wird in Barlovento alljährlich vom 23.-25. Juni das Fest zu Ehren des Hl. Johannes ("Festival San Juan") gefeiert. Während der Prozessionen singen und tanzen die Teilnehmer den *malembe*, begleitet vom Klang der Mina- und Redondo-Trommeln, die aus der Dahomey-Kultur stammen (Brandt 1998: 535). Eine weitere musikalische Besonderheit sind zum gleichen Anlass die *golpes*, die San Juan zu Ehren gespielt werden, verschiedene

Rhythmen, bekannt u.a. als *sanguero*, *corrió*, *legio* oder *jinca*. Kommerziell betrachtet ist die Gruppe “Un Solo Pueblo” mit ihren über 20 Alben sicher die bekannteste Vertreterin dieser Musik. Ihre Songs *Viva Venezuela* oder *Un negro como yo* sind zu populären Hymnen geworden. “Huracán de Fuego” oder “Grupo Madera” (beide aus Caracas) erfreuen sich ebenfalls großer Beliebtheit (Rosenberg/Sweeney 2000: 625).

Den ursprünglich aus der Karibik – vor allem von Trinidad – stammenden Calipso brachten in den 1880er Jahren einwandernde Goldsucher aus der Karibik in die Gegend von Ciudad Bolívar und El Callao. Dort wurden die karibischen Rhythmen mit spanisch-englischen Texten und andalusischen Akkorden vermischt. Calipsos von Gruppen wie “La Misma Gente” tanzt und singt man vor allem während des Karnevals im Februar (Rosenberg/Sweeney 2000: 627). Der Merengue, seit den 1920er Jahren an der Küste sehr beliebt, war zunächst im Karneval populär, verlagerte sich aber durch das Orchester von Luis Alfonso Larrain auch in die Salons. Man verlangsamte die Musik und den Tanz des dominikanischen Vorbildes und begleitet ihn in Barlovento vor allem mit Trommeln, in Caracas zusätzlich mit *cuatro* und Gitarre. Dass die musikalische Beeinflussung zwischen der Karibik und Venezuela wechselseitig funktioniert, belegt der aus Venezuela stammende *parrang* (= *parranda*) auf Trinidad (Mendoza 2009c: 2).

2): Region der hispanischen Musik

In der Musik der östlichen Landesteile hinterließen vor allem die andalusischen und die kanarischen Siedler ihre Spuren. Der *polo*, ein Tanzlied, stammt vom gleichnamigen Tanz aus Andalusien ab, der ursprünglich ein Klagegesang war. Auf der Insel Margarita bleibt der *polo* ein wichtiger Volkstanz (Ludwig 2001: 515). Der Gesang erfolgt dabei häufig als *contrapunteo* zweier Fischer, d.h. als Gesangsduell, bestehend aus Stegreifversen in *décima*-Form. Die *tonos de velorio* (s.o.) umfassen hier u.a. den *punto*. Er wird ebenso wie der *galerón* und die ursprünglich kanarische *fulia* bei den *velorios de cruz* gesungen und von einem *cuatro*, einer Mandoline und einer Gitarre begleitet. Schließlich die *jota*. Dieser spanische (aragonesische) Volkstanz verbreitete sich in ganz Lateinamerika und ist im östlichen Venezuela Teil der Musikfolklore (Ludwig 2001: 373).

3): *Llanos/Andenausläufer*

Zu vielen Tätigkeiten werden auf dem Land noch heute Lieder gesungen. Die Bandbreite reicht von Erntegesängen über Kaffeemahl- und Maisstampf-Lieder bis zu Melk Liedern.¹⁰ Diese Arbeitsgesänge erfolgen in der Regel in der *call & response*-Form, d.h. ein Sänger/eine Sängerin singt eine kurze Verszeile, die von anderen Sängern oder Sängerinnen mit kurzen, ausrufartigen Refrains beantwortet wird (Schreiner 1982: 68). In den Llanos geben die *llaneros* ihren Kühen Namen, auf die diese tatsächlich hören, z.B. "Zapatico" oder "Humareda". Häufig ruft dann der *llanero* seine Kühe mit einem Liedchen, in dem die Namen erklingen, zum Melken (Ramón y Rivera 1990: 23-25).

Aber auf dem Land wird natürlich nicht nur gearbeitet, sondern auch zu Musik gefeiert. Befragt nach ihrer typisch nationalen Musik werden die meisten Venezolaner *zoropo* antworten und in einem Atemzug den Titel *Alma llanera* von Pedro Elías Gutiérrez nennen, die zweite "Nationalhymne" des Landes. Der Begriff *zoropo* (je nach Region ergänzt um *llanero*, *central* oder *oriental*), der um 1850 entstand, bezeichnet aber nicht nur eine europäisch und afrikanisch beeinflusste Musik, die ursprünglich aus den Llanos stammt und die in viele Formen zerfällt, u.a. *corrido*, *pasaje* oder *golpe*, sondern auch die dazugehörigen Tänze. Darüber hinaus bezeichnet *zoropo* noch das Ereignis: "zum *zoropo* gehen" steht ganz allgemein für "zum Tanzen gehen". Diese Veranstaltungen können familiär sein oder Dorffestcharakter haben (Brandt 1998: 539; Birkenstock 2002: 69). Der *zoropo* hat seine Wurzeln in den andalusischen *zapateos* und *fandangos*, kamen doch die meisten spanischen Siedler zunächst aus Andalusien. Deren Melodien wurden mit afrikanischer Polyrythmik kombiniert, sodass komplexe Musikstücke entstanden, deren Texte im Falle des *zoropo llanero* meist vom harten Leben der *llaneros* handelten (Rosenberg/Sweeney 2000: 624-625). Ein *zoropo*-Ensemble besteht aus den beiden Nationalinstrumenten *cuatro* und *arpa-llanera* (Harfe, manchmal ersetzt durch eine *bandola*, eine viersaitige Laute) und kleinen Percussionsinstrumenten wie *maracas* oder *charrascas* (dem *güiro* gleichendes Schrapinstrument). Je nach Region und Stil können auch eine Gitarre sowie *taboras* (Trommeln) Verwendung finden (z.B. beim *golpe* de Lara). Beim *zoropo central* reduziert sich das Ensemble auf

10 Für eine detaillierte Beschreibung siehe Ramón y Rivera (1990: 21-37).

zwei Musiker, die *arpa-central*¹¹ und *maracas* spielen und dazu singen (Brandt 1998: 540-541). Die Harfe als Nationalinstrument hat gute Interpreten hervorgebracht, z.B. Ignacio Figueredo oder Juan-Vicente Torrealba, dessen *Llanera*-Musik sogar von Sinfonieorchestern gespielt wird (Rosenberg/Sweeney 2000: 624-625). Weitere bekannte Interpreten des *zoropo* sind Ignacio Figueredo, das "Trío Llanera", der Sänger Simón Díaz oder die Gruppe "Cimarrón".

Unter der Diktatur von Pérez Jiménez (1950-1958) wurde der *zoropo* zum Nationalsymbol hochstilisiert (Brandt 1998: 540). Trotzdem litt seine Beliebtheit unter der Modernisierung der venezolanischen Gesellschaft. Der schon erwähnte Aldemaro Romero trug seit den 1970er Jahren mit seiner *Onda Nueva* und der damit verbundenen Überschreitung der Genre Grenzen sowie mit seinen innovativen Ideen dazu bei, dass der *zoropo* die nationale Musik des modernen Venezuela blieb und zusätzlich international bekannt wurde (s.o.).

Eine weitere auf den andalusischen *zapateo* zurückgehende Musik, der *bambuco*, wird nur in den Anden Venezuelas und Kolumbiens getanzt bzw. gesungen. Die *bambuqueros* singen ihre Verse in *coplas*, rhythmisch inspiriert von der *habanera* (Schreiner 1982: 284). Die aus der Weihnachtszeit bekannten *gaita*-Ensembles finden sich hier ganzjährig in der weltlichen Musik. Meist tragen sie politische Protestlieder vor. Ein schönes Beispiel dafür sind die Lieder *El paquetazo* und *Dr. Caldera* von Neguito Borjas, Ersterer gegen die Politik von Präsident Carlos Andrés Pérez getextet, Letzterer gegen seinen Nachfolger Rafael Caldera (Carruyo 2005: 100, 107).

4): *Indigene Region*

Nach Isabel Aretz (1982) existieren 23 verschiedene indigene Ethnien auf verschiedenen Akkulturationsebenen. Man muss unterscheiden zwischen indigenen Völkern, die häufig mit der Zivilisation in Berührung kommen, wie z.B. den Guajiros, und Stämmen, die selten mit Weißen bzw. Kreolen Kontakt haben, wie den sehr isoliert lebenden Barí im Amazonasgebiet (Ramón y Rivera 1990: 205). Die kulturell und genetisch eng verwandten Völker der Yanomamö und der Warao im Amazonasgebiet unterscheiden sich musikalisch, denn nur Letztere kannten in ihrer Tradition Musikinstru-

11 Der Unterschied zwischen den beiden Harfentypen mit ihrem typischen Basston liegt im Volumen des Klangkörpers und in der Bespannung mit Metall- oder Nylonsaiten (*arpa llanera*) (Fundación Bigott 1998: 154).

mente (Olsen 1998a: 169). Missionare und Siedler brachten allerdings den *cuatro* und andere Instrumente zu den rund 10.000 Yanomamö im Urwald an der Grenze zu Brasilien. Yanomamö-Männer nutzen Gesänge fast ausschließlich in Zusammenhang mit schamanischen Ritualen. Frauen singen auch aus sozialen Anlässen wie der Gemeinschaftsarbeit oder Schlaflieder (Olsen 1998a: 173). Die rund 25.000 Warao im Orinokodelta hingegen kennen zehn traditionelle Instrumente, die sie während schamanischer Rituale, "weltlicher" Zeremonien oder als Signalgeber einsetzen.¹² Des Weiteren nutzen sie die Violine und den *cuatro*, die von Siedlern mitgebracht wurden (Olsen 1998c: 189). Das dritte große indigene Volk, rund 3.000 Yekuana, lebt ebenfalls im Amazonasgebiet. Ihre rituelle Musik hat bis heute fast unverändert überdauert, wie Aufnahmen des deutschen Ethnologen Theodor Koch-Grünberg aus den Jahren 1911-1913 belegen. Die Yekuana benutzen für ihre religiösen und weltlichen Zeremonien verschiedene Rasseln, Trommeln und Flöten (Olsen 1998b: 177-179). Gemeinsames Musizieren hat bei ihnen größeres Gewicht, da sie als Agrargesellschaft einen stärkeren Zusammenhalt brauchen, als ihre von der Jagd lebenden Nachbarvölker.

4. Urbane Klänge

Die einzige traditionelle Liedform, die im städtischen Umfeld entstanden ist und nach wie vor existiert, ist der *pregón*. Dabei handelt es sich um meist humorvolle Liedchen, die aus den Rufen der Marktverkäufer erwachsen sind, und dann eine Melodie erhielten: "¡Arepas calientes, pa' las viejas que no tienen dientes!" (Ramón y Rivera 1990: 34).

Vor allem aber sind die Städte Geburtsort moderner Musikrichtungen wie z.B. dem venezolanischen Rock oder Rap, Stile, die vom Ausland übernommen und häufig an die nationalen Gegebenheiten angepasst werden. Im Idealfall entsteht aus der Fusion traditioneller und moderner Klänge etwas Neues, wie die zuvor beschriebene *Onda Nueva*. Die Städte, allen voran Caracas, sind Zentren der soziopolitischen Konflikte der Gesellschaft, was sich häufig in den Texten und einer latent aggressiven Musik widerspiegelt. Im Vergleich zu heutigen Rap- oder Metal-Bands erscheinen die Texte der früheren Liedermacher geradezu harmlos.

12 Dabei handelt es sich um fünf Aerophone (u.a. eine Knochenflöte und Muscheln), vier Idiophone (Rasseln) und ein Membranophon (eine zweiseitige Trommel).

4.1 “La política con el arte entra”¹³ – Das Protestlied

Während der Präsidentschaft von Rómulo Betancourt (1959-1964) verbot der Ex-Marxist die Kommunistische (PCV) und andere linke Parteien und löste so politische Debatten und bewaffnete Konflikte aus, die u.a. dazu führten, dass viele Venezolaner ins Exil gingen. Erst Präsident Rafael Caldera versuchte durch seine Politik der *pacificación* wieder Entspannung in die politische Landschaft zu bringen, indem er die PC wieder zuließ und die Linke in seine Politik einbezog, was allerdings die Schließung der *Universidad Central* (UCV) 1970 als politische Maßnahme nicht ausschloss. Seine Politik hatte u.a. eine Abspaltung verschiedener Gruppierungen von den Kommunisten zur Folge, so 1968 die *Unión para Avanzar* (UPA) oder 1971 das *Movimiento al Socialismo* (MAS) (Martín 1998: 25). In diesem Klima des politischen Umbruchs, befeuert durch die weltweiten Studentenproteste und die Welle des Neuen Lateinamerikanischen Liedes, erwuchs in den 1970er Jahren in Venezuela eine (kleine) Liedermacherbewegung.

1967 richtete man in Mérida das “1. Festival des Protestliedes” aus, an dem u.a. Soledad Bravo und Ali Primera teilnahmen (Martín 1998: 27). Letzterer sang dort erstmals öffentlich sein Lied *No Basta Rezar*. Ein Jahr später nahm er gemeinsam mit der Sängerin Lilia Vera für die UPA am Präsidentschaftswahlkampf teil, während die Sängerin Gloria Martín ihre erste LP veröffentlichte (Martín 1998: 28). Damit sind die vier wichtigsten Liedermacher des Landes genannt, deren Biographien nun kurz beleuchtet werden.

Der 1942 geborene und 1985 bei einem Autounfall ums Leben gekommene **Ali Primera** gilt bis heute als die wichtigste Stimme Venezuelas. Er kam nach einer Universitätsbesetzung 1967 für einen Monat ins Gefängnis und schrieb dort sein erstes Lied. Seine Eigenkompositionen begleitete er auf dem *cuatro* oder der Gitarre und verwendete dabei häufig auch traditionelle Rhythmen. Das und sein kompromissloser Einsatz für die Linke und die *de facto* rechtlosen Bevölkerungsschichten – so engagierte er sich für den MAS (1973), gründete 1978 die *Comités por la Unidad del Pueblo* und unterstützte zweimal die Wahlkampagne von José Vicente Rangel (1973/1983) – machten ihn zum Volkssänger. Er verkaufte so viele Platten, später auf seinem eigenen, 1977 gemeinsam mit Gloria Martín gegründeten Label “Cigarrón”, dass selbst die staatlichen Medien seine Lieder spielen mussten. Sein von ihm so genannter *canto necesario* (Mendoza 2009b: 2), mit dem er

13 Luis Britto García (zit. bei Martín 1998: 150).

– ausgehend von der Tradition – etwas Neues schaffen und mit der eigenen politischen Haltung verweben wollte, gewann noch an Schärfe, nachdem er zwischen 1969 und 1973 mit einem Stipendium in Europa gelebt hatte und wo er u.a. am 2. und 3. “Festival des Politischen Liedes” in (Ost)Berlin teilnahm (Rincón/Schattenberg-Rincón 1978: 287-288). “Ich singe nicht, weil es die Armut gibt, sondern weil es möglich ist, sie zu bekämpfen, sie von der Erdoberfläche auszulöschen”, sagte er einmal.

Die wohl international bekannteste Künstlerin Venezuelas, **Soledad Bravo**, ist von Geburt Spanierin (Logroño, 1943), kam als Siebenjährige ins Land und hat kaum eigene Lieder verfasst. Sie vertonte einerseits Gedichte bekannter Poeten, u.a. von Rafael Alberti, Mario Benedetti oder León Felipe, denn “man kann auch politisch auf das Bewusstsein der Menschen wirken, wenn man keinen direkten politischen Angriff auf das System singt”, so Bravo (Rincón/Schattenberg-Rincón 1978: 268). Andererseits interpretierte sie venezolanische Folklore, um der nordamerikanischen Überfremdung entgegenzuwirken, auf ihrer ersten LP von 1967, “Soledad Bravo canta”, singt sie allerdings noch spanische Volks- und Bürgerkriegslieder. Sie sang immer gegen die lateinamerikanischen Diktaturen an, gründete später das Label “Fonart” und wechselte im Laufe ihrer bis heute andauernden Karriere häufig die Genres und changierte zwischen *neofolklore* und *fusión* (s.o.) (Mendoza 2009b: 3).

Gloria Martín wurde ebenfalls in Spanien geboren (Madrid, 1945) und kam als Jugendliche nach Venezuela. Auch sie war politisch stark engagiert, arbeitete für die Gewerkschaft und betrachtet “Leben und Gesang als eine Form des Kampfes”. Sie schreibt ihre Lieder selbst und singt über sehr konkrete Themen: “Die Materie unseres Gesanges sind die Erfahrungen unseres Volkes im Gestern, Heute und Morgen” (Rincón/Schattenberg-Rincón 1978: 273).

Lilia Vera (1951) verstand sich als Kulturarbeiterin, die die Folklore authentisch weitervermittelte und so politisches Bewusstsein für die Benachteiligten Landbewohner wecken wollte. Sie zog über das Land und sammelte Lieder und Melodien, arbeitete mit bekannten Folkloremusikern wie María Rodríguez zusammen und obwohl sie als Protestsängerin galt, gelang es ihr dann und wann, in die Hitparade zu kommen (Rincón/Schattenberg-Rincón 1978: 281).

Einige weitere Interpreten aus der Anfangszeit der Liedermacher, die Erwähnung finden sollen, sind Xulio Formoso, der als geborener Galizier ab 1970 seine Protestlieder zunächst auf Galizisch sang und dann auf Spanisch die Texte des Dichters Farruco Sesto interpretierte, der übrigens im Jahr 2005 zum Kulturminister ernannt wurde; die Gruppe "Ahora", gegründet 1973, die ebenfalls die Wahlkampagne von José Vicente Rangel (1973) begleitete; die Gruppe "Los Guaraguao" (1972), die u.a. Lieder von Ali Primera neu arrangierte. Beide Gruppen veröffentlichten einen Teil ihrer Alben auf "Cigarrón" (s.o.).

Neue und alte Protestlieder haben seit der Chávez-Ära enorm an Popularität gewonnen. Zwar waren die Lieder von Ali Primera immer präsent, aber seitdem er zum *cantor del pueblo* erhoben wurde und man seine Lieder im Jahre 2005 zum Nationalerbe Venezuelas erklärte, sind sie allgegenwärtig, Hugo Chávez singt sie gerne und häufig. Lieder, einst gegen eine Regierung geschrieben, werden nun von einer anderen benutzt, um die Regierungspolitik zu "promoten" und die Unterstützung vor allem der Armen zu gewinnen. Hugo Chávez kennt wohl einen Satz von Ali Primera nicht: "Bolívar haben sie zu einem Geschichtsmythos gemacht, sie haben ihn in einen Gott verwandelt, um ihm alle reale Kraft zu nehmen" (Rincón/Schattenberg-Rincón 1978: 290). Bei den lebenden Liedermachern hat Chávez weniger Glück: Soledad Bravo zeigte Charakterstärke und ließ sich nicht von ihm einspannen, sondern sagte in einem Interview, dass sie ihn für einen rückwärts-gewandten Caudillo halte, dem sie lieber nicht persönlich begegnen wolle (González Ulloa 2003: 12). Ali Primera wird so Teil der *canción protesta* des 21. Jahrhunderts, unter deren Schirm sich die verschiedensten Interpreten tummeln, von der traditionellen Gruppe "Madera" (s.o.) mit ihrem Salsa-Lied *Uh, Ah, Chávez no se va* und dem *zoropo*-Sänger Cristóbal Giménez, über die *cantora del pueblo* Jennifer "Hanoi" Sosa Hernández (*Aquí andamos*) und den Schnulzensänger Gustavo Arreaza (*La verdad*) bis zur Reggae-Band "Papashanty Saundsystem" (*Música de Paz*). Ihnen gemeinsam ist eine vage Sozialkritik und dass sie über die staatlichen Medien gepuscht werden (s.u.) (Mendoza 2009b: 3-4).

4.2 Salsa

Der Markt für Salsa entwickelt sich spätestens seit dem Ölboom gut. Die Tanzmusik verbreitete sich zunächst in der vornehmlich schwarzen Bevölkerung an der Karibikküste und in Caracas, bis sie das ganze Land erfasste. In der venezolanischen Salsa spürt man die Nähe Brasiliens und seiner Rhyth-

men *samba* und *bossa*, ist ihr doch der Klang weicher und gefälliger als in anderen Ländern Lateinamerikas. Oscar D'Leon ist mit über 60 veröffentlichten Alben der absolute Topstar dieser Musik. Sein Markenzeichen ist ein weiß lackierter Baby-Bass, den er während seiner Gesangs- und Tanznummern spielt. Mit seiner Gruppe "La Dimensión Latina" feierte er seit 1973 große Erfolge. Später startete er mit einem neuen Orchester eine zweite Karriere in den USA, interpretierte neben eigenen Songs kubanische und puerto-rikanische Klassiker und avancierte zu einem der Top-Stars des legendären Salsalabels RMM (Rodríguez 2002: 21). Andere Gruppen wie z.B. die Anfang der 1970er Jahre als *gaita* gestartete Band "Guaco" mischen die Salsarhythmen mit traditioneller Musik. Die in Deutschland basierte Salsa-Band "Kimbiza" des Bassisten Felipe "Mandingo" Rengifo und des Percussionisten Renis Mendoza genießt sowohl in Europa wie in Venezuela Anerkennung.

4.3 Rockmusik

Ab Mitte der 1950er Jahre erlagen die jungen Venezolaner dem Rock 'n' Roll-Fieber. Bands wie "Los Dangers" coverten die angloamerikanischen Hits. 1961 traten dann "Los Supersónicos" auf den Plan, feierten Erfolge und inspirierten mit ihrem Surfrock à la "Beach Boys" viele Teenager dazu, eigene Bands zu gründen, zum Beispiel "Los Darts" oder "Los 007". International bekannt wurde die Band "Los Impala" aus Maracaibo, wie so viele zunächst eine "Beatles"-Coverband, als sie 1966 für drei Jahre nach Spanien ging und dort mit ihren Alben und in zwei Filmen Erfolge feierte.

Viele Bands der ersten Stunde stammten aus Maracaibo, da dort durch die Präsenz der ausländischen Unternehmen der Zugang zu den neusten Platten und Informationen leichter war. Die *beatlemania* zeigte aber auch in Caracas Wirkung: Fast jede Fernsehstation hatte ihr Jugendprogramm mit Rock- und Popmusik, wie "Ritmo y juventud" auf Venevisión oder "Shindig" auf RCT, und sie führte zur Austragung von Großveranstaltungen wie dem ersten "Popfestival" (1967) oder dem "Primer Festival de La Voz Juvenil" (1969), auf denen die jungen Künstler sich ihren Fans präsentierten. Auf die Beatwelle folgten in den siebziger Jahren progressiver und psychedelischer Rock mit Bands wie "Témpano" oder "Ladies W.C.", die als eine der wichtigsten Bands dieser Richtung in Lateinamerika gelten und deren einzige LP unterdessen Höchstpreise unter internationalen Sammlern erzielt. Eine besondere Rolle spielte dabei der in Tübingen geborene Vytas Brenner, der mit seiner Band "La Ofrenda" in Stücken wie *Frailejón* (1973) Harfe, *cuatro*

und traditionelle Rhythmen mit elektronischen Instrumenten kombinierte und so erstmals Rock und traditionelle Klänge zusammenführte. Ein Konzept, das zu Beginn der achtziger Jahre die Band "Déficit" fortführte. Zugleich entstand in Valencia eine Heavy-Metal Szene mit Bands wie *Arkangel*, *Resistencia* oder *Fahrenheit* (Montiel Cupello 1998). Harte und laute Musikstile sind in Venezuela – wie überall in Lateinamerika – bei der Jugend sehr beliebt, da sie die Gefühle der Einengung, Verunsicherung und sozialen Ungerechtigkeit vergessen lassen, und als Ausdruck der Wut und Verzweiflung, aber auch der Hilflosigkeit gegenüber dem gesellschaftlichen und staatlichen Versagen dienen (Helsper 1998: 247).

Aber erst Mitte der achtziger Jahre entwickelte sich in Venezuela eine nennenswerte und ausdifferenzierte Rockmusikszene mit den Vorreiterbands "Seguridad Nacional" (Punk) und "PPS" (New Wave), die den drei wichtigsten Bands des Landes den Weg ebneten: "Sentimiento Muerto", "Zapato3" und "Desorden Público". Ihre Musik machten sie vor allem durch Straßenkonzerte bekannt, bei denen sie – nach jamaikanischem Vorbild – mit *Soundsystems*, also wattstarken, portablen Musikanlagen, arbeiteten. Die Lieder kursierten auf illegal mitgeschnittenen Bändern in solcher Zahl, dass die Musikindustrie auf sie aufmerksam wurde. "Sentimiento Muerto" (1983), die erst Punk, dann Wave à la "The Cure" spielten, unterschrieben als erste Rockband beim heimischen Label "SonoRodven" und nahmen drei Alben auf. Sie texteten gegen alle und jeden, vor allem gegen das politische System und die USA.¹⁴ *USA te usa* oder *La tele sirve para nada* hießen zwei ihrer Stücke. Sie lösten sich nach zehn Jahren auf. Einige Mitglieder formierten die Gruppe "Dermis Tatú", die einen kompromisslosen Hardcore spielte, und gründeten ihr eigenes Label, "Tas Sonao Discos". "Zapato3" spielten eine Mischung aus Darkwave und Hardrock, später kombiniert mit mystischen Texten, nachdem sie "Hare Krishnas" geworden waren. Seit sie auf dem Label "Polygram" erschienen, konnten sie kleinere Touren ins benachbarte Ausland und die USA unternehmen, bis sie sich im Jahr 2000 auflösten (Lipavsky/Larraguibel 1998: 69; SGAE 2000: 189, 226). "Desorden Público", 1985 gegründet, touren hingegen immer noch durch die Welt. Sie reichern den aus Jamaika stammenden Ska mit Rock und urbanen venezolanischen Klängen wie Salsa oder Merengue an und schreiben dazu so-

14 Die USA sind – wie überall – ein Lieblingsgegner, da ihr kultureller Einfluss so groß ist, dass sogar der Vorname "Usnavi" existiert, abgeleitet von U.S. Navy (Lipavsky/Larraguibel 1998: 70).

zialkritische Texte mit schwarzem Humor. Das machte Lieder wie *Políticos Paralíticos* bei den Mächtigen unbeliebt, inklusive der heutigen Regierung:

Heute ist es immer noch wichtig, für bestimmte Dinge zu singen. Wir singen zwar nicht mehr für eine Revolution, denn letztendlich zeigt die Geschichte, dass zuviel Macht am Ende immer korrumpiert. Wir singen dafür, dass die Macht weniger korrupt wird, dass es mehr Raum für die Kunst und Respekt für die Minderheiten gibt. Das sind Gründe für uns, Liedtexte zu schreiben. Unsere Lieder laufen nur in alternativen Radiostationen, in der normalen Rotation sicher nicht. Denn wir waren immer eine sehr kritische Band, all die Jahre. Ein wichtiger Teil des rebellischen und jugendhaften Wesens, das sich die Band über die Jahre bewahrt hat, ist es die Macht zu kritisieren. Die Macht missbraucht immer und sie ist immer korrupt, und in Ländern wie Venezuela ist die Korruption ein schwerwiegendes Problem. Und diese Regierung bildet da keine Ausnahme,

erklärt Horacio Blanco, Sänger der Gruppe (Interview August 2009, Köln).

In den neunziger Jahren explodierte – für venezolanische Verhältnisse – die Musikszene, neue Bands und Stile tauchten auf: der Industrialrock von “La Muy Bestia Pop”, Gothic-Rock (*gótico tropical*) von “Metro Zubdivision” oder die Kombination von Punk mit Funk bei der Gruppe “Caramelos de Cianuro”. Das kurze Leben der Band “Quinto Combo” brachte eine neue Strömung in der venezolanischen Rockmusik auf, Salsa-Rock, den u.a. die Gruppe “Bacalao Man” weiterentwickelt. “La Banda de la Banana Voladora” kombinierte ihren Ska mit lokaler Folkloremusik und “Claroescuro” spielten Gitarrenrock zwischen Grunge und “U2” und waren die erste venezolanische Band, deren Videoclip auf “MTV Latino” lief (Lipavsky/Larraguibel 1998: 70). Zu den aktuellen Bands, die die Jugend begeistern, zählen “Tercer Cuarto” (Metal), “Los Javelin” (Surfrock) und “Viniloversus” (Rock).

Allen Rock- und Popgruppen gemein ist, dass es an Auftrittsmöglichkeiten fehlt, in Caracas und erst recht in der Provinz. So müssen sie Alternativen suchen und spielen häufig in kleinen Bars, Plattenläden oder Restaurants. Die wichtigste Institution für Rockbands in Venezuela ist das seit 1990 existierende “Festival Nuevas Bandas”, inzwischen ausgeweitet zur privaten “Fundación Nuevas Bandas”. Dort können sich neben iberoamerikanischen Stars Nachwuchsmusiker präsentieren, die dann die Möglichkeit einer CD-Produktion bekommen. Außerdem gibt die *Fundación* CDs heraus sowie Publikationen zur Rockgeschichte.

4.4 Popmusik

Ein Phänomen in Venezuela stellen die sogenannten *dance-bands* dar, die an die Tanzorchester der vierziger und fünfziger Jahre erinnern. Und die älteste,

noch aktive Band stammt auch aus dieser Zeit: “Billo’s Caracas Boys” wurden in den vierziger Jahren gegründet und bringen mit ihrer – abwertend – *música gallega* (Immigrantenmusik) genannten, unprätentiösen Musik die Leute noch heute zum Tanzen. Vier bis fünf Sänger, eine Bläsersektion, Percussion, elektrische Gitarre und Bass sowie kitschige Texte zu den *mambos*, *rumbas* oder *boleros* garantieren auch der Gruppe “Los Melodicos”, die im Mercedesbus durch das Land touren, oder dem “Porfi Jiménez Orquesta” bei jedem Konzert ein volles Haus (Rosenberg/Sweeney 2000: 627). Viele Sänger sind mit “Billo’s Caracas Boys” berühmt geworden, u.a. Felipe Pirella, José Luis Rodríguez oder Cheo García, dessen Lieder (u.a. *Ariel* und *Compadrito*) im gesamten Karibikraum gespielt werden. In den 1980ern beherrschten Sänger wie Franco DeVita, Yordanao, Ilan Chester oder der in Argentinien geborene Ricardo Montaner die Szene, verkauften bis zu 300.000 Einheiten ihrer Alben und hatten sogar in anderen Ländern Südamerikas Erfolg. Heute verkauft ein erfolgreicher Künstler einige tausend CDs, Britney Spears erhielt 2008 für 5.000 verkaufte Exemplare eine Goldene Schallplatte in Venezuela.

Die Popszene erhielt einen Kreativitätsschub durch das seit 2000 ausgerichtete “Caracas Pop Festival”, ein Veranstaltung, die parallel in anderen Großstädten des Kontinents stattfindet und deswegen von internationalen Stars wie Sting, “Oasis” oder Rubén Blades bespielt wird. Beim ersten Festival trat u.a. die 1999 gegründete und heutzutage regional sehr bekannte venezolanische Band “Malanga” auf. In Venezuela gehen inzwischen ebenfalls Jungstars aus TV- und *Castingshows* hervor. So schaffte es Hany Kauam, ein Sänger libanesischer Abstammung, 2007 dreimal an die Spitze der Hitparade.

Aus dem Rahmen der venezolanischen Popbands fallen “Los Amigos Invisibles”, gegründet 1991, eine Band die elektronische und Rockelemente mit Funk, Acid-Jazz, *boogaloo* und tropischen Rhythmen (*salsa*) kombiniert, und in ironischer Manier über Partys, Mädchen und das Leben singt. Sie sind das Vorbild aller venezolanischen Rock- und Popbands, zumindest was den ökonomischen Erfolg betrifft, denn sie sind neben “Desorden Público” die einzige Band, die bei einem internationalen Label (“Luaka Bop”) unter Vertrag ist. Das bringt auch Vorteile im Inland, denn in Venezuela herrscht selbst noch 200 Jahre nach dem Abstreifen der Kolonialherrschaft die Meinung vor, dass alles, was von außen kommt oder dort Anerkennung genießt, besonders gut sein muss. Ihre Alben “The Venezuelan Zinga Son, Vol. 1” und “Super Pop Venezuela” waren für den “Latin Grammy” nominiert. Seit

einigen Jahren leben die Bandmitglieder in New York. Zu erwähnen ist noch die New Yorker Gruppe "King Changó", deren Mitglieder größtenteils aus Venezuela stammen. Für ein Sting/"Police"-Tributealbum nahmen sie den Titel *Un Venezolano en Nueva York* (Originaltitel: *An Englishman in New York*) auf.

4.5 Rap/Dancefloor/Reggaetón

Rap hat in Venezuela durchschlagenden Erfolg, vor allem in den Armenvierteln können sich die Jugendlichen mit dieser Musik identifizieren. Sie gründeten Bands wie "El Clan Colmena" oder "Carnaval Rap Party". Eine Besonderheit stellt der sogenannte *merengue-rap* dar. Gruppen wie "Zona7" oder "Los Hijos de la Calle", aus den Vororten von Caracas, mischen diese traditionelle Musik mit Rap- und Houseklängen. Mit ihren Stücken *Toda mi gente* und *Apretaito* landeten "Los Hijos de la Calle" unerwartet in ihrer Heimat zwei Hits (SGAE 2000: 98).

Ende der neunziger Jahre schwappte die DJ-Kultur nach Venezuela. DJ Rey, MC Lebon, DJ Muu u.a. oder Bands wie "KP-9000" trieben die Szene an, die in eine starke Bewegung elektronischer Musik mündete. Heute existieren Multimedia-Festivals wie "Caracas no duerme", bei dem DJs mit Video- und anderen Künstlern interagieren. Besonders spannend war das Projekt "Electronic Aldemaro" bei dem Künstler wie "Spyro", "Patafunk", "Dubwise" oder "Demetrio de Caracas" bekannte Themen von Aldemaro Romero (s.o.) in Triphop, Latin-House oder Nu-Jazz verwandelten.

Der beliebteste Ausdruck der urbanen Jugendkultur ist jedoch der Reggaetón. In den 1990er Jahren in Puerto Rico und Panama erdacht, entwickelte er sich zu Beginn des neuen Jahrtausends zum Welterfolg. Eine Mischung aus dem jamaikanischen Reggae, Rap-Gesang, House-Rhythmen und diversen karibischen Stilen wie der *bomba* oder dem *merengue* ergibt den harten Rhythmus, *dem bow* genannt. Größtenteils simple, machistische Texte und ein explizit sexueller Tanz namens *perreo* kommen der weit verbreiteten (lateinamerikanischen) Machismo-Kultur entgegen. In Venezuela hat die Band "Doble Impakto" Erfolg mit diesem Genre, das sogar Gegenstand einer Telenovela war, in der die Protagonisten darauf hinarbeiteten, als Reggaetón-Stars berühmt zu werden (<www.reggaeton-music.de>).

4.6 Jazz

In Caracas existierten in den 1920er Jahren nur zwei Jazzorchester, die Jazz Band von Carlos Bonnett und die "Perroquet Royal Jazz Band", denn der

Jazz setzte sich sehr langsam in der Gesellschaft Venezuelas durch, zumal während der Diktatur von Juan Vicente Gómez (1908-1935) das Nachtleben nur sehr eingeschränkt funktionierte (Balliache 1997: 15-16). Erst ab den 1940er Jahren und befeuert durch den Erdölboom, der Geld und Ausländer ins Land brachte, konnten Musiker wie Luis Alfonzo Larrain mit seinem Tanzorchester oder Bands wie "Bill's Caracas Boys" und "The Swing Time" halbwegs von der Musik leben. Kubanische und US-Orchester spielten in Venezuela und spornten die heimischen Musiker an. So öffnete in den fünfziger Jahren der "Caracas Jazz Club" seine Pforten und man organisierte sogar ein "Jazzfestival", auf dessen 3. Ausgabe (1957) der US-Gitarrist Barney Kessel spielte und das bis in die Gegenwart unregelmäßige Nachfolger hat (Bruzual 2004: 28-29).

In den 1970er Jahren integrierten Interpreten wie der Vibraphonist Alfredo Naranjo mit "Trabuco Venezolano" erstmals afro-venezolanische Musik in den Jazz. Sie spielten Percussionsinstrumente und experimentierten mit folkloristischen Rhythmen. Der österreichische Pianist Gerry Weil fusionierte mit seiner Jazz-Rock-Band "La Banda Municipal" ebenfalls traditionelle venezolanische Rhythmen mit dem Jazz, eine Idee, die Ende der achtziger Jahre die Gruppen "Maroa" und "Cimarrón" fortsetzten sowie später die Sängerin María Rivas und ihr "LiberJazz Trío" (Mendoza 2009a: 9). Sie singt ebenfalls Blues oder Boleros und schaffte mehrmals den Sprung in die nationale Hitparade. Saúl Vera integriert das Mandolinen- und *bandola*-Spiel in sein Jazz-Ensemble. Natürlich spielen viele Musiker den Jazz auch ohne "ethnische" Komponente, wie der in New York lebende Pianist Luis Perdomo oder der Gitarrist Gonzalo Micó, der seit 1982 schon zwölf Alben auf den Markt gebracht hat.

5. Medien

Der Rundfunk begann in Venezuela 1926 mit dem Sender "A.Y.R.E." als Privatfunk (Bisbal 1998: 754). Unternehmer und Privatpersonen betrieben kleine Sender und refinanzierten ihre Kosten mit Werbesendungen. So existierten 1931 in Caracas elf Rundfunksender sowie fünf weitere in anderen Städten. Mit den Rundfunkverordnungen von 1932 und 1934 versuchte Präsident Gómez Einfluss auf das sendetechnische Durcheinander zu nehmen (Neumann 1937/1938: 86-87). Am kommerziellen Charakter änderte sich in den folgenden Jahrzehnten nichts, 1995 existierten 194 Sender auf Mittelwelle und 160 auf UKW, von denen je einer staatlich war. Zu Beginn des Jahres 2009 listete die *Cámara Venezolana de la industria de la radiodifusión*

sión insgesamt 422 Sender (<www.camradio.org>). Das Fernsehzeitalter begann in Venezuela 1952 mit einem staatlichen Sender (ab 1980 in Farbe). 1995 existierten 25 private und zwei staatliche Kanäle sowie diverse Pay-TV-Kanäle (Bisbal 1998: 755).

Da der Großteil der Medien Venezuelas in privater Hand lag, spielten staatliche Medien bei den Zuschauer- bzw. Hörerzahlen nur eine untergeordnete Rolle. Unter Hugo Chávez veränderte sich jedoch die Medienlandschaft. Die Medien der alten, entmachteten Elite schossen nun scharf gegen ihn, häufig mit Falschmeldungen und Beleidigungen. Der Präsident reagierte nicht weniger scharf mit verbalen Attacken und Verboten – so ließ er Anfang August 2009 34 Radio- und Fernsehsender schließen und drohte 200 weiteren mit dem gleichen Schicksal (*El País.com*: 02.08.2009) – sowie mit der Schaffung seiner eigenen Fernsehsendung (s.u.).

In Bezug auf die Musik ändert sich dadurch nicht viel. Sie macht generell einen großen Teil des Radioprogramms aus – in manchen Sendern bis zu 80% – ist aber selten anspruchsvoll oder sogar Gegenstand der Beiträge. Im Fernsehen sind Musiksendungen selten. In den sechziger Jahren war das anders, als die *beatlemania* das Land erfasste. Auf einmal entdeckten die TV-Anstalten das jugendliche Publikum und schufen Programme wie *Ritmo y Juventud* auf “Venevisión”, *El Club Musical* mit Alfredo José Mena auf “Radio Caracas Televisión” oder *Hollywood a Go Go* im lokalen Sender Nr. 13 der Stadt Valencia. Deren Platz hat “MTV Latino” eingenommen, das wichtigste Programm für junge Venezolaner. Der 1993 gegründete Sender aus Miami ist frei von allem politischen Gezänk, muss allerdings über Pay-TV abonniert werden.

Hugo Chávez selbst trägt allerdings zu einer Steigerung des Musikanteils im Fernsehen bei. Mit seiner sonntäglichen Fernsehsendung *Aló, Presidente* im staatlichen Kanal “Radio Nacional de Venezuela” nutzt Chávez seit 1999 das Fernsehen als Selbstdarstellungsplattform. Dort betreibt er aber nicht nur Eigenpropaganda, kommentiert die internationale Politik und singt spontan Lieder und tanzt dazu, sondern lädt oft ihm genehme Gäste ein, nicht selten Musiker wie zum Beispiel die Llanero-Gruppe “Horizonte Guariqueño” mit ihrer zehnjährigen Sängerin Roxelin Lara (Sendung Nr. 316) oder die bekannte Folkloregruppe “Madera”, die schon als Dauergast bezeichnet werden kann. Oliver Diehl beschreibt anhand der 141. Ausgabe (02.03.2003), wie eine solche Einladung abläuft:

Chávez empfängt die Sprecher der (Volks-)Musikgruppe Madera, die gerade für ihn eines ihrer Lieder gesungen haben (“Uh, Ah, Chávez no se va”). Die Gruppe

hat eine CD erstellt, auf deren Cover auch Hugo Chávez auftaucht (Einblendung). Chávez "tauft" die CD mit dem Inhalt seines hier zufällig stehenden Wasserglases. Daraufhin ruft er die Zuschauer zum Kauf der CD auf [...]. Ende der Szene: Chávez hält die CD der Gruppe Madera hoch, nennt die Songs einzeln und preist sie ein letztes Mal, indem er ruft: "Sabroso!" (Diehl 2005: 76).

Das sich diese CD bei so viel präsidialem Zuspruch verkauft "wie warme Semmeln", versteht sich von selbst. Es ist kein Zufall, dass es sich bei den eingeladenen Musikern fast ausschließlich um Interpreten folkloristischer Musik handelt. Zu Hugo Chávez' Verklärung alles Nationalen im Kampf des venezolanischen Volkes gegen die Globalisierung gehört die Musik. Um junge Zuschauer für seine Ziele zu gewinnen, lädt Hugo Chávez aber auch schon mal Bands ein, die Rap, Salsa oder Rock spielen. So rappte die 19-jährige Robexa Poleo ihren Song *Libertad de expresión* in Sendung Nr. 314, kurz bevor kleine Kinder Folkloretänze aufführten, ebenso die Gruppe "Colectivo Hip-Hop Revolución" in Sendung Nr. 308 (<www.alopresidente.gob.ve>). Schließlich gab der Präsident noch eine Gratis-CD heraus: Das Cover von "Canciones de siempre" schmückt ein Bild von Chávez, enthalten sind *rancheras* von Vicente Fernández, *zoropos* und andere Folkloremusik, die er in seinem Programm präsentiert hatte. Natürlich versucht die Opposition ebenfalls, Musiker zu instrumentalisieren, den Sänger Reynaldo Armas z.B., aber aufgrund ihrer geringeren Medienpräsenz gelingt dies nur bedingt (Mendoza 2009b: 3-4).

Aus Chávez' Sicht nur konsequent war es, die traditionelle Musik zu fördern, wo immer es geht. Aus diesem Grund beschloss man im Dezember 2004 mit der *Ley de Responsabilidad de la Radio y Televisión (Resorte)* eine Radioquote. Seither müssen 50% der täglich gespielten Musik aus "nationaler Produktion"¹⁵ stammen (bei staatlichen Sendern 70%), wovon wiederum 50% folkloristische Musik sein müssen. Um als solche zu gelten, müssen drei der fünf folgenden Kriterien erfüllt sein:

- Präsenz eines traditionellen Musikgenres Venezuelas;
- Gebrauch der spanischen Sprache bzw. einer der offiziellen indigenen Sprachen;
- Präsenz kultureller Werte Venezuelas;
- Texter oder Komponist Venezolaner;
- Mehrheit der Interpreten Venezolaner (<www.mci.gob.ve>).

15 Darunter versteht man, dass 70% des Personals, des investierten Kapitals und der kulturellen Werte – in der Musik also Instrumente, Rhythmen etc. – venezolanischer Herkunft sein müssen (Mendoza 2009a: 4).

Diese Regelungen führten zu dem zuvor beschriebenen Phänomen, dass ab 2005 Musiker aller Genres folkloristische Instrumente und Elemente in ihre Stücke einbauten, nur um häufiger im Radio gespielt werden zu können. Infolgedessen kam es zu überraschenden Kombinationen wie z.B. den jazzigen Harfen im Ensemble von Rafael Brito. Übrigens sehr zur Freude der Radiosender, die sonst die Quote nicht hätten erfüllen können (Mendoza 2009a: 4). Die Quote erfreut auch die traditionellen Musiker: "Mich rufen Radioteleute an, die meine Musik sonst nie gespielt haben", erklärt Huáscar Barradas, ein Flötist, der traditionelle und Popmusik vermischt. Und Anselmo López, ein 71-jähriger Bandola-Spieler, freut sich über die erneute Popularität seiner jahrzehntealten Kompositionen (Forero 2005: 2005). Die Radioquote zur Unterstützung der heimischen Folklore ist nicht neu in Venezuela, schon in den 1980er Jahren existierte einige Jahre eine Quote, bekannt als *Ley del Uno por Uno*, da für jeden ausländischen Titel im Gegenzug ein venezolanischer gespielt werden musste. Eine staatlich verordnete Quote scheint oftmals der einzige Weg zu sein, kurzfristig das Interesse an traditioneller Musik zu beleben, das haben Kulturen wie Frankreich oder Katalonien auch bemerkt. Langfristig jedoch braucht die Jugend eine Bildung, die sie dazu bringt, das nationale Erbe als etwas Normales und gleichwertiges zur globalen Popkultur anzusehen und zu erhalten.

Musikzeitschriften suchte man – bis auf einige *Fanzines* – bisher vergebens an den Kiosken in Caracas, es existierten nur die wissenschaftlichen Publikationen *Revista Musical de Venezuela* und *Revista de la Sociedad Venezolana de Musicología*. Seit 2009 jedoch versucht ein junges Team die Zeitschrift *Ladosis* zum Erfolg zu führen.

6. Bildungssystem/Kulturpolitik/Institutionen

"Si con sólo leyes y decretos se desarrollara la educación de un país. Venezuela fuera el país más culto de América Latina", schreibt Stopello (1987: 89). Im Bereich der staatlichen schulischen Musikerziehung sieht es entsprechend schlecht aus, nur im *Sistema* (s.o.) haben Kinder aus ärmeren Familien Zugang zu einer musikalischen Ausbildung. Denn an den staatlichen Schulen fehlt es an geeigneten Fachkräften und Material, häufig taucht das Fach "Musik" in den Lehrplänen gar nicht auf (Rodríguez 2004: 27/Torres 2002: 12). Ob das neue Erziehungsgesetz (2009) Besserung bringt, muss sich zeigen.

Hugo Chávez hat eine neue Kulturpolitik eingeleitet. Nach dem Motto "El pueblo es la cultura" strukturierte Chávez ab 2005 das Kulturministeri-

um um, schuf zusätzlich sechs an das Ministerium angebundene, aber weitgehend autonome Plattformen mit dem Ziel, die Kultur zu dezentralisieren, zu demokratisieren und zu verbreiten. Das war auch eine Kampfansage an die "kulturelle Diktatur aus Hollywood", so Chávez (Evers 2008: 21), weswegen im Bereich der Musik die nationalen Produktionen vorgezogen werden. Aber es gibt auch Kritiker:

Im Moment existiert eine große Improvisation, die nun schon Jahre andauert. Es gibt keine eindeutige Politik für die zeitgenössische oder die klassische Musik oder den Jazz, für nichts eigentlich. Alle hängen in der Luft, das Festival "A Tempo" zum Beispiel wird von ausländischen Botschaften gesponsert und von den Kulturinstituten anderer Länder,

erzählt David Nuñez, Komponist und Geiger (Interview September 2004, Köln). 2006 folgte die neue *Ley Orgánica de la Cultura*.

Die Devisen aus den Ölexporten kommen auch der Kultur zugute, der Staat fördert sie über Institutionen wie dem *Instituto de la Cultura y las Bellas Artes* (INCIBA), dem *Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore* (INIDEF) oder der *Fundación Bigott*, die sich mit Veranstaltungen, Publikationen und CD-Editionen sehr um den musikalischen Sektor kümmert. Die *Fundación Vicente Emilio Sojo (Instituto de Musicología)* wiederum bietet auf ihrer Website einen Katalog mit über 2.000 Einträgen zu venezolanischen Musikproduktionen an.

7. Fazit

Die Venezolaner sind ein Musik liebendes Volk, Musik gehört für sie in den meisten Lebenssituationen dazu, von der Geburt bis zur Totenwache. Und obwohl die globalen Musikstile angloamerikanischer Herkunft auch hier dem Konsum traditioneller Musik zugesetzt haben, geht Letztere (noch) nicht verloren. Das liegt in geringerem Ausmaß an staatlichen Maßnahmen wie der Radioquote, aber vor allem an der Verwurzelung der Musik in vielen (religiösen) Traditionen und weltlichen Festen.

Letztlich wird eine Quote die heimische Musik langfristig nicht vor dem Untergang bewahren. Nur qualitativ gute Musik und eine bessere musikalische Bildung werden sie davor schützen (das zeigt das Beispiel Kuba). Da bleibt im staatlichen Bildungssystem viel zu tun. *El Sistema* leistet zwar Vorbildliches in Bezug auf die musikalische und soziale Integration von Kindern in die Gesellschaft, allerdings werden auch hier zu selten nationale Komponisten berücksichtigt. Was fehlt, ist eine bessere Aufarbeitung venezolanischer klassischer Musikwerke (inkl. Neueinspielungen) sowie ihre

Vermittlung, die Förderung moderner venezolanischer Musikstile durch Auftrittsmöglichkeiten etc. sowie Anregungen zur sanften Modernisierung traditioneller Musikstile (textlich z.B.), um sie der Lebenswelt neuer Generationen zugänglich zu machen. Klassische oder traditionelle Musik werden zwar nie Musiken der Mehrheit sein/werden, aber so erhalten sie ein reale Überlebenschance. Und vielleicht landet *música hecho en Venezuela* im Ausland dann auch nicht immer automatisch im Fach "Weltmusik".

Literaturverzeichnis

- Aretz, Isabel (1982): "Indigenous music of Venezuela". In: *The World of Music*, 2, S. 22-35.
- Balliache, Simón (1997): *Jazz en Venezuela*. Caracas.
- Bauer, Christian/Oehler, Alexandra (1999): "Begleittext zur CD: Alexandra Oehler". *Teresa Carreño – Klavierwerke, Ars Musici*, S. 3-9.
- Birkenstock, Arne/Blumenstock, Eduardo (2002): *Salsa, Samba, Santería. Lateinamerikanische Musik*. München.
- Bisbal, Marcelino (1998): "Das Rundfunksystem Venezuelas". In: Hans-Bredow-Institut (Hrsg.): *Internationales Handbuch für Hörfunk und Fernsehen*. Baden Baden, S. 754-759.
- Brandt, Max H. (1998): "Venezuela". In: Olsen, Dale A./Sheehy, Daniel E. (Hrsg.): *The Garland Encyclopedia of World Music*. Vol. 2: *South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*. New York, S. 523-545.
- Bruzual, Alejandro (2004): "Aproximación a la guitarra popular y la guitarra eléctrica en Venezuela". In: *Revista de la Sociedad Venezolana de Musicología*, 7, S. 23-36.
- Calcaño, José Antonio (1958): *La ciudad y su música. Crónica musical de Caracas*. Caracas.
- Calzavara, Alberto (1987): "La música en Caracas durante la guerra de independencia". In: *Revista Musical de Venezuela*, 23, S. 63-78.
- Carruyo, Light (2005): "La Gaita Zuliana: Music and the Politics of Protest in Venezuela". In: *Latin American Perspectives*, 3, S. 98-111.
- Delannoy, Luc (2001): *Caliente. Una Historia del Jazz Latino*. México, D.F.
- Diehl, Oliver (2005): "Hugo Chávez – Charisma als soziokulturelles Phänomen". In: Diehl, Oliver/Muno, Wolfgang (Hrsg.): *Venezuela unter Chávez – Aufbruch oder Niedergang?* Frankfurt am Main, S. 57-83.
- Eichstädt, Susann (2009): "'Zweibahnstraße' für die musikalische Bildung". In: *Musikforum*, 2, S. 62.
- Eßer, Torsten (2003): "Sinfonie der Straße. Die venezolanische Jugendorchesterbewegung". In: *Matices*, 39, S. 55-56.
- Evers, Ute (2008): "Das Fenster zum Süden wird geöffnet. Es weht ein frischer Wind in Venezuelas Kultur". In: *ila – Zeitschrift der Informationsstelle Lateinamerika*, 318, S. 21-22.
- Forero, Juan (2005): "Venezuelan Strongman's New Gig: National Disc Jockey". In: *The New York Times*, 03.10.2005 (<www.nytimes.com>).

- Fundación Bigott (Hrsg.) (1998): *Atlas de tradiciones venezolanas*. Caracas.
- Fundación Vicente Emilio Sojo (Hrsg.) (o.J.): *Compositores venezolanos*. Caracas.
- García, Sonia (1998): “La música en Cumaná y en oriente, siglo XIX”. In: *Tierra Firme*, 16, 63, S. 557-576.
- Goertz, Wolfram (2006): “Kinder des Olymp”. In: *Die Zeit*, 50 (17.12.2006).
- González Ulloa, Macarena (2003): “Soleares für Soledad Bravo. Porträt der großen venezolanischen Interpretin”. In: *ila – Zeitschrift der Informationsstelle Lateinamerika*, 264, S. 12-13.
- Helsper, Werner (1998): “Das ‘Echte’, das ‘Extreme’ und die Symbolik des Bösen – Zur Heavy-Metal-Kultur”. In: Kemper, Peter/Langhoff, Thomas/Sonnenschein, Ulrich (Hrsg.): “*But I Like it*”. *Jugendkultur und Popmusik*. Stuttgart, S. 244-258.
- Hernández, Tulio (1998): “La diversidad cultural venezolana y sus tradiciones populares”. In: Fundación Bigott (Hrsg.): *Atlas de tradiciones venezolanas*. Caracas, S. 4-5.
- Hernández Mirabal, Ivo (2005): “Zur Geschichte der Musik in Venezuela”. In: Sevilla, Rafael/Boeckh, Andreas (Hrsg.): *Venezuela. Die Bolivarische Republik*. Bad Honnef, S. 279-295.
- Hofstede, Geert (2006): *Lokales Denken, globales Handeln. Interkulturelle Zusammenarbeit und globales Management*. München.
- Labonville, Marie Elizabeth (2007): *Juan Bautista Plaza and Musical Nationalism in Venezuela*. Bloomington.
- Lipavsky, Corina/Larraguibel, Claudia (1998): “Caracas a la sombra, 28 grados”. In: *Zona de Obras*, 5 (Especial: Calaveras y Diablitos), S. 68-71.
- Ludwig, Egon (2001): *Música Latinoamericana. Lexikon der lateinamerikanischen Volks- und Populärmusik*. Berlin.
- Martín, Gloria (1998): *El perfume de una época (la Nueva Canción en Venezuela)*. Caracas.
- Mendoza, Emilio (2009a): “Folk-Music Appropriation by Venezuelan Pop Music”. In: Shepherd, John/Horn, David/Laing, Dave (Hrsg.): *Encyclopedia of Popular Music of the World*. Vol. IX: *Genres of Caribbean and South American Origin*. London (<www.prof.usb.ve/emendoza/>; 27.04.2009).
- (2009b): “Canción de protesta”. In: Shepherd, John/Horn, David/Laing, Dave (Hrsg.): *Encyclopedia of Popular Music of the World*. Vol. IX: *Genres of Caribbean and South American Origin*. London (<www.prof.usb.ve/emendoza/>; 27.04.2009).
- (2009c): “Calipso venezolano”. In: Shepherd, John/Horn, David/Laing, Dave (Hrsg.): *Encyclopedia of Popular Music of the World*. Vol. IX: *Genres of Caribbean and South American Origin*. London (<www.prof.usb.ve/emendoza/>; 27.04.2009).
- Milanca Guzmán, Mario (1994): *La música venezolana: de la colonia a la república*. Caracas.
- Montiel Cupello, Gregorio (1998): *La historia del rock en español* (<www.intersilo.com/gregorio.asp#HISTORIA>; 04.04.2009).
- Neumann, H. (1937/1938): “Entwicklung und Organisation des Rundfunks in Venezuela”. In: *Jahrbuch Weltrundfunk*, S. 86-89.
- Olsen, Dale A. (1998a): “Yanomamö”. In: Olsen, Dale A./Sheehy, Daniel E. (Hrsg.): *The Garland Encyclopedia of World Music South America*. Vol. 2: *Mexico, Central America, and the Caribbean*. New York, S. 169-175.

- (1998b): “Yekuana”. In: Olsen, Dale A./Sheehy, Daniel E. (Hrsg.): *The Garland Encyclopedia of World Music South America*. Vol. 2: *Mexico, Central America, and the Caribbean*. New York, S. 176-182.
- (1998c): “Warao”. In: Olsen, Dale A./Sheehy, Daniel E. (Hrsg.): *The Garland Encyclopedia of World Music South America*. Vol. 2: *Mexico, Central America, and the Caribbean*. New York, S. 188-198.
- Plaza, Juan Bautista (1985): “La música colonial venezolana al día con la europea”. In: *Revista Musical de Venezuela*, 15, S. 47-54.
- Ramón y Rivera, Luis Felipe (³1990): *La música folklórica de Venezuela*. Caracas.
- Rincón, Carlos/Schattenberg-Rincón, Gerda (Hrsg.) (1978): *Cantaré – Songs aus Lateinamerika*. Dortmund.
- Rodríguez, María Mercedes (2004): *Educación musical en preescolar. Una experiencia venezolana*. Maracaibo.
- Rodríguez, Nelson (2002): “Oscar D’León. The Pride of Venezuela”. In: *Latin Beat Magazine*, Dec./Jan., S. 20-22.
- Romero, Aldemaro (2004): *El joropo llanero y el joropo central*. Caracas.
- Rosenberg, Dan/Sweeney, Philip (2000): “Venezuela. Salsa con gasolina”. In: Broughton, Simon/Ellingham, Mark (Hrsg.): *The Rough Guide World Music*. Vol. II: *Latin and North America, Caribbean, India, Asia and Pacific*. London, S. 624-630.
- Rugeles, Alfredo (2000): “Vitale Kraft. Neue Popular- und Volksmusik in Venezuela”. In: *MusikTexte*, 84, S. 11-15.
- Salazar, Rafael/Lares, Oswaldo (2003): *Venezuela, Caribe y música*. Caracas.
- Schreiner, Claus (1982): *Musica Latina. Musikfolklore zwischen Kuba und Feuerland*. Frankfurt am Main.
- Seeger, Anthony (1998): “The Tropical-Forest Region”. In: Olsen, Dale A./Sheehy, Daniel E. (Hrsg.): *The Garland Encyclopedia of World Music South America*. Vol. 2: *Mexico, Central America, and the Caribbean*. New York, S. 123-136.
- SGAE/Zona de Obras (Hrsg.) (2000): *Diccionario del Rock Latino*. Madrid.
- Stopello, José Vicente (1987): “Historia del desarrollo musical en Venezuela”. In: *Revista Musical de Venezuela*, 23, S. 89-104.
- Torres, Eleazar F. (2002): “Las estudiantinas en las escuelas de música de Venezuela”. In: *Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. México, D.F.
- Tortolero, Numa (1996): *Música sacra en Venezuela*. Caracas.
- Zeuske, Michael (2007): *Kleine Geschichte Venezuelas*. München.

Tonträger (Auswahl)

- Aldemaro Romero (2005): *La Onda Maxima*. Dejavu.
- Alexandra Oehler (1999): *Teresa Carreño – Klavierwerke*. Ars Musici.
- Ali Primera (1973): *Lo Primero de Ali Primera*. Cigarrón-Promus.
- (1984): *Entre la Rabia y la Ternura*. Cigarrón.
- Billo’s Caracas Boys (1999): *1941-44*. Harlequin.
- C4 Trío (2006): *C4 Trío*. Independent Production.

- Cheo Hurtado (1993): *Compadre Pancho*. Musicarte.
- Claroescuro (1995): *El viaje de una vida*. Cygnus.
- Claudia Calderón (2002): *Piano Llanero I*. Fundación Bigott.
- Desorden Público (1998): *¿Dónde está el futuro?* Sony.
- (2007): *Estrellas del caos*. Sony.
- Ensamble Gurrufío/Camerata Criolla (2005): *El Reto*. Independent Production.
- Giménez, Cristóbal (2004): *Amor, Llano y Revolución*. Independent Production.
- Guaco (1999): *Como era y como es*. Latin World.
- Huascar Barradas (1996): *La Nueva Onda de la Música Venezolana*. HB Records.
- Huracán de Fuego (2000): *Vamos a darle*. Nubenegra.
- Ismael Querales (2001): *Bandolas*. Fundación Bigott.
- Kimbiza (2008): *Patata Con Salsa*. Fodor.
- King Changó (1997): *Confesión*. Sonorodven.
- La Dimension Latina (2005): *Exitos de oro*. Yoyo Music.
- La Ofrenda (1973): *La Ofrenda de Vytas*. Suramericana del Disco/Velvet [LP].
- Los Amigos Invisibles (1998): *The New Sound of Venezuelan Gozadera*. Luaka Bop.
- (2000): *Arepa 3000: A Venezuelan Journey into Space*. Luaka Bop.
- (2008): *En una noche tan linda como ésta*. Luaka Bop.
- Los Hijos de la Calle (1997): *Pura crema*. Polygram.
- Luis Perdomo (2009): *Pathways*. Criss Cross Jazz.
- María Rivas (1994): *Mapalé*. EMI-Rodven.
- Nationales Kinderorchester Venezuela (2000): *In der Philharmonie München*. HoMe.
- Oscar D'Leon (2007): *Exitos eternos*. Venemusic.
- (2008): *Tranquilamente*. Sony.
- Papashanty SaundSystem (2003): *Ashanty Grampa*. Granpa Music.
- Prisca Dávila (2004): *Piano Jazz Venezolano*. Fundación Bigott.
- Saúl Vera (1994): *Saúl Vera y Su Ensemble*. Sonográfica.
- Simón Bolívar Jugendorchester (2008): *Ludwig van Beethoven: Sinfonien Nr. 5 und 7*. DG/Universal.
- Soledad Bravo (1995): *Songs of Venezuela*. Buda Musique.
- ([1980] 2006): *Cantos sefardies*. Last Call.
- SVMC (2002): *25 Años – Antología de Compositores de Venezuela I*. SVMC.
- Tambor Urbano (1996): *Tambor Urbano*. Foca Records.
- Un Solo Pueblo (1995): *Venezuela un Solo Pueblo*. Velvet.
- V.A. (1991): *The Music of Venezuela*. Zu-Zazz.
- (1997): *Love, Peace & Poetry – Latin American Psychedelic Music*. QDK (inkl. Ladies W.C.).
- (1998): *Venezuela: Pajarillo verde*. World-Network (u.a. Lilia Vera, Serenata Guyanessa).

- (2003): *The Rough Guide – Venezuela*. WMN.
 - (2007a): *Nueva Onda Nueva. Electronis Aldemaro*. FNB Grabaciones.
 - (2007b): *Ska Mestizo – Rebel Music from Venezuela*. Merusa.
- Vasallos del Sol (1999): *Tibio Calor*. Fundación Bigott.
- Venezuelan Brass Ensemble, Thomas Clamor (2006): *We Got Rhythm*. EMI.
- Yuruari (2002): *La Fuerza del Calipso*. Fundación Bigott.