

Gregor Herzfeld (Wien) und Julio Mendivil (Wien)

## Musikalischer Panamerikanismus

### Aaron Copland und Robert Stevenson als Fürsprecher lateinamerikanischer Musik

Das Engagement der US-Amerikaner Aaron Copland (1900–1990) und Robert Stevenson (1916–2012) für die Musikkulturen im sogenannten Lateinamerika war beträchtlich und folgenreich. Es lenkte den kompositorischen, ethnohistorischen und historiographischen Diskurs um „amerikanische Musik“ in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erstmals in dieser Detailliertheit auf den südlichen Teil des Doppelkontinents und steigerte die weltweite Aufmerksamkeit und Wertschätzung für Geschichte und Gegenwart dortiger Musikkulturen. Das Ziel des vorliegenden Beitrags besteht darin, dieses Engagement im Lichte eines postkolonialen Ansatzes zu betrachten und seine inhärente Zweischneidigkeit herauszuarbeiten. Denn beide Autoren reproduzierten trotz ihres sympathischen und solidarischen Ansatzes koloniale Stereotype und trugen auf subtile Weise zu ihrer Verfestigung bei.

#### *Aaron Copland: Der Komponist als Musikkritiker und -historiker*

Man kann Aaron Copland nicht vorwerfen, er sei engstirnig, elitär, intolerant oder gar autoritär gewesen. Im Gegenteil sprechen Musik und Schrifttum des „Dean of American Composers“ eine liberale, weltoffene, geradezu humanistische Sprache. Er war stets begierig danach, Musik in ihrer Vielfalt kennen zu lernen, und dabei auf der Suche nach einem Anknüpfungspunkt für seine Vision moderner amerikanischer Musik. So studierte er Anfang der 1920er Jahre drei Jahre in Frankreich, wo er vor allem aber Amerika und sich als Amerikaner entdeckte.<sup>1</sup> Die eigene Identität wird also primär durch Abgrenzung zum Anderen, Fremden gefunden, wobei das Andere als Anderes und das Eigene als Eigenes zunächst überhaupt entdeckt oder konstruiert werden muss. Im Falle des Amerikanismus ist dies ein komplexer, vielschichtiger Vorgang, da die ehemalige Kolonialmacht Europa lange Zeit als dominierende Kultur angesehen wurde. Das 20. Jahrhundert war der Schauplatz einer umfassenden Identitätspolitik in der westlichen Hemisphäre, in deren Zuge die Abkopplung von den Mutterkulturen als verästelte dialektische Bewegung in verschiedenen Gruppierungen von in sich abermals höchst diversifizierten Bevölkerungen stattfindet und im Grunde bis heute anhält. Diese Dekolonisierung bildet den Gegenstand der Postkolonialismus-Forschung, die sich dem Thema der, wenn nicht (mehr) politischen, so doch kulturellen Abhängigkeiten von eurozentristischen, hegemonialen Sichtweisen während und nach der Kolonialära widmet.

Copland – so die These – gerät bei seinem zweifachen und ineinander verschränkten Anliegen, einerseits in Lateinamerika entstandene Musik zu würdigen und andererseits US-amerikanische Musik zu identifizieren, in eine höchst ambivalente Position. Als Komponist

1 Siehe Aaron Copland und Vivien Perlis, *Copland: 1900 through 1942*, New York 1984, S. 82; Annegret Fauser, „Aaron Copland, Nadia Boulanger, and the Making of an ‚American Composer‘“, in: *MQ* 89 (2006), S. 524–554.

aus Amerika gehört er zum einen zu der Gruppe von Kolonialiserten. Er ist somit in einem dekolonialen Sinne mit der Findung seiner Identität in Abgrenzung zu Europa beschäftigt. Zum anderen hatten sich die USA spätestens zu Beginn des 20. Jahrhunderts unter der Regierung Theodore Roosevelts selbst mindestens zu einer Pseudo-Kolonialmacht entwickelt, und zwar gegenüber den südlichen Nachbarstaaten Mittel- und Südamerikas. Wenn Copland nun seit den 1940er Jahren Lateinamerika bereist, um dort dezidiert als kultureller Botschafter der USA aufzutreten, so ergibt sich eine mehrdeutige Position, zusammengesetzt aus Solidarität mit den südamerikanischen Geschwistern und einer gewissen Patronage, die nicht frei von Hierarchie und subtil von der Anerkennung der Definitionsmacht der USA und auch Europas geprägt ist. Es wird sich herausstellen, dass Copland in Solidarität mit den „guten Nachbarn“ auf der Suche nach den Eigenwerten der amerikanischen Musik ist, dass diese Suche allerdings nur im Rahmen US-amerikanischer und europäischer Vorgaben stattfinden kann und somit auf sie bezogen bleibt. Seine Suche in den Gebieten Südamerikas zielt auf etwas, was als „genuin amerikanisch“ zu bewerten und zu verwenden sein sollte. Nicht die Frage nach der Eigenart der lateinamerikanischen Musiken steht somit für ihn im Vordergrund, sondern die „Jagd“ nach einer reinen, authentischen Quelle für eine Musik Amerikas, die zugleich regional und universell, traditionell und modern sein könne.<sup>2</sup> Bezogen auf die Situation im südlichen Amerika führt dies letztlich zu einer Untermauerung von Stereotypen, die sich in der Begegnung Europas mit der Neuen Welt herausgebildet hatten. Man kann es knapp so formulieren, dass Copland trotz anderer Absicht in einem Ethnozentrismus gefangen bleibt und, indem er abgrenzt, Hergebrachtes weiterschreibt.

Die Grundzüge des Verhältnisses Coplands zu Latein- oder Südamerika hat Carol A. Hess<sup>3</sup> herausgearbeitet und detailliert in den Kontext der amerikanischen Politik gestellt. Demnach beginnt Copland auf dem Höhepunkt der sogenannten Good Neighbor Policy, sich für diese Gebiete zu interessieren, eine Politik, die der damalige Präsident Franklin D. Roosevelt (1933–1945) als zeitgemäße Weiterführung der älteren Idee des Panamerikanismus propagierte: „Surely if any US art-music composer is associated with musical Pan Americanism it is Copland. Not only did he serve the government in an official capacity, but he published on Latin American music and composed Latin-American-style works.“<sup>4</sup> Der Panamerikanismus entstand als politisches Konzept im Zuge der Unabhängigkeitsbestrebungen lateinamerikanischer Länder im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts und ist mit dem Namen Simón Bolívars verknüpft, der die Unabhängigkeitskämpfe im heutigen Venezuela, Kolumbien, Panama, Ecuador, Peru und Bolivien gegen die spanische Kolonialmacht anführte oder entscheidend unterstützte. Seine Vorstellungen zielten auf die Konföderation befreiter lateinamerikanischer Staaten ab, einen Panamerikanischen Kongress, der unter Wahrung der Gewaltenteilung Befugnisse über die Einzelstaaten hinaus bekommen sollte.<sup>5</sup> Die USA, deren Rolle dabei zunächst uneindeutig blieb, reagierten ihrerseits mit den antikolonialistischen Zusicherungen der Monroe-Doktrin (1823) der Nicht-Einmischung und

2 In diese Richtung argumentierte bereits Martin Brody, „Founding Sons: Copland, Sessions, and Berger on Genealogy and Hybridity“, in: *Aaron Copland and his World*, hrsg. von Carol J. Oja und Judith Tieck, Princeton 2005, S. 15–43, hier S. 39, Anm. 21.

3 Carol A. Hess, „Copland in Argentina: Pan Americanist Politics, Folklore, and the Crisis in Modern Music“, in: *JAMS* 66/1 (2013), S. 191–250.

4 Ebd., S. 192.

5 John Lynch, *Simón Bolívar*, New Haven und London 2007.

des Verzichts auf Rekolonialisierung nach der Losung „Amerika den Amerikanern“.<sup>6</sup> Die Beweggründe waren sowohl wirtschaftlicher Natur, denn man erhoffte sich bessere Handelsbeziehungen mit den unabhängigen Republiken, als auch ideologischer, da man eine Ausbreitung des republikanischen Gedankens auf der Welt als Bollwerk gegen die in Europa nach dem Wiener Kongress wieder erstarkenden Monarchien erachtete.

Roosevelts Good Neighbor Policy, gute 100 Jahre später, sollte die Idee einer gemeinsamen Kultur der westlichen Hemisphäre, nun gegen Faschismus und Kommunismus gerichtet, weiter ausbauen und führte zu diversen Wellen der Begeisterung in den USA für Kultur und insbesondere auch Musik aus Lateinamerika.<sup>7</sup> Unter den Auspizien staatlicher Stellen wie der Division of Cultural Relations oder des Office for the Coordination of Commercial and Cultural Relation between the American Republics (OCCCRBAR, ab 1945 Office of Inter-American Affairs, OIAA), die dem US-Außenministerium unterstanden, entstand ein reger kultureller Austausch, dessen Bandbreite von thematisch gebundenen Konzerten und Ausstellungen über die Filmproduktion in Hollywood bis hin zu Südamerika-Reisen prominenter Vertreter ihres Fachs in der Funktion offizieller kultureller Botschafter reichte. Neben Charles Seeger war auch Copland Teil dieser Mission, die in seinem Fall mehrere, einige Monate währende Reisen in verschiedene Länder Mittel- und Südamerikas und einen abschließenden Rapport vor den staatlichen Stellen seit 1941 umfasste.

#### *Musikkritik: Composers of South America (1941)*

Der Artikel „Composers of South America“ stellt einen solchen Bericht der Reise von 1941 dar<sup>8</sup> und wurde bis in die 1960er Jahre hinein mehrmals revidiert und in Zeitschriften und Sammelbänden wiederabgedruckt.<sup>9</sup> Darin wird die ambivalente Situation Coplands greifbar. Um 1940 hatte Copland bereits seine Stellung als Dean of American Music inne; zentrale Kompositionen der „eingängigen“ Phase im Zeichen des New Deal sowie mehrere Scores für Hollywood hatten seinen Namen verbreitet, seine in den Büchern zusammengefassten Vorträge hatten ihn zudem als einen engagierten Vermittler von Musik im Zeitalter des amerikanischen Modernismus gekennzeichnet. Sein Urteil hatte also Gewicht im öffentlichen Diskurs über Musik, er war eine Autorität und insofern besaß er eine erhebliche Machtstellung. „It was inevitable that [he would] be regarded in Latin America as representative of the United States.“<sup>10</sup> Vor diesem Hintergrund sind seine Einschätzungen des Stands der Musikszene in Südamerika zu lesen. Bei aller Aufmerksamkeit, die Copland seinen Kollegen dort gewährt, wird deutlich, dass er Südamerika grundsätzlich als eine Art Entwicklungsgebiet versteht, eine musikalische „Dritte Welt“. In seinen zusammen mit Vivian Perlis gesammelten Memoiren erinnert er sich an seine Reise von 1947 beginnend in Brasilien dementsprechend: „Musical conditions reminded me of what we had had at home

6 Siehe Denneth M. Modeste, *The Monroe Doctrine in a Contemporary Perspective*, Milton 2020.

7 Irwin Gellman, *Good neighbor Diplomacy: United States Policies in Latin America, 1933–1945*, Baltimore 2019; Carol A. Hess, *Representing the Good Neighbor. Music, Difference, and the Pan American Dream*, New York und Oxford 2013.

8 Aaron Copland, *The Composers of South America* [Ms.], abgerufen von Library of Congress, [www.loc.gov/item/copland.writ0051/](http://www.loc.gov/item/copland.writ0051/), 7.12.2020.

9 Z. B. in Aaron Copland, *Copland on Music*, New York 1960, S. 201–220.

10 Hess, „Copland in Argentina“, S. 203, unter Verwendung eines Briefs Henry Allen Moes, Geschäftsführer, später Präsident der John Simon Guggenheim Memorial Foundation und Förderer der panamerikanischen Beziehungen, an Copland vom Juni 1941.

some thirty or forty years earlier.“<sup>11</sup> Seine Einschätzungen lesen sich insgesamt wie Beobachtungen eines Ethnographen, der im steten Bewusstsein der Alterität spricht. So ist es für Copland keine Frage, dass es in den von ihm besuchten Gebieten eine Entwicklung als Fortschritt geben muss und wird, und dass die Qualität dieses Fortschritts mit den Maßstäben des europäischen Modells von Genialität und Kunstmusik zu messen ist: „I examined the work of about sixty-five composers and didn't find a Bach or Beethoven among them. But I did find an increasing body of music, many well-trained composers, a few real personalities, and great promise for the future.“<sup>12</sup> Der Suche nach einem regionalen Universalismus mit modern-amerikanischem Anstrich entsprechend, blickt Copland vor allem auf drei Komponenten des Fortschritts: 1. die folkloristisch-indianische Verwurzelung der Musiksprache, 2. die „Persönlichkeit“ eines Komponisten im Sinne eines modernen Subjekts und 3. die Verbreitungsmöglichkeiten an ein Publikum.<sup>13</sup> So lautet sein Resümee: „Certain generalizations are possible, however. The countries that have developed most quickly are those with the richest folklore. [...] The degree of progress differs in each country. In some the composers are more personalized, in others musical organization is better, in still others it is the concert activity that is richest. In general, the countries with the deepest Indian strain seem to promise most for the future.“<sup>14</sup> Die Auswertung des Dokuments ist jedoch nicht nur hinsichtlich des Inhalts, sondern auch seines Tonfalls aufschlussreich. Insbesondere bei der direkten Beurteilung der Kollegen fällt eine gewisse väterliche Überheblichkeit desjenigen auf, der weiß, was gut und schlecht ist, und was es benötigt, um Fortschritt zu erzielen. Dabei kommt es immer wieder zu Vergleichen mit europäischen Komponisten wie Arnold Schönberg, Paul Hindemith, Igor Strawinsky oder Manuel de Falla, etwa hinsichtlich der Bewertung Heitor Villa-Lobos': „At his finest, Villa-Lobos is a kind of zestful Brazilian Falla. His worst may be straight café concert music.“<sup>15</sup> Während einige Länder vergleichsweise ausführlich und differenziert beschrieben werden, fällt Copland über andere auch hochgradig pauschale Urteile im Rahmen seines Bewertungssystems: „In Colombia, Peru and Ecuador, musical composition is still in its infancy. [...] Several factors account for this – the lack of any rigorous [!] training for composers, a *dolce far niente* attitude on part of the students, and a generally low ebb of musical activity. The only composers whose work is worth serious consideration, Guillermo Uribe Holguin in Colombia and André Sas in Peru, are European-trained.“<sup>16</sup> Je pauschaler das Urteil, desto stärker nähert es sich der Verstäändigung durch Stereotype an, wie „The Mexican temperament is [...]“<sup>17</sup>. Eine augenscheinlich rassistische Formulierung verwendet Copland, um die Sonderrolle Alberto Ginasteras zu verdeutlichen, indem er ihn als „the white hope of Argentine music“ bezeichnet. Diese Wendung wurde laut Cambridge Dictionary „used, especially in the past to refer to a white person who is expected to be more successful than a black or Hispanic person, for example a boxer or basketball player“<sup>18</sup>. Ginastera war das Kind einer Italienerin und eines Katalanen.

11 Aaron Copland und Vivian Perlis, *Copland since 1943*, New York 1989, S. 79.

12 Copland, *Composers of South America*, S. 2.

13 Diese drei Kriterien kehren in seinen Charles Eliot Norton Lectures als Voraussetzungen für die Weiterentwicklung einer Musik als Kunstform wieder; Aaron Copland, *Music and Imagination. The Charles Eliot Norton Lectures 1951–1952* [1952], Cambridge 1959, S. 86.

14 Copland, *Composers of South America*, S. 3f.

15 Ebd., S. 8.

16 Ebd., S. 12.

17 Ebd., S. 7.

18 <https://dictionary.cambridge.org/de/worterbuch/englisch/white-hope>, 7.12.2020.

*Musikgeschichte: Music and Imagination (1952)*

Ein weiterer gedanklicher Ansatzpunkt für Coplands Lateinamerika-Engagement findet sich in seinen Vorträgen der Charles Eliot Norton-Lectures, die er an der Harvard University im Rahmen der Gastprofessur für Poetik 1951/1952 hielt. Copland spricht in diesen Vorlesungen über den Zusammenhang von Musik und Vorstellungskraft („Music and Imagination“) und greift in die Musikgeschichte aus, um eine zeitgemäße Poetik der Musik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu entwerfen. Die vierte und fünfte der insgesamt sechs Vorlesungen sind für unseren Zusammenhang besonders interessant. Dort zeichnet Copland ein Bild der neueren Entwicklungen in Europa<sup>19</sup> und in den Gebieten der westlichen Hemisphäre.<sup>20</sup> Coplands ausdrückliches Ziel ist es, die Eigenwerte der jeweiligen Musikkulturen zu erfassen und sie als gleichwertig nebeneinanderzustellen. Die Gegenüberstellung geschieht allerdings nicht völlig parataktisch, sondern indem Copland seine Darstellung historisch grundiert, kommen Vergleiche, Ableitungen und somit Prioritätsverhältnisse, Fragen der Hierarchien und Wertigkeiten ins Spiel. Allein dass Copland mit der Darstellung der europäischen Seite beginnt, zeigt, dass er ihr Prävalenz einräumt – diese erklärt sich zunächst dadurch, dass er eingesteht, an Musik als Kunstmusik („a sophisticated art“<sup>21</sup>) interessiert zu sein. Doch offen bleibt, was Kunst dabei eigentlich bedeutet. Warum und vor welchem ästhetischen Hintergrund erfüllt Musik aus Europa angeblich das Kriterium der Kunsthaftigkeit, die Musik der indigenen Kulturen in Amerika und in Afrika vor und während ihres Kontakts mit Europa nicht? Für Copland ist Musik eine anspruchsvolle Kunst, die sich langsam immer weiterentwickelt. In der Vorlesung über „Musical Imagination in the Americas“ lässt er die Geschichte der Musik Amerikas daher mit dem ersten Dokument des westlichen Einflusses, nämlich dem ersten Notendruck, beginnen: „It is about four hundred years since the first book containing musical notation was published in this hemisphere. That notable event took place in Mexico in 1556.“<sup>22</sup> Schriftlichkeit bildet für ihn also – wie in Narrationen traditioneller Musikgeschichtsschreibung – die wichtigste Voraussetzung für die Entwicklung. Das heißt im Umkehrschluss, dass die oralen, im weitesten Sinne folkloristischen Musikkulturen der indigenen Gruppen allenfalls als Basis für die Entwicklung, nicht bereits als gültige Vertreter in Betracht kommen. Kunst setzt für ihn erst mit dem Begegnungsmoment der Kolonialzeit ein. Coplands eigentliches Thema ist jedoch die Rhythmik, die er als Indikator für ein eigenständiges musikalisches Handeln in den Amerikas betrachtet: „It was during the later years of the colonial period of both North and South America that the first native, primitive composers raised their voices.“<sup>23</sup> Die besondere, amerikanische Form der Behandlung des Rhythmus führt er auf die unrühmliche Kultur des kolonialen Sklavenhandels zurück, dem er im Lichte des Kunstfortschritts sogar Positives abgewinnt: „It is impossible to imagine what American music would have been like if the slave trade had never been instituted in North and South America. The slave ships brought a precious cargo of wonderfully gifted musicians, with an instinctive feeling for the most complex rhythmic pulsations. The strength of that musical impulse is attested to by the fact that it is just as alive today in the back streets of Rio de Janeiro or Havana or New Orleans as it was two hundred years ago. Recent recordings of musical rites among certain

19 Aaron Copland, *Music and Imagination*, S. 69–84.

20 Ebd., S. 85–102.

21 Ebd., S. 86.

22 Ebd., S. 86.

23 Ebd., S. 87.

African tribes of today make perfectly apparent the direct musical line that connects the Nánigos of today's Cuba or Brazil with their forefathers of the African forest."<sup>24</sup>

Copland essentialisiert hier das rhythmische Element im Hinblick auf eine bestimmte ethnische Herkunft, was eine Spielart des verbreiteten kolonialen Topos der „afrikanischen Rhythmik“ war und ist.<sup>25</sup> Dabei verhehlt Copland nicht, dass ihm zufolge nicht geistige und „hochkulturelle“ Praktiken ausschlaggebend gewesen seien, sondern Instinkt, Gefühl, Körperliches: „What is the nature of this gift? First, a conception of rhythm not as mental exercise but as something basic to the body's rhythmic impulse.“<sup>26</sup> Auch scheint diesen Merkmalen keine Geschichtlichkeit zuzukommen, denn laut obigem Zitat habe sich dieser musikalische Impuls über die letzten Jahrhunderte nicht verändert, ob nun in den städtischen Zentren oder bei den Stämmen im Busch. Die für ihn so wichtige geschichtliche Entwicklung wird den vermeintlich primitiven Ausdrucksformen von komplexer Rhythmik einfach abgesprochen. Die Geschichtslosigkeit der unterworfenen Kulturen ist ein Topos der kolonialen Perspektive.<sup>27</sup> Erst – so wird Copland weiter ausführen – der wie er selbst am europäischen Vorbild geschulte, nach eigenen Wurzeln suchende Komponist hebt die innovativen Ansätze auf eine neue Stufe der Entwicklung. Leitfiguren für diesen Vorgang sind insbesondere Carlos Chávez<sup>28</sup> (Mexiko), Charles Ives (USA)<sup>29</sup> und Villa-Lobos (Brasilien).<sup>30</sup>

Coplans Ansatz repräsentiert ein Denken, das im Umfeld der sogenannten Good Neighbor Policy der Regierung Franklin D. Roosevelts in den 1930er und 1940er Jahren, die gute nachbarschaftliche Beziehungen in Wirtschaft und Kultur unter dem Banner des Panamerikanismus pflegen wollte, aktuell und sicherlich auch von allen Beteiligten erwünscht war. Danach jedoch änderte sich das politische Klima. Die Angst der USA vor dem kommunistischen Einfluss auf Lateinamerika ließ den panamerikanischen Freundschaftsgedanken in den Hintergrund treten und machte die Aspiranzen der westlichen Supermacht auf Dominanz und Kontrolle deutlich. In der Folge traf Copland mit seiner Musik und seinem Diskursbeitrag in Lateinamerika zunehmend auf Skepsis. Wie Carol Hess herausgearbeitet hat, wurde Copland bei seinen Besuchen dort in den 1950er und 1960er Jahren immer stärker als Traditionalist und als unmodern wahrgenommen, als jemand, der einem veralteten Konzept von Nationalismus und Folklorismus, letztlich einem exotistischen Denken, anhing und dessen panamerikanisches Ideal nur als Deckmantel für eine von Europa her geprägte Interpretation des amerikanischen Eigenwerts fungierte. Sein letzter Besuch in Buenos Aires 1963 galt dem von Ginastera und der Rockefeller sowie Ford Foundation neu gegründeten Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM), dem Vorzeige-Projekt der sich formierenden Avantgarde-Bewegung in Lateinamerika. Hess zufolge war dieses Engagement Coplands von einem beiderseitigen Unwohlsein geprägt, da deutlich wurde, dass Copland nicht mehr die Sprache der jüngeren Generation von Komponist\*innen, Kritiker\*innen und Publikum sprach, sondern auf einer bestimmten Stufe des post-kolonialen Diskurses

24 Ebd., S. 91.

25 Siehe Kofi Agawu, *Representing African Music. Postcolonial Notes, Queries, Positions*, New York 2003, S. 59–61.

26 Copland, *Music and Imagination*, S. 91.

27 Frantz Fenon, *Die Verdammten dieser Erde [Les damnés de la terre, Paris 1961]*, übersetzt von Traugott König, Frankfurt a. M. 1966, S. 43.

28 Copland, *Music and Imagination*, S. 98f.

29 Ebd., S. 100f.

30 Ebd.

verharrte, auf der er als Populist, als Bediener des Marktes, als Promoter des American Way of Life und letztlich als Bewahrer europäischer Denkmuster unter amerikanischen Vorzeichen agierte.<sup>31</sup>

*Robert Stevenson: Ethnomusikologie zwischen Dokument und Wertung*

Wie Copland setzte sich auch Robert Stevenson einen Großteil seines Lebens für die Erforschung musikalischer Beziehungen zwischen Nord- und Südamerika ein. Geboren in New Mexico, einer geographisch und kulturell an Mexiko angrenzenden Zone, widmete er sich der Aufgabe, die Gleichwertigkeit der beiden Musikkulturen zu demonstrieren. Ziel seiner Forschung war nach eigenen Angaben, „der Missachtung entgegenzuwirken, mit der die lateinamerikanische Musik von den US-amerikanischen Musikinstitutionen selbst behandelt wurde“<sup>32</sup>. Auch wenn er sich teilweise mit vorspanischen Kulturen wie jener der Inkas und Azteken auseinandersetzte, war Stevensons Forschungsschwerpunkt vor allem das europäische Erbe in Hispanoamerika, insbesondere die Musik aus der Kolonialzeit, der er mehrere Bücher widmete.

Die costaricanische Musikwissenschaftlerin Susan Campos hat Stevensons Arbeit als eine pädagogische bezeichnet. Als Lehrstuhlinhaber einer Professur für Musikwissenschaft an der University of California, Los Angeles, tourte er durch Lateinamerika, wo er Geschichtskurse in Ländern wie Argentinien, Bolivien, Chile, Mexiko und Peru gab. Im Jahr 1966 hielt er ein historisches Seminar im CLAEM, wo er Komponist\*innen wie Graciela Paraskevaïdis, Walter Ross und Gabriel Brncic unterrichtete und mit seinen Ideen über die Musik aus Amerika prägte. Als er im Jahr 1985 den interamerikanischen Preis für Kultur „Gabriela Mistral“ erhielt, sagte er rückblickend, seine Aufgabe sei es gewesen, die musikalische Vergangenheit von Amerika wiederzufinden, während die zeitgenössischen Komponist\*innen damit beschäftigt waren, ihre eigene Musik zu schreiben, und sich nicht um die Musik ihrer Vorläufer\*innen kümmerten.<sup>33</sup> Auf diese Art und Weise ernennt sich Stevenson selber zum Retter der südamerikanischen Kunstmusik.

Stevenson spielte tatsächlich eine wesentliche Rolle für die Etablierung einer lateinamerikanischen Musikhistoriographie. Seine Arbeiten über koloniale Musik aus Amerika decken ein Gebiet ab, das von Mesoamerika bis Argentinien und Chile reicht. Dieser Artikel konzentriert sich auf seine Bücher *The Music of Peru. Aboriginal and Viceroyal Epochs* (1960) und *Music in Aztec and Inca Territory* (1968), mit denen er die Erforschung der sogenannten Inkamusik und die vorspanische Musik aus Mexiko revolutionierte. Anhand einer kurzen Analyse beider Werke wird gezeigt, dass Stevenson eine ambivalente Haltung einnimmt, die dem Diskurs des musikalischen Amerikanismus entsprach.

31 Hess, „Copland in Argentina“, S. 236–238.

32 Zitiert nach Susan Campos, „Robert Murrell Stevenson: Pensamiento músico-lógico y preguntar, ‚músico (etno)lógico‘ en las Américas“, in: *Boletín Música* 25 (2009), S. 93–111, hier S. 98.

33 Robert M. Stevenson, „Discurso del doctor Robert Stevenson agradeciendo el Premio Gabriela Mistral Interamericano para la Cultura, 1985“, in: *Revista Musical Chilena* 39 (1985), S. 52f., hier S. 53.

*Der unsichtbare Historiker*

Leo Treitler hat darauf hingewiesen, dass der musikalische Historismus dazu tendiert, den musikhistorischen Hintergrund der Werke zu betonen, um die Gegenwart mit der Vergangenheit zu verbinden.<sup>34</sup> In *The Music of Peru* und *The Music in Aztec and Inca Territory* ist die Materialität die direkteste Verbindung mit der Vergangenheit: Musikinstrumente, ikonographische Darstellungen oder historiographische Dokumente bilden hier die Grundlage für Stevensons Behauptungen und Hypothesen. So distanzierte sich Stevenson von den Methoden früherer Forscher\*innen wie Marguerite und Raoul D'Harcourt, Carlos Vega, Policarpo Caballero Farfán oder Segundo Luis Moreno, die zeitgenössische indigene Musikpraktiken als historisches Material behandelt hatten.<sup>35</sup> In beiden Büchern scheint nicht Stevenson zu sprechen, sondern, wie Leopold von Ranke es formulieren würde, das Dokument selbst.<sup>36</sup>

In dieser Distanzierung gegenüber dem Untersuchungsobjekt liegt ein Bedürfnis nach Objektivität, das auf das bezogen werden kann, was Roland Barthes „the reality effect“ nennt.<sup>37</sup> Barthes zufolge verschwindet der Historiker häufig im Diskurs, um „Objektivität“ zu suggerieren, und annulliert damit jedes Zeichen, das sich auf den Absender der historischen Botschaft bezieht: „[...] the speaker annuls his emotive person“, sagt er, „but substitutes for it another person, the ‚objektive‘ person: the subject subsists in his plenitude, but as an objective subject.“<sup>38</sup> In formaler Hinsicht war Stevenson ein unsichtbarer Historiker, ein Erzähler, der sich im Interesse der Objektivität bemühte, alle persönlichen Meinungen in seinem Werk außen vor zu lassen. Dieser „Realitätseffekt“ wurde ergänzt durch das, was man als „dokumentarische Beweise“ bezeichnen könnte, eine Strategie, die so wichtig für Stevensons Prosa war, dass es schwierig ist, eine Seite in seinen Büchern zu finden, die nicht zahlreiche bibliographische Referenzen enthält.

Anschaulich wird dies in der Art, wie Stevenson die Aquarelle analysiert, die der Bischof von Trujillo, Martínez de Compañón, gegen Ende des 17. Jahrhunderts anfertigen ließ: „Martínez Compañón himself tells the exact locales at which he took the songs copied on folios 184 and 185 (Lambayeque), 187 and 189 (Chachapoyas), 188 and 191b (Cajamarca), 190 and 191a (Huamachuco), and 192 (Otusco). He had personally visited each of these towns, letters written by him from Lambayeque reaching Trujillo on January 7 and February 22, 1784; from Cajamarca (Atahuallpa's deathplace) on November 5, 1784, from Chachapoyas on November 24, 1782. Himself an informed musician (he was chantre = precentor of Lima Cathedral from 1768—1778), he taught plainchant at various times during his diocesan visits lasting from 1782—1785. He was probably himself equal to the task of taking down the melodies in his collection. But even if he confided the task to a professional aide, he himself must have made such decisions as the following: (1) the logical order in which the

34 Leo Treitler, *Music and the Historical Imagination*, Cambridge 2009, S. 98.

35 Siehe Raoul & Marguerite D'Harcourt, *La Musique des Incas et ses survivances*, Paris 1925, Carlos Vega, *Escalas con semitonos en la música de los antiguos peruanos*, Buenos Aires 1934; Policarpo Caballero Farfán, *Influencia de la música incaica en el cancionero del norte argentino*, Buenos Aires 1946 und Segundo Luis Moreno, *La música de los Incas*, Quito 1957.

36 Wie seine berühmte Phrase „wie eigentlich gewesen“ zeigt, sah Ranke die Geschichtsschreibung als eine neutrale Wiedergabe von Daten, eine Haltung, die von der Philosophie der Geschichte in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hinterfragt wird, Leopold von Ranke, *Geschichten der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1514*, Leipzig 1885, S. vii.

37 Roland Barthes, *The Rustle of Language*, New York 1986, S. 139.

38 Ebd., S. 132.

songs are disposed, those from Trujillo city coming first (Christmas carols followed by secular songs), then secular songs taken at progressively greater distances from Trujillo; (2) the writing-out of all the many repeats, and also the writing out in full of an accompanying instrumental part even when it travels in unison with the voice.<sup>39</sup> Während er im ersten Teil harte Daten als dokumentarische Beweise enthüllt, gibt er sich im zweiten Spekulationen über die Handlungen des Bischofs hin, die historisch kaum überprüfbar sind. Wie konnte er zum Beispiel wissen, was der Bischof dachte, welche logischen Entscheidungen er traf, als er die Lieder zusammenstellte? Das Interessante ist jedoch, dass der Text auf den ersten Blick funktioniert. Die Datenerhebung ist im ersten Teil so ausführlich, dass die Spekulationen des zweiten Teils glaubwürdig erscheinen. Wie Barthes sagen würde, die Geschichte bei Stevenson scheint sich selbst zu erzählen.

Stevenson's historische Darstellung der Musik aus den Anden war originell. Die Begegnung zweier Musikkulturen war für ihn nicht die gewaltsame Überwältigung der Schwächsten durch den Mächtigen gewesen, sondern die Keimung einer neuen, verfeinerten Kultur, die eine größere Anerkennung verdienen sollte. Aber sein Neutralitätswunsch ist von subjektiven Einschätzungen geprägt. Wenn er die unterschiedlichen indigenen Musikkulturen Lateinamerikas vergleicht, kommt er z. B. zu dem Schluss, dass die Musik der Andenregion anderen indigenen Musikkulturen überlegen war: „Musically speaking, the Andean people have nothing to fear from comparison with Aztec or Mayas. If their instruments provide sufficient clues, their musical culture did not remain static but advanced from equidistant finger-hole stage to the unequal, from the three-hole to the five- and six-hole; from the single-row antara to the double-row antara; from the six-tube antara to the fourteen- and fifteen-tube antara; from stairway antara to the unequal pipe-growth; from the vertical to the cross flute. Materials, except of the conch, were native to the Andean region. Number, color, size, and sex mattered intensely to the indigenous player. Nazca and Mochica instruments, to name no others, were not fashioned haphazardly, but according to exact, preconceived plans.“<sup>40</sup> Dass Stevenson hier Kriterien wie technische und melodische Entwicklung als Maßstab des musikalischen Fortschritts in Amerika nimmt, zeigt das eurozentrische und evolutionistische Modell, dem er trotz seines empathischen Diskurses weiterhin folgte. Auch in anderen Passagen seiner Werke lässt sich dies feststellen, wenn er zum Beispiel die melodische Musik der Inka als höher entwickelt als die rhythmische Musik der Azteken deklariert.<sup>41</sup> Diese Vorurteile sind umso überraschender, wenn man bedenkt, dass er zwei Jahre später in seinem Buch *Philosophies of American Music History* das dekoloniale Bewusstsein lateinamerikanischer Forschender lobt, indem er die Unterschiede zwischen deren historischer Vision und der seiner Landsleute hervorhebt: „Latin American historians differ sharply from any of their colleagues writing United States musical history. No self-respecting Latin American would dream of beginning with the music brought over tardily by Cortés, Pizarro, Valdivia, Pedro de Mendoza, Juan de Garay, or Gonzalo Jimenez de Quesada. Instead, they all start with the music of the aborigines: for example, the Araucanians, Aztecs, Incas, Mayas, Quiches, or Tupinambás. This generalization can be easily tested. One need but glance at the histories of Argentine, Bolivian, Chilean, Colombian, Ecuadorean, Mexican, or Uruguayan music written by Vicente Gesualdo, Jose Díaz Gainza, Eugenio Pereira Salas, Jose Perdomo Escobar, Segundo Luis Moreno, Gabriel Saldívar Silva, or Lauro Ayestarán to

39 Stevenson, *The Music of Peru. Aboriginal and Viceroyal Epochs*, Washington 1960, S. 159.

40 Robert Stevenson, *Music in Aztec and Inca Territory*, Berkeley, Los Angeles, London 1968, S. 272.

41 Robert Stevenson, *The Music of Peru*, S. 1.

validate the assertion. But, on the other hand, all historians of music in the United States insist on beginning ethnocentrically with the white man, and, more to the point, with the Pilgrims of 1620.<sup>42</sup> Was Stevenson hier nicht verrät, ist, dass selbst diese lateinamerikanischen Kollegen, wie auch Copland, indigene Musik als eine minderwertige Musik sahen, die durch eine Fusion mit europäischen musikalischen Formen entwickelt werden sollte. Tatsächlich sahen diese Kollegen die indigene Musik als Untersuchungsobjekt der Musikforschung an, aber, wie ihre Texte zeigen, nur als eine Vorstufe der Musik, die dank der stärkeren europäischen Einflüsse radikal verändert wurde.<sup>43</sup> So ist verständlich, dass Stevensons Arbeit auch manchmal von lateinamerikanischen Autor\*innen übermäßig gelobt wird. Der chilenische Musikwissenschaftler Samuel Claro Valdés etwa deklarierte im Jahr 1977: „Die Größe seiner Arbeit war so immens, dass sie dem Studium unserer Musik eine universelle Dimension gab.“<sup>44</sup> Auf welche Universalität bezieht sich hier Claro Valdés? Zu behaupten, dass ein US-Amerikaner der Musik Lateinamerikas eine universelle Gültigkeit verleiht, reproduziert dies nicht genau die Art von Kolonität, die Stevenson selbst zu bekämpfen versuchte? Setzt es Stevenson nicht als Retter der lateinamerikanischen Kunstmusik ein und reproduziert damit den Mythos der zivilisatorischen Mission des Westens? Es ist nicht unser Ziel, den immensen Wert von Stevensons Arbeit in Frage zu stellen. Wir möchten nur darauf hinweisen, dass sein Wunsch, lateinamerikanische Musikkulturen den europäischen und amerikanischen gleichzustellen, nicht widerspruchsfrei war.

### Fazit

Copland und Stevenson waren führende Persönlichkeiten bei der Erforschung und Vermittlung lateinamerikanischer Musikkulturen in ihrer Zeit. Ihr Anliegen war es, ein Plädoyer für die Gleichwertigkeit diverser Musikkulturen und Musiktraditionen zu geben, und dabei die Eigenwertigkeit der betrachteten Musik zu betonen, um dadurch für ihre Anerkennung einzutreten. Der Befund einer Analyse ihrer Diskurs- und Argumentationsstrukturen jedoch zeichnet ein Bild der Ernüchterung. Trotz des Bemühens um eine objektive, realitätsorientierte Darstellung im Falle Stevensons und trotz eines leidenschaftlichen Engagements für den Innovationsgehalt der musikalischen Gestaltungsweisen im Falle Coplands können sich beide Autoren nicht wirklich vom euro- und ethnozentrischen Blick auf das Andere befreien und transportieren dessen stereotype Wertungen weiter. Von einer Dekolonialisierung kann also hier nicht gesprochen werden. Und es stellt sich die Frage an uns, wie und unter welchen Bedingungen dies überhaupt gelingen kann; bzw. ob nicht jede Aufwertung zugleich auch eine Abwertung enthalten muss, solange es sich überhaupt um eine Wertung handelt. Als Historiker\*innen und Ethnolog\*innen können wir sie nicht ignorieren, da sie historische Tatsachen sind. Doch mag es angebracht sein, die Wertungen der Diskurse nicht auf Bewertungen der Diskursgegenstände (die Musik) zu übertragen. Dazu jedenfalls waren Copland

42 Robert Stevenson, *Philosophies of American Music History*, Washington 1970, S. 2f.

43 Für eine kritische Auseinandersetzung mit diesen Visionen in der frühen Musikwissenschaft siehe Julio Mendívil, *Cuentos fabulosos. La invención de la música incaica y el nacimiento de la música andina como objeto de estudio etnomusicológico*, Lima 2018.

44 „La magnitud de su obra es tan grande que ha llegado a proyectar al estudio de nuestra música una luz universal“. Samuel Claro Valdés, „Veinticinco años de la labor iberoamericana del doctor Robert Stevenson“, in: *Revista Musical Chilena* 31 (1977), S. 122–139, hier S. 122.

und Stevenson als Kinder einer zwar post-kolonialen, aber dennoch vom kolonialen Denken geprägten Zeit noch nicht in der Lage.

*Abstract*

The article identifies and analyses a serious problem of colonialist music historiography, namely the difficulty, which can hardly be overcome, of leaving behind the valuations, hierarchisations and prioritisations associated with Eurocentrism when describing the appearance of "other" musical cultures in order to arrive at a non-comparative, dominance-free appreciation. For this purpose, the testimonies of two US-American sympathizers of Latin America, the composer and music writer Aaron Copland and the musicologist Robert Stevenson, are evaluated. Their aim was to emphasize the value of South American music cultures in their respective discourses, be it the role of contemporary composers (Copland) or the history of indigenous music (Stevenson). It becomes apparent that despite their best intentions they ultimately used and perpetuated colonial stereotypes.