

The shape of Cumbia to come

Neo-Macondismo oder kolumbianische Avantgarde?

NICO DALEMAN

Haben Sie schon einmal von Lido Pimienta gehört? Ihr 2020 erschienenes Album *Miss Colombia* wurde von Kritikern in Nordamerika wie in Europa gefeiert und ihr Auftreten erregt Aufsehen, ist extravagant, wenn auch manchmal an der Grenze zum Kitsch. Ihre Musik bewegt sich zwischen Synth-Cumbia à la Bomba Estéreo, ergänzt um Elemente ›tropischer‹ Musik wie Gaitas und Tamboras¹, und Artpop à la Björk. Das Ganze ist großartig und äußerst detailverliebt produziert, üppig, raffiniert, mit großer dynamischer Bandbreite und komplexen Texturen.



Ihre Texte behandeln die Probleme eines Landes, die im Kontrast stehen zu den Bildern, die von den fröhlichen Rhythmen der Karibikküste hervorgerufen werden, und setzen der Musik einen eher düsteren Ton entgegen. Damit präsentiert sie dem globalen Norden ein Bild der Cumbia ähnlich der mondänen

Brasilianischen Tropicalia der 1960er, mit dem sie jedoch nicht am Beginn, sondern auf dem Höhepunkt eines langen Prozesses der Auseinandersetzung und Neuinterpretation von Cumbia und karibischer Musik insgesamt steht, der sich in Kolumbien über die letzten 30 Jahre hinweg vollzogen hat.

Dabei wirft der Bekanntheitsgrad, den Cumbia in den letzten Jahren erlangt hat, die Frage auf: Ist dieser aktuelle Trend eine Form kultureller Aneignung, von Ausbeutung oder Exotismus, ist er eine neue Form von ›Macondismo‹ und damit der Romantisierung und Verklärung karibischer Kultur? Oder ist er ein komplett neues Phänomen, eine letztlich utopische Form von Post- und Transmodernismus, die die Grenzen zwischen Pop und Hochkultur, Kitsch und gutem Geschmack, dem Norden und Süden, dem Globalen und dem Lokalen verwischt? Und sollte er so sein, wo käme er eigentlich her?

Macondismo: Das Karibische als Kolumbianische Identität

Macondismo beschreibt ein idealisiertes Bild Lateinamerikas, dem sich die Intellektuellen und Schriftsteller*innen der Region in einer Art literarischem Exerzitium unterworfen haben, um den Bedürfnissen des globalen Marktes nach Exotismus zu genügen. Der Begriff leitet sich ab von Macondo, jenem fiktiven karibischen Dorf, in dem Gabriel García Márquez' Roman *Cien Años de Soledad* spielt – und steht für ein Bild Lateinamerikas als einer Region gewalttätiger Unschuld, die einem unabwendbaren Schicksal von Unterentwicklung, Bürgerkrieg und tropischer Mystik unterworfen ist. Etwa zeitgleich mit der erfolgreichen Veröffentlichung von *Cien Años* 1967 etablierte sich in Kolumbien der Vallenato als ›die‹ Musik der Karibik. Mit dem Geschichtenerzählen und den hierbei improvisierten Texten entstammt eines seiner Hauptmerkmale der spanischen Juglar-Tradition und es ergibt sich so eine fast schon natürliche Nähe zur Literatur.



So hat García Márquez, der in den 60er Jahren von den ersten Ausgaben des Vallenato-Festivals berichtete, maßgeblich den Mythos des Vallenato als wichtigstem Genre karibischer Musik in Kolumbien geprägt, wenn er *Cien años de soledad* als einen 450-seitigen Vallenato beschreibt. Ana María Ochoa schlägt daher vor, den Vallenato als Fortsetzung des Macondismo im Bereich der Musik zu verstehen, in dem eine Idee von Kolumbien als Ort karibischer Mystik unterstrichen wird.²

Die zunehmende Akzeptanz und Popularität des Vallenato erreichte ihren Höhepunkt mit der Musik von Carlos Vives, der der Welt die Wunder des karibischen Kolumbiens präsentierte, indem er sie mit Pop-Produktion und romantisierenden Texten simplifizierte. Das hierfür konstruierte Narrativ erzählt, wie in den 90er Jahren mit Carlos Vives ein ›weißer‹ und damit der Oberschicht entstammender Sänger und Schauspieler von der Karibikküste den Vallenato populär machte, indem er ihn mit Rock und Pop mischte, wodurch er auch für das Publikum in Bogotá zugänglich wurde.



Janet L. Sturman nennt dies den »Tecnomacondismo«³: Der Vallenato erfand sich durch Hifi-Technologie und Überproduktion im Aufnahmestudio neu und wurde von einer ländlichen Musik zu einem elaborierten Genre, das das ganze Land eroberte und internationale Sichtbarkeit erlangte. Dies wird als beispiellose Leistung dargestellt, wenn man bedenkt, dass die klassenbewusste Oberschicht des Andenhochlands von Bogotá eigentlich mehr als allergisch auf die Klänge der Tropen reagierte und diese als ländlich, unterklassig, billig und unterentwickelt ansah. Aber obwohl dies als ein unerwarteter und fast revolutionärer Erfolg von Vives verstanden werden kann, handelt es sich nicht um den Triumph einer Subkultur, sondern gerade um das Gegenteil: die Vereinnahmung einer Volksmusik durch die Plattenindustrie, die, wie Carolina Santamaría⁴ unterstreicht, mit dem Aufkommen der ›Weltmusik‹ in den 80er und 90er Jahren einherging.

Die Akzeptanz des Vallenato und anderer karibischer Musik durch die Oberschicht der Andenregion korrespondiert mit einem paradigmatischen Wechsel im Selbstverständnis kolumbianischer Identität. Unter der

vorletzten kolumbianischen Verfassung von 1886 kontrollierte die Zentralregierung in Bogotá den Rest des Landes unter dem Vorwand des ›Mestizaje‹: gemäß der Idee von Kolumbien als einer Nation, in der es keine Rassentrennung gibt, sondern die, der spanisch-katholischen Tradition folgend, geeint war durch die Utopie einer durch Rassensmischung entstandenen Bevölkerung. Der neuen Verfassung von 1991 zu Folge wird Kolumbien nicht mehr als Ort des Mestizaje verstanden, sondern als pluriethnisch und multikulturell, was bedeutet, dass indigene, afrokolumbianischen und ländliche Gemeinschaften mit ihren je eigenen Kulturen ebenfalls als Teil der kolumbianischen Identität verstanden werden. Unter dem Schirm des Multikulturalismus konnte auch Vives' Vallenato als Musik aus der Peripherie den Rest Kolumbiens erobern. Und in diesem Sinne können auch die meisten Entwicklungen der Cumbia als Folge dieses paradigmatischen Wechsels gesehen werden.⁵

Was also ist Cumbia?

Cumbia⁶ ist eine musikalische Gattung aus den karibischen Steppen an der kolumbianischen Atlantikküste. Historisch gesehen ist Cumbia älter als der Vallenato und scheint auf die Kolonialzeit zurückzugehen, während der Vallenato ein jüngeres Genre ist, das erst in der Frühzeit der Republik im frühen 19. Jahrhundert entstand. Seit den ersten Erwähnungen in der Kolonialzeit hat sich Cumbia in verschiedenen Subgenres und Instrumentationen weiterentwickelt. Juan Sebastián Ochoa unterscheidet dabei vier Hauptgenres, Cumbia de Gaita, Cumbia de Millo, Cumbia de Acordeón und Cumbia de Salón.⁷ Die meisten dieser Cumbiaformen verbinden gemeinsame Merkmale: ein gemäßigtes Tempo, binäres Metrum und binäre Unterteilungen sowie synkopische Akzente.

Die Cumbia de Millo, die oft als die ursprüngliche Cumbia angesehen wird, wird

traditionell mit verschiedenen Trommeln und Perkussionsinstrumente afrikanischer Herkunft wie Tambora, Alegre, Llamador, Guacharaca oder Maracón gespielt, während die Blasinstrumente – Flauta de Millo und später Gaita – von den indigenen Stämmen der Sierra Nevada, den Koguis, stammen.



In den 40er und 50er Jahren entwickelte sich durch Musiker wie Lucho Bermúdez und Pacho Galán die so genannte Cumbia de Salón. Dabei handelt es sich im Wesentlichen um eine vom Swing-Jazz beeinflusste Cumbia, in der die Klarinette als Protagonistin den Part der Flauta de Millo oder der Gaita übernimmt.



Etwa zur selben Zeit integrierte Andrés Landero das Akkordeon in das Instrumentarium der Cumbia und erschuf ein neues Genre, in dem jedoch die Unterschiede zum Vallenato derart verwischten, dass die beiden Begriffe austauschbar erschienen und zugleich als Bezeichnung für die karibische Musik Kolumbiens insgesamt verwendet wurden und auch andere Genres wie Porro, Gaita, Fandango, Mapalé, Bullerengue und Merecumbé mit umfassten.



Die Popularität von Cumbia de Acordeón und Cumbia de Salón wurde international wahrgenommen und von da an entwickelten auch andere Länder wie Mexiko, Peru und Argentinien ihre eigenen Formen von Cumbia, bei denen es sich aber immer um eine Musik der Arbeiterklasse handelte. Und so wurden die Plastizität und zugleich Anpassungsfähigkeit der Cumbia, die sich bereits in der Vielfalt der Genres und Mischungen zeigt, die während des 20. Jahrhunderts entstanden, zugleich zur Basis für die meisten Avantgarde-Experimente der Neuen Musik in Kolumbien in den letzten 30 Jahren.

Das Label Discos Fuentes war etwa dafür verantwortlich, ein Cumbia-Genre zu verbreiten, das das Akkordeon mit billigen Synthesizern und einer Low-Cost-Produktion kombinierte und das wegen der ständigen Präsenz des Güiro den Spitznamen Chucu-Chucu oder Raspa trug.



Die Musik wurde hauptsächlich in Medellín produziert, vermarktet und von Radiosendern gespielt. Sie erlangte in den kolumbianischen Mainstream-Medien nie wirklich Sichtbarkeit, da sie, ähnlich dem Vallenato, als minderwertig und unkultiviert galt. Sie wurde jedoch zu jener tropischen Musik, die in den 90er Jahren allgegenwärtig war und ständig in öffentlichen Verkehrsmitteln, von privaten Sicherheitsdiensten, am Kiosk in der Nachbarschaft und auf Weihnachts- und Neujahrspartys gespielt wurde. Die Allgegenwart dieser tropischen Musik hatte schließlich einen spürbaren Einfluss auf eine Generation von Musikern, die sie als Material für ihre neuen Kreationen nutzten.

Kunstmusik in Kolumbien

Die kolumbianische Kunstmusik war während des größten Teils des 20. Jahrhunderts, wie die Kunstmusik in vielen Ländern außerhalb Europas und Nordamerikas, mit der Frage nach der nationalen Identität beschäftigt. In Kolumbien bedeutete dies, den Fokus auf Indigenismus zu legen: mit dem Versuch einer ›Rettung‹ beziehungsweise ›Wiedererweckung‹ von Klangwelten der Indigenen, die teils bis in vorkoloniale Zeiten zurückgehen. Zwei der renommiertesten Komponisten dieser Strömung sind Guillermo Uribe Holguín und Antonio María Valencia, die sich damit von der Praxis des 19. Jahrhunderts absetzten, wie z.B. der von Pedro Morales Pino, traditionelle Musik in Form von Gesellschaftstänzen zu adaptieren und dadurch zu ästhetisieren, so wie etwa im Fall der traditionellen Tänze der Andenregion wie dem Bambuco, dem Pasillo und dem Guabina, die als ›die‹ kolumbianische Musik schlechthin angesehen wurden.



Jacqueline Nova gilt als Pionierin der elektroakustischen Musik und als die erste Komponistin, die sich mit der Musiksprache der französischen und deutschen Schule auseinandersetzte. Sie war Absolventin des heute nicht mehr existierenden Programms für elektroakustische Musik an der Torcuato di Tella in Buenos Aires, mit dem in den 70er Jahren eine Schule für elektroakustische Komponisten in Lateinamerika begründet wurde. Ihre Werke setzen sich mit indigener Identität in Kolumbien auseinander, jedoch beeinflusst von der Nachkriegsavantgarde, so etwa in *Creación de la Tierra*.



Andere Komponisten, die einen eher zeitgenössischen, allgemein modernistischen Ansatz in der Musik verfolgten, sind Blas Emilio Atehortúa, Francisco Zumaqué und Guillermo Rendón García.



Als einzige Musikhochschule des Landes wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts nach dem Vorbild des Pariser Konservatoriums das Konservatorium an der Universidad Nacional de Colombia in Bogotá gegründet. Erst in den 80er Jahren entstanden weitere Ausbildungsstätten, nun zumeist basierend auf US-amerikanischem Modell. So gründete Guillermo Gaviria das Musikprogramm an der Pontificia Universidad Javeriana und Manuel Cubides das an der Universidad de los Andes. Ebenso begannen kleinere und regionale Einrichtungen musikalische Ausbildungsprogramme.

Obwohl etwas moderner in der Ausrichtung, basierte diese Akademisierung auf der Vorherrschaft der europäischen Kultur, fokussierte den Unterricht auf die Musik der Common Practice Period und bildete die Studierenden in klassischen Musikinstrumenten und Ensemblespiel aus. Auch der Kompositionsunterricht stützte sich auf das Modell amerikanischer Hochschulen. Juan Antonio Cuéllar, Rodolfo Acosta, Diego Vega und Harold Vázquez Castañeda gehören zu dieser Generation von Komponist*innen. Ihre zumeist anspruchsvolle Musik stieß auf Widerstand, da es eine Diskrepanz zwischen ihrer

kompositorischen Sprache und einer neuen Generation von Interpret*innen gab, die sich gerade professionell zu formieren begann. So gingen einige dieser Komponist*innen auf der Suche nach neuen Erfahrungen an Hochschulen in Europa und Nordamerika. Und einige von ihnen sind inzwischen integraler Teil eines etablierten Netzwerks für zeitgenössische und experimentelle Musik in der Region: Lucrecia Dalt, Alexandra Cárdenas, Violeta Cruz, Natalia Domínguez Rangel und Alba Lucia Triana, um nur einige zu nennen.

Zugleich bewegt sich einiges innerhalb der Szenen für zeitgenössische Musik in Bogotá und anderen großen Städten. So spielen zum Beispiel die Musiker*innen des *Círculo de Compositores de Música Contemporánea* unter der Leitung von Rodolfo Acosta R. zeitgenössische Musik in einem mehr traditionellen Sinn. Und das Ensemble *Als Eco* widmet sich der Aufführung von Stücken der Minimal Music etwa von Philip Glass und Steve Reich, aber auch von weniger Gängigem etwa von Louis Andriessen oder Simeon ten Holt.

Trotz alledem erweiterte die Institutionalisierung der Ausbildung den Horizont der akademischen wie experimentellen Musik. So startete 2001 an der Universidad Javeriana ein Jazz-Studiengang, in dem die Studierenden als Composer-Performer ausgebildet werden. Dabei genießen sie zum einen eine relativ große Freiheit darin, verschiedenste Formen populärer Musik zu erkunden und in ihr Repertoire zu integrieren. Zugleich begann diese Generation von Musiker*innen, die Identität des kolumbianischen Jazz zu hinterfragen und zu schauen, wie er mit traditioneller Musik verschmolzen werden könnte. Es gab einige erfolgreiche Versuche etwa von Antonio »Toño« und Gilberto »Tico« Arnedo oder Oscar Acevedo, aber die Entwicklung eines kolumbianischen Jazz als solchem kam nicht in Gang. Und zugleich bekam die Musiksprache des Nachkriegsjazz durch seine Akademisierung einen elitären Beigeschmack, der nie wirklich mit dem Wesen der tropisch-karibischen Musik zusammenging,

indem »Jazz«, den Status eines Synonyms für Volksmusik insgesamt beanspruchend, als weiteres Mittel der Kolonisierung erschien.

Cumbia Tropicabil, Tropicalia Bogotana, RoloET

In dieser Situation fand eine Gruppe von Student*innen der Universidad Javeriana Alternativen sowohl zum Erfüllen westlicher Normen in klassischer Musik wie im Jazz, aber auch zu den kommerzialisierten Produkten der Weltmusik im Stile von Vives sowie zu einer traditionell-folkloristischen, puristischen Idee kolumbianischer Musik. Ihr erstes und symbolträchtigstes Unternehmen war das Ensemble Polifónico Vallenato: ein kurzlebiges Projekt, das die Klänge von Vallenato und Cumbia mit Trash-Metal, Hardcore Punk, atonalen und serialistischen Elementen und Noise mischte.



Zur Besetzung gehörten neben anderen Eblis Álvarez, Mario Galeano und Pedro Ojeda, die führenden Köpfe einer Strömung, die Luis Fernando Valencia als »Rolo Electro Tropicalia« oder »RoloET« bezeichnete.⁸ Rolo ist der Slangbegriff für Bogotános und bezeichnet ein neues Genre tropischer Musik, das ausgehend von der Musikakademie in Bogotá entstand. Diese Musik basiert auf tropischen Rhythmen, integriert aber auch Noise, freie Improvisation und psychedelische elektronische Sounds. Über die Jahre hinweg entstanden verschiedene Projekte wie Ondatrópica, Frente Cumbiero, Los Pirañas, Meridian Brothers und Romperayo. Parallel dazu entstanden gemeinsam mit Studierenden und Lehrerenden des Jazz-Instituts der

Universidad Javeriana Projekte wie Primero mi Tía, Asdrual, Mula, El Ombligo und Suricato. Hierdurch wurde wiederum die Grundlage geschaffen für musikalische Experimente innerhalb der akademischen Welt, die, obwohl innerhalb des Programms des akademischen Jazz angesiedelt, über dessen etablierten und definierten Rahmen hinausging.



Die Musiker*innen gründeten ihre eigenen Labels, La Distritofónica und Festina Lente, und das Matik-Matik wurde zum Ort für diese Art von Avantgarde-Musik.

Weitere frühe Beispiele für die neue Strömung abseits der akademischen Welt sind Bloque de Búsqueda (die Band hinter Carlos Vives, die damit auch etwas Gewagteres versucht hat) und Sidestepper; Curupira entstand aus einem neuen Trend innerhalb der eher traditionellen kolumbianischen Musik heraus und wurde als Nuevas Músicas Colombianas bezeichnet.



Und parallel zu Vives' Kommerzialisierung des Vallenato und dem akademischen Interesse an traditioneller kolumbianischer Musik entwickelte sich im Untergrund in Bogotá eine neue Form des tropischen Techno. Bands wie Bomba Estéreo, Systema Solar sowie die Projekte von Quantic (einschließlich des in Zusammenarbeit mit Galeano entstandenen Projekts Ondatrópica) wurden in Bars und Veranstaltungsorten der Hauptstadt gespielt und gehört.



Cumbia Siglo XXI

Das jüngste Release der Meridian Brothers *Cumbia Siglo XXI* (2020) ist ein konzeptionell anspruchsvolles Album, mit dem letztlich neue Paradigmen für die Cumbia der Zukunft etabliert wurden.



Obwohl sich die Klanglichkeit nicht groß von früheren Alben unterscheidet, ist der gesamte konzeptionelle Zugriff deutlich kohärenter. Die Produktion hat eine Anmutung von Lo-Fi und vermittelt den Eindruck einer live spielenden Band. Die elektronischen Klänge haben eine Rauheit und die Studioproduktion

Die Produktion hat eine Anmutung von Lo-Fi und vermittelt den Eindruck einer live spielenden Band. Die elektronischen Klänge haben eine Rauheit und die Studioproduktion ist minimalistisch.

ist minimalistisch. Der Ansatz ist dabei nicht, Cumbia-Rhythmen in einen bereits bestehenden Rahmen elektronischer Tanzmusik einzubauen, sondern die elektronischen Instrumente in die Cumbia-Tradition zu integrieren und diese damit neu zu interpretieren. Dies ist surreal und abstrakt zugleich: Innerhalb des Albums verkörpert Álvarez verschiedene Charaktere, bezieht sich damit auf die Zersplitterung des politischen Diskurses in Kolumbien und mischt

dies mit Nonsense-Texten. Ähnlich wie bei Lido Pimienta ist die Grundstimmung getragen und eher dunkel. Aber während Lido Pimientas Kritik an der kolumbianischen Gesellschaft eine sehr direkte ist, üben die Meridian Brothers diese mittels Ironie und Nihilismus in einer Form von ›Technotropidystopia‹.

Auf die Problematik einer Produktion von Medienkunst, die derart vom Einsatz von Technologie in der »Peripherie des Westens« abhängig ist wie elektronische Musik, hat Ricardo Arias hingewiesen.⁹ Er schlägt vor, dass die Ästhetik des globalen Südens wesentlich durch die Abwesenheit solcher Technologie gekennzeichnet sein sollte. Die Meridian Brothers nehmen diesen Ansatz auf und machen ihn zum Teil ihrer Klangsprache, indem sie mit Lo-Fi-Sounds und unerwarteten elektronischen Instrumentalklänge arbeiten. Álvarez ist ein passionierter Programmierer von Open-Source-Musiksoftware und die Studioproduktion hat einen DIY-Einschlag, die in Kontrast steht zum hohen musikalischen Niveau der Band. Dieser besondere Ansatz ist es aber auch, der die Meridian Brothers und RoloET von anderen Acts der kolumbianischen Hauptstadt unterscheidet: Ihre Musik weigert sich, das Studio

als auf einen Absatzmarkt ausgerichtete Produktionsstätte und als Ort von Innovation um des Neuen Willen zu verstehen. Stattdessen nutzen sie ihre begrenzten Ressourcen als zentralen Ausgangspunkt und Ursprung ihrer Kunst.

Etwas ähnliches findet sich in Frente Cumbieros 2010 entstandenem Album *Frente Cumbiereo meets Mad Professor*, in dem letztlich das Studio als Musikinstrument benutzt wurde.



Anstatt einzelne Tracks zu komponieren und zu produzieren, wird die Elektronik ausgehend von Ansätzen der westlichen Avantgarde und ihrem Nachdenken über Klang und Klangsynthese in die Musik integriert. Der Einsatz von Systemen, Open Source-Soft-

populäre Musik als ihr wichtigstes Material um Kunstmusik zu komponieren. Einige dieser Ansätze weisen Parallelen zur Idee eines Schreibens von ›Musik mit Musik‹ auf. RoloET entstand aus der methodischen Recherche in Archiven (LP-Digging) karibischer Musik, die dekonstruiert, neu präsentiert und um politische Kommentare ergänzt wurden.

Álvarez ist sich seiner Position innerhalb der Szene bewusst, wenn er feststellt, dass die Bewegung eine rein bürgerliche sei. RoloET ist im Wesentlichen eine exklusive, anspruchsvolle und selektive Musik von

Von einer auf dem amerikanischen Modell basierten Ausbildung, die im Serialismus den Grundpfeiler der kompositorischen Ästhetik sah, zu einem postmodernen, neo-konzeptuellen Ansatz.

ware, Gitarren-Pedalen, Vintage-Devices und sogar Modular-Synthesizern widersetzt sich den etablierten Abläufen aktueller Musikproduktion und grundsätzlich fällt das, was Álvarez hier mit der Elektronik macht, eher in den Diskurs einer musique mixte denn der ›Elektronischen‹ Tanzmusik. Dies verortet sie im Bereich der zeitgenössischen Kunstmusik, während sie gleichzeitig jede der für den ›Tecno-Macondismo‹ typischen Praktiken vermeidet.

Die größte Errungenschaft von RoloET ist dabei nicht die erfolgreiche Synthese verschiedener Strömungen, mit der sich das Genre an vorderster Position in der internationalen Musikszene, sei es des Pop oder der klassischen Musik, positioniert hat. Seine größte Errungenschaft ist vielmehr der große Sprung, um dorthin zu gelangen: von einer auf dem amerikanischen Modell basierten Ausbildung, die im Serialismus den Grundpfeiler der kompositorischen Ästhetik sah, zu einem postmodernen, neo-konzeptuellen Ansatz des Musikmachens, ohne dabei in die Falle einer Trennung von Pop und akademischer Musik zu geraten. Mit anderen Worten: Álvarez, Galeano und Ojeda benutzen

Rolos aus der Mittelschicht, die sich die Musik der kolumbianischen Land- und Unterschicht angeeignet und anschließend in ihre Musiksprache integriert haben, um eine avantgardistische und hochkulturelle Version dieser populären Musik zu schaffen. Und in dem Sinne hat Galeano den Begriff ›Tropicanibalismus‹ für seine Musik geprägt, ein Begriff, der auf die Vorstellung anspielt, dass diese neue Cumbia sich von ihrer eigenen Art ernährt, zumal ein Teil seiner Arbeit auf einer gründlichen und fast archäologischen Recherchepraxis von Plattenveröffentlichen bis hin zu exklusiven kolumbianischen Sonderpressungen basiert. Während des letzten Jahrzehnts haben ihre verschiedenen Projekte zunehmend Sichtbarkeit in den Institutionen der Hochkultur auf der ganzen Welt erlangt. So zum Beispiel mit *Chúpame el Dedo* (Lutsch meinen Finger), einem Projekt, das als Auftragswerk des Hauses der Kulturen der Welt in Berlin entstand, und mit den Kammermusikaufträgen des Kronos Quartetts an Galeano, in denen er tropische Rhythmen verarbeitete und melodische Muster der Cumbia erforschte.



Oder auch mit dem Kompositionsauftrag des JACK Quartets an Álvarez für ihre Konzertreise nach Bogotá im Jahr 2015. Das Bestreben um Erweiterung ihrer künstlerischen Mittel motiviert zugleich die Mise en scène von Konzerten und der Integration weiterer Kunstformen, wie zum Beispiel beim Konzert der Meridian Brothers im Teatro Colón.



Und doch liegt diesem Wandern zwischen niedriger und hoher Kunst, zwischen Authentizität und Performativität, ein ganz eigenes künstlerisches Programm zugrunde. So halten die Meridian Brothers den kolumbianischen Zuhörer*innen ganz unverblümt einen Spiegel vor und regen zum Nachdenken darüber an, wie diese Musik, über die sich die Rolo-Hipster in ihrer Jugend mokiert haben, cool geworden ist, weil sie sich nun selbst dafür interessieren. Lido Pimienta setzt dem Nihilismus von RoloET eine Form neuartiger Aufrichtigkeit entgegen, die sich von der Campiness der Rolo Tropicalia abhebt. Aber sowohl RoloET als auch Lido Pimienta praktizieren auf den ersten Blick eine Form der kulturellen Aneignung, oder besser gesagt, der Klassenaneignung, doch entziehen sie sich zugleich den Schemata der Aneignung auch wieder. Als Indie-Underground- und Avantgarde-Acts sind sie nicht Teil eines musikindustriellen Komplexes, der den Star-Status von Künstler*innen wie Vives unterstützt hat. Vielmehr machen sie musikalische und kulturelle Praktiken sichtbar, die in

Kolumbien und auf der ganzen Welt bislang wenig Beachtung gefunden haben.

Zusammenfassung: Die Cumbia der Zukunft

Ich habe mich auf ein bestimmtes Genre beziehungsweise eine Bewegung innerhalb der Szene der experimentellen und Neuen Musik Kolumbiens konzentriert, was nicht heißt, dass dies die einzige ist. Es gibt innerhalb der Klangkunst die verschiedensten Strömungen, so etwa Initiativen, die ausgehend vom Museo de Arte Moderno in Medellín die Stadt zur kolumbianischen Hauptstadt der Klangkunst gemacht haben und die unterstützt werden von einem gestiegenen Interesse an Medienkunst und insbesondere durch die DIY- und Open-Source-Bewegung. Daneben interessieren sich in Kolumbien ausgebildete Komponist*innen in ihren eigenen Arbeiten auch für andere Formen traditioneller Musik. Teilweise beeinflusst von dem aus den USA exportierten medialen Diskurs über Identitätspolitik, haben sich die jüngeren Generationen auf die Suche nach ihrer musikalischen Identität gemacht. Und nachdem nun Cumbia und tropische Musik insgesamt im internationalen Bereich akzeptiert sind, gibt es die Möglichkeit, sie mit anderen Augen zu betrachten.

Wenn wir nun den (Tecno-)Macondismo als eine Form von Romantisierung der kolumbianischen Karibik als Paradies begreifen, sehen wir, dass sich das Interesse an Cumbia nicht wegen, sondern trotz des Macondismo entwickelt hat. Während Carlos Vives und der Vallenato für die Vereinfachung eines regionalen und Klassen-Kampfes stehen, ist Cumbia eine umfassende Verkörperung unserer postmodernen und postkapitalistischen Welt. García Márquez und Vives zeichnen die Utopie einer verklärten, besseren Vergangenheit (Macondo und La Tierra del Olvido), während Lido Pimienta und die Meridian Brothers die

Verzweiflung über eine ungewisse Zukunft, über elektronische Dystopien und kontaminierte Traditionen besingen, mit der sie sich gleichzeitig kritisch zur internen wie globalen Dynamik der kolumbianischen Politik äußern. Damit stehen sie quer zu den Gegensätzen von alt und neu, elektronisch und akustisch, ländlich und kosmopolitisch. Die experimentelle kolumbianische Musik hat in der Cumbia – sowohl als klar definiertem Genre wie als Oberbegriff für die karibische Musik Kolumbiens insgesamt – ein Genre gefunden, das es ermöglicht, eine wahrhaftig avantgardistische wie einzigartige Sprache zu entwickeln, die abseits aller Klischees originär kolumbianisch klingt. ■

Aus dem Englischen übersetzt von Sebastian Hanusa.

Nico Daleman ist ein in Kolumbien geborener Klangkünstler und Musikwissenschaftler, der in Berlin lebt. Neben seinen vielen Projekten, die Datensoffifikation, 3D-Raumklang für Kompositionen und Installationen umfassen, moderiert er derzeit die monatliche Sendung *The Rest is Music* auf Cashmere Radio.

- 1 Mehr in L. Convers & J. Ochoa, *Gaiteros y Tamboreros*, Bogotá, Editorial de la Pontificia Universidad Javeriana 2007
- 2 Ana Maria Ochoa, »García Márquez, Macondismo, and the Soundscapes of Vallenato«, *Popular Music* 24 (2), 2005, S. 207–222
- 3 Janet L. Sturman, »Technology and Identity in Colombian Popular Music: Tecno-macondismo in Carlos Vives's Approach to Vallenato« in *Music and Technoculture*, Hrsg. R.T.A. Lysloff / L.C. Gay, 2003, S. 153–81
- 4 Carolina Santamaría-Delgado, »La Nueva Música Colombiana: La redefinición de lo nacional en épocas de la world music.«, in *El artista: revista de investigaciones en música y artes plásticas* 4, 2007, S. 6–24
- 5 Weitere Ausführungen finden sich in Valencia 2017, Santamaría 2007, Ana Maria Ochoa, »García Márquez, Macondismo, and the Soundscapes of Vallenato.«, *Popular Music* 24 (2) 2005, S. 207–222 und *Travestias por la tierra del olvido: modernidad y colombianidad en la música de Carlos Vives y La Provincia*, Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana 2014
- 6 Im Wesentlichen zu finden in: J.S. Ochoa 2017 und Darío Blanco Arboleda, *La cumbia como matriz sonora de Latinoamérica. Identidad y cultura continental*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia 2018
- 7 Juan Sebastián Ochoa, »La cumbia en Colombia: invención de una tradición«, in *Revista Musical Chilena* 70 (226) 2017, S. 31–52
- 8 Luis Fernando Valencia Rueda, *The Alien Musical Brotherhood of The Colombian Andean Plateau: Sound Worlds, Musical Rhetoric, And Musical Meaning In Bogota's Experimental Tropical Psychedelia (1998–2014)*, PhD Princeton University 2017
- 9 Ricardo, Arias, »From the Margins of the Periphery: Music and Technology at the Outskirts of the West: A Personal View«, *Leonardo Music Journal* (8) 1998, S. 49–54