Maximilian HENDLER

antill.040: Rumba

(Die volkstümlichen Gesellschaftstänze auf Kuba)

****

1. KUBA: "Rumba tambah" Calig CAL 30 586 A/3
2. KUBA: "Los Bomberos" Harlequin HQ CD 63 Nr.3
3. KUBA: "El Marino" Globe Style ORB 053 A/4
4. KUBA: "Ave Maria Morena" Rounder CD 1088 Nr.17
5. SPANIEN: "Rumba" Saga WKPD 10/2014 Nr.17
6. KUBA: "Consuelate como yo" Rounder CD 1088 Nr.18
7. KUBA: "Mon peuple est content" CDM LDX A 4250 B/7
8. KUBA: "A Belen la toca ahora" Tumbao TCD 031 Nr.13
9. KUBA: "A la lae la la" Tumbao TCD 703 Nr.6
10. KUBA: "Yo quiero morir cantando" Egrem LDS 3424 B/4
11. KOLUMBIEN: "Te bese" Playa PS 65123 Nr.9
12. PANAMA: "Cumbia" Musidisc 30 CV 1270 A/6
13. KUBA: "Agüita de coco" PAN 4003 KCD Nr.10
14. NEW YORK: "Loteria" New world NW 244 A/4
15. KUBA: "Rumba Guajira" Tumbao TCD 046 Nr.18
16. KUBA: "El carretero" World Circuit WCD 043 Nr.1
17. PUERTO RICO: "Esperame en el porton" Arhoolie CD 7037 Nr.25
18. KUBA: "Tito's Guajira" Bear Family BCD 15686 Nr.19
19. KANARISCHE INSELN: "Guantanamera" CCPC CD 382 Nr.7
20. KUBA: "Llorando a Papa Montero" Tumbao TCD 090 Nr.3
21. KUBA: "Blen blen blen" Tumbao TCD 306 Nr.7
22. KUBA: "Rhumba Rhapsody" Tumbao TCD 038 Nr.23
23. USA: "Tico tico" Mercury 9279 146 B/2
24. ITALIEN: "Anna" MGM.624 A/1
25. ZAIRE: "Nazangi Muana" EMI Columbia 1C 048-15106 A/1

UNTERLEGBEISPIELE:

26. KUBA: "Rumba azul" Calig CAL 30 586 B/2
27. KUBA: "Juventud Amaliana" Tumbao TCD 031 Nr.4
28. KUBA: "Lo ajeno se deja quieto" PAN 4003 KCD Nr.14
23. USA: "La Comparsa" Mercury 9279 146 B/3

****

Die erste internationale Modewelle lateinamerikanischer Tanzmusik wurde Ende des 19.Jh. von der Habanera ausgelöst. Sie paßte zur schwülen, halbverschleierten Erotik des Fin de siecle und vermittelte darüberhinaus jenes Maß von Exotismus, das einem europäischen Publikum dieser Zeit zugemutet werden konnte. Der 1. Weltkrieg bedeutete das definitive Ende dieser Periode. Danach brauchte der Alte Kontinent ein gutes Jahrzehnt, um sich von dessen Folgen zu erholen. Für Tourneen amerikanischer Ensembles bot die schlechte Wirtschaftslage wenig Anreize. Erst Ende der 20erJahre lockerte sich die Situation und vor allem Frankreich öffnete sich den Moden aus Übersee. Ausschlaggebend dafür waren die kolonialen Beziehungen, über die die "kreolische" Musik in das Mutterland gebracht wurde. Es war vor allem die BIGUINE aus Martinique, die ab 1929 in Paris Sensationserfolge erzielte und dort bis zum 2. Weltkrieg stärker gepflegt wurde als in ihrer insularen Heimat.

Es blieb jedoch nicht bei der Biguine. Der Erfolg lateinamerikanischer Ensembles in Frankreich zog auch andere Musiker an, und ab den frühen 30erJahren kamen zunehmend kubanische Gruppen. Sie spielten nicht mehr die Habanera, sondern brachten einen neuen Tanz mit, die RUMBA. Die Orchester Don Azpiazu, Don Baretto, Oscar Calle und vor allem die "Lecuona Cuban Boys" popularisierten diese Mode, die nun deutlich "exotischer" auftrat, als es die Habanera getan hatte. Die Besetzungen enthielten bereits das bis heute verwendete Perkussionsintventar wie Bongos, Claves, Maracas usw., das Rhythmus und Klangfarbe dieser Ensembles maßgeblich bestimmt. Der 2. Weltkrieg brachte zwar eine Zäsur im internationalen Musikbetrieb, doch bedeutete er nicht das Ende dieser Mode. Bis zum Aufkommen des Mambo in den frühen 1950ern blieb die Rumba für Europäer der Inbegriff kubanischer und in weiterem Sinn überhaupt lateinamerikanischer Musik.

Verstärkt wurde dieser Trend nach 1945 dadurch, daß erst jetzt auch in

den USA kubanische und puertoricanische Musik in Mode kam. Sie schlug ein wie eine Bombe. Marshall Stearns (Die Story vom Jazz) beschreibt ihre Wirkungen als Zeitzeuge:

"1946 wurde am Ostersonntag im Mahattan Center eine Tico-Tico-Tanzveranstaltung abgehalten, eine von vielen ähnlichen Veranstaltungen. Fünf afro-kubanische Kapellen spielten jeweils drei Stunden lang zum Tanz. Bei mehr als drei Stunden verlangte die Gewerkschaft höhere Bezahlung. Die Veranstaltung dauerte von ein Uhr mittags bis ein Uhr nachts. Schon zwei Stunden nach Beginn mußten Feuerwehrleute die Türen schließen. Eine aufgeregte Menge von 5000 war gekommen und jeder von ihnen hatte 2,75 Dollar Eintritt bezahlt. Eine Nacht vorher hatte Harry James und seine Band ganze 500 angelockt. 5000 - mehr Menschen waren in das Mahattan Center nicht hineinzupfropfen. Um acht Uhr - sieben Stunden nach Beginn - war die reichlich ausgestattete, mit 10 Barkeepern besetzte Bar leer. Verschiedene Leute warfen vom Balkon aus Flaschen auf die Tänzer hinunter, und Soldaten in Uniform schossen mit ihren Handfeuerwaffen an die Decke. Die einzige Möglichkeit, solche Unregelmäßigkeiten zu verhindern, war, die Musik ununterbrochen spielen zu lassen. Wenn die Musik aufhörte, schlug jeder auf den anderen ein, wenn sie anfing, tanzte alles. Trotz 8 erfahrener Hinausschmeißer und 14 wachhabender Polizisten mußten 4 Besucher in das St.Vincent-Hospital eingeliefert werden. Ein fliegender Stuhl kostete einen Polizeileutnant den Skalp."

Soviel zur Wirkung der Rumba und der mit ihr verbundenen Musik außerhalb Kubas. Auf Kuba selbst liegen die Dinge um einiges komplizierter, als sie auf dem internationalen Musikmarkt dargeboten wurden. Ursprünglich war die Rumba kein gesamtkubanisches Phänomen, sondern sie wurde es erst durch den Widerhall des internationalen Erfolges. Ihre Heimat ist Matanzas, die zentrale Provinz der Insel. Hier wurde unter diesem Begriff nicht ein spezifischer Tanz verstanden, sondern eine Gruppe von Tänzen unterschiedlicher Herkunft, deren Gemeinsamkeit in erster Linie negativ war: Sie gehörten nicht zum Komplex Danza/Danzon und wurden nicht von den Charanga-Ensembles gespielt, d.h. sie gehörten nicht zu den kulturellen Äußerungen der gehobenen Schichten, sondern hatten ihre soziale Verortung am Land und in den Vorstädten. Auch in dieser Hinsicht führte der internationale Erfolg zu einer gewissen Aufwertung, doch das Prestige des Danzon erreichte die Rumba nie.

Um die Bedeutungsvarianten des Begriffes RUMBA zu erschließen, sei zunächst ein Blick auf das Standardspanische geworfen. Hier wird unter RUMBA ein festliches Gelage mit Musik und Tanz verstanden, das auch PARRANDA genannt werden kann, wenn es im Freien stattfindet. Damit ist die Entwicklung vorgeprägt, daß die Vokabel nicht einen bestimmten Tanz benennt, sondern eine Tanzveranstaltung ganz allgemein. Daneben findet sich in den archaischen Schichten der spanischen Volksmusik die Gattungsbezeichnung "Rumba" für einen improvisierten Gesang mit Trommelbegleitung (üblicherweise Tamburin), zu dem auch getanzt werden kann (siehe Musikbeispiel 5). Beide Verwendungsweisen sind Voraussetzung für die Begriffsentwicklung auf Kuba.

Neben einer Reihe lokaler Tanzbezeichnungen deckt der Begriff RUMBA auf Kuba 4 Gattungen, die bis heute seinen zentralen Inhalt bilden: YAMBU [yambu:], GUAGUANCO [wawanko:], COLUMBIA oder CUMBIA und GUAJIRA [wachi:ra].

Davon bilden Yambu und Guaguanco in ihren Urformen eine Familie von Trommelgesängen, denen eine afrikanische Herkunft nachgesagt wird. Zu diesem Thema siehe die Ausführungen in den Einleitungen zu den Sendungen 1 und 2. Tatsächlich afrikanisch an der Musik zu den beiden Tänzen ist die durchwegs herrschende Polyrhythmik. Die Trommelstile selbst sind nicht "afrikanisch", sondern das Produkt von Auseinandersetzungen mit Melodiestrukturen aus Europa, wie sie in der gegebenen Form nur auf den Antillen, aber nicht in Afrika selbst entstehen konnten. Dazu sind Trommelgesänge in den Altschichten der iberischen Musik ein geläufiges Phänomen. Derartige Gattungen dürften auch die historische Basis von Yambu und Guaguanco bilden. Das "afrikanische Erbe" liegt dagegen im Temperament der Musiker, das zur Polyrhythmik drängte, nicht in der Erhaltung afrikanischer Schlagformeln.

Die Pflege von Yambu und Guaguanco beschränkt sich auf Kuba, wo sie seit dem Ende des 19.Jh. nachweisbar sind. Die Rumba Columbia oder kurz Cumbia dürfte dagegen von der kolumbianischen Küste ihren Ausgang genommen haben, wie es der Name vermuten läßt. Heute wird sie an verschiedenen Plätzen der Karibik gepflegt. Die Guajira schließlich ist wieder auf Kuba beheimatet, jedoch eindeutig im weißen Milieu. Die GUAJIROS sind die weißen Bauern spanischer, bedingt durch die Besiedlungsgeschichte vor allem kanarischer Herkunft. "Rumba guajira" könnte mit "Bauerntanz" übersetzt werden. Bei den älteren Formen der

Guajira ist die Verwandtschaft mit der spanischen Musik auch klar zu erkennen. Sie unterscheidet sich davon nicht stärker, als sich die Spielarten der verschiedenen spanischen Provinzen voneinander unterscheiden. Eine Angleichung an den spezifisch kubanischen Klangcharakter tritt erst dann ein, wenn Guajira-Themen in das Repertoire der Sextette, Septette und noch größerer Ensembles aufgenommen werden, was vor allem die internationalen Erfolge der kubanischen Musik mit sich brachten. In dieser Form wird sie schon längst auch von "schwarzen" Musikern gespielt.

Neben diesen regional und sozial gebundenen Formen der Rumba, die als ihre authentisch kubanische Erscheinungsform gelten können, gab es auch eine Rumba der städtischen Varietes, insbesondere in Havanna. Sie diente als Abschluß komödiantischer Einakter und wurde von den Schauspielern im Duett vorgetragen, begleitet von einem kleinen Ensemble. Es versteht sich, daß zu diesem Zweck Melodien benützt wurden, die beim Publikum bekannt und beliebt waren. Obwohl diese Form der Rumba von ihrer Genese her nichts mit den obgenannten Tänzen zu tun hatte, wurde sie die Keimzelle jenes Musikvortrages, der im internationalen Unterhaltungsbetrieb und dadurch rückwirkend auch auf Kuba selbst die Vorstellung von der RUMBA prägte. Der bedeutendeste Schrittmacher auf diesem Gebiet war Ernesto Lecuona, der als erster aus der Vereinigung kleiner Ensembles ein Rumba-Orchester schuf, das in der Größe den Jazzorchestern der 20er- und 30erJahre entsprach.

Die Vermischung wurde dadurch perfekt, daß im Lauf der Zeit auch die ländlichen Tänze in das Repertoire dieser Rumba-Orchester aufgenommen wurden, was zu einer Egalisierung des vielfältigen Formenbestandes führte. Einzig der Yambu scheint bis heute seinen ursprünglichen Charakter bewahrt zu haben. Er hat allerdings die Funktion eines Gesellschaftstanzes verloren und wird nur mehr von professionellen Ensembles aufgeführt. Guaguanco, Cumbia und Guajira sind mittlerweile in den Orchesterarrangements bekannter als in den ländlichen Urformen, obwohl es sich dabei genau genommen um musikalische Entstellungen handelt. Gleichzeitig wurden diese Gattungen damit dem Son (siehe Sendung 5) so stark angenähert, daß nur ein intimer Kenner der Materie an der Musik allein erkennen kann, um welche alte Form es sich handelt. Auf Kuba blieben immerhin die Unterschiede zwischen dem Repertoire der Charanga-Ensembles und der Rumba/Son-Orchester erhalten. Bei den international tätigen Formationen,

vorrangig repräsentiert durch Xavier Cugat, Perez Prado und Tito Puente, wurden selbst diese Differenzen eliminiert.

****

THEMA 1: Rumba I

****

Die Sensation der Saison 1935 in Biarritz war ein kubanisches Orchester, die "Lecuona Cuban Boys", die vom Casino Bellevue verpflichtet worden waren. Dieses Engagement brachte nicht nur für das Ensemble den Durchbruch zum internationalen Erfolg, sondern auch für die Tanzmusik, die es spielte - die RUMBA. Entstanden war das Orchester durch den Zusammenschluß zweier Kleingruppen im Dunstkreis der Plattenfirma Path,. Es handelte sich um das "Orchestre Cubain Lecuona" von Ernesto Lecuona und die "Havanna Cuban Boys" mit dem Leiter Armando Orefiche. Sowohl Lecuona als auch Orefiche waren potente Komponisten und Arrangeure, dazu war Lecuona Sänger und Orefiche Pianist. In ihrer Glanzzeit umfaßten die "Lecuona Cuban Boys" 20 Musiker - für das Rumba-Genre dieser Zeit eine enorme Größe, die nur durch entsprechende Erfolge am Musikmarkt finanziert werden konnte. "Rumba tambah" war einer der kommerziell erfolgreichsten Titel und wurde selbst in den Jahren nach dem 2. Weltkrieg noch viel gespielt.

1. KUBA: "Rumba tambah" Calig CAL 30 586 A/3

Calig CAL 30 586: Lecuona Cuban Boys. Historische Aufnahmen 1935-1937. Kommentar: L.P.Schlößer. München o.J.

****

Auf Kuba selbst waren Besetzungen von der Größe der "Lecuona Cuban Boys" für Rumba-Ensembles ursprünglich nicht üblich. Erst die internationalen Erfolge derartiger Orchester führten dazu, daß sie sich in der zweiten Hälfte der 30erJahre zunehmend auch auf der Insel formierten. Gefördert wurde diese

Bewegung durch die Touristen aus den Vereinigten Staaten, die auch im Mutterland der Rumba jenen Sound hören wollten, den sie für kubanisch hielten. Im Gegensatz zum vergleichsweise dezenten Stil Ernesto Lecuonas, der sich am Geschmack eines europäischen Publikums orientierte, entstanden auf Kuba Orchester, die Elemente der swing bands jener Zeit übernahmen. Dadurch entstand ein schärferes, dem Jazz näher stehendes Klangbild, und auch den Solisten dieser Ensembles ist anzumerken, daß ihnen Jazz-Praktiken bekannt sind. Die Verschmelzung von kubanischer Musik und Jazz begann mit diesen Formationen und nicht erst mit den "afro-cubanischen" Experimenten Dizzy Gillespie's. Charakteristisch dafür ist die folgende Aufnahme von der "Orquesta Casino de la Playa" aus dem Jahr 1940. Entsprechend dem Titel "Los Bomberos" = "Die Feuerwehrmänner" bildet das Hornsignal der Feuerwehr die Einleitung des Stückes.

2. KUBA: "Los Bomberos" Harlequin HQ CD 63 Nr.3

Harlequin HQ CD 63: Cuban Big bands (1940-1942). Kommentar: C.D¡az Ayala. Bexhill-on-Sea 1995.

****

THEMA 2: Yambú

****

Die Klangbeispiele 1 und 2 demonstrieren jene Musik, die zunächst außerhalb Kubas unter der Bezeichnung RUMBA bekannt wurde. Die Kubaner selbst verbanden (und verbinden heute noch) mit diesem Namen andere Gattungen. Es handelt sich um Stile verschiedener Herkunft, von denen Yambu [yambu:] und Guaguanco [wawanco:] im "schwarzen" Milieu entstanden. Daß sie dennoch kein "afrikanisches Erbe" sind, geht daraus hervor, daß sich diese Gattungen erst nach der Aufhebung der Sklaverei im Jahr 1886 entwickelten. Ihr Geburtsort waren die Vorstädte, die zunehmend von den juridisch gesehen zwar "freien", gleichzeitig aber ihrer Existenzbasis beraubten Schwarzen besiedelt wurden.

Entsprechend ihrer Notlage dienten ihnen bei den frühen "Rumbas", d.h. den gemeinschaftlichen Festen, Kisten ("cajones"), Blechpfannen und ähnliche vorgefundene Gegenstände als Musikinstrumente, die erst mit dem sehr langsam steigenden Wohlstand durch Trommeln ersetzt wurden. Tatsächlich afrikanisch ist an dieser Musik die Polyrhythmik. Die konkreten Schlagformeln sind Produkte lokaler Entwicklungen.

Der YAMBU, der aus diesem Milieu hervorging, gilt auf Kuba als "langsamer" Tanz. Bei dieser Klassifikation ist zu bedenken, daß Tropenvölker in Bezug auf das musikalische Tempo andere Kriterien haben als Mitteleuropäer. Er war ursprünglich ein Tanz, an dem jedermann teilnehmen konnte, doch büßte er diese Funktion ein und wird heute nur mehr von professionellen Tanzgruppen dargeboten, wozu ihn sein pantomimischer Charakter prädestiniert. Die Texte wurden ursprünglich improvisiert und haben häufig erzählenden Charakter - eine Parallele zur Plena auf Puerto Rico und zum Calypso auf Trinidad. Ein Beispiel dafür ist die folgende Aufnahme, die von einem Mann berichtet, der zunächst erfolgreich war, aber dann ins Unglück fiel. Die Virtuosität der Perkussion läßt vergessen, daß es sich genaugenommen um einen historischen Stil handelt. Ein Indiz dafür liegt auch darin, daß es den Yambu nur in dieser Form der Darbietung gibt, aber nicht in Orchesterarrangements.

3. KUBA: "El Marino" Globe Style ORB 053 A/4

Globe Style ORB 053: The Rumba Originals. Los Munequitos de Matanzans. Aufnahmen 1989: A.Skeaping. Kommentar: L.Duran. London 1990.

****

Der folgende Yambú "Ave Maria Morena" belegt die Durchlässigkeit der Gattungsgrenzen. Von anderen Ensembles wird er als Guaguanco dargeboten. Die Differenzierung scheint in diesem Fall stärker am Tanz als an der Musik zu liegen. Der Text fällt aus dem traditionellen Rahmen, denn er hat keinen erzählenden Charakter, sondern es handelt sich um die schwarz-nativistische Umformung des Mariengrußes ("Ave, dunkelhäutige Maria"). Das Zusammenwirken

von Vorsänger ("gallo") und Chor ("vasallo") lehnt sich an den Kirchengesang an. Ein historizistischer Aspekt liegt darin, daß die im Begleittext nicht genannte Gruppe keine Trommeln, sondern Cajones verwendet, d.h. Kisten, wie sie Ende des 19.Jh. in den schwarzen Townships der Städte von Matanzas zur Gesangsbegleitung verwendet wurden. Um eine jüngere Übernahme handelt es sich bei der clave de son, die die Darbietung begleitet.

4. KUBA: "Ave Maria Morena" Rounder CD 1088 Nr.17

Rounder records CD 1088: Afro-Cuba. A musical anthology. Aufnahmen 1977-1987. Zusammenstellung und Kommentar: M.Marks. Cambridge Mass. 1994.

****

Die Trommeln sind in der Vorstellung der Europäer das "afrikanische" Instrument schlechthin, und tatsächlich blieben in Amerika stellenweise afrikanische Trommeltechniken erhalten, hauptsächlich in Ritualkomplexen. Bezogen auf die Gesamtheit der afroamerikanischen Musik handelt es sich dabei jedoch um Marginalien. Auch die Trommeln wurden schon längst in den Strudel der unentwirrbaren Vermischung mit Elementen der europäischen Musik gezogen, der den Reichtum der afroamerikanischen Musik ausmacht und immer neue Stile hervorbringt. Das gilt in besonders für ihre lateinamerikanischen Varianten. Auch das reich aufgefächerte Inventar an Perkussionsinstrumenten, das allein durch seinen Anblick eine "afrikanische" Atmosphäre evoziert, ist nur zum geringen Teil auf Modelle aus dem Schwarzen Kontinent rückführbar. Dazu gehören vor allem die Congas und ähnliche, in Europa unbekannte Formen, aber schon nicht mehr die Bongos, die eine Modernisierung der mittelalterlichen, jedoch in Europa ausgestorbenen Kleinpauken darstellen, und auch nicht die verschiedenen Klappern und Schrappinstrumente, die mediterranen, oder die Rasseln, die indianischen Ursprungs sind.

Obendrein vergessen die Musikwissenschaftler durch ihre Schulung an der Kunstmusik, daß Tanzgesänge mit Trommelbegleitung der europäischen und vor

allem iberischen Tradition nicht fremd sind. Das folgende Beispiel für eine derartige Gattung stammt aus Galicien, der nordwestlichsten Provinz Spaniens, die viele Auswanderer nach Lateinamerika und insbesondere nach Kuba stellte. Der Vater Fidel Castros soll ein Gallego gewesen sein. Die Gattungsbezeichnung "Rumba" ist in diesem Fall keine Rückübernahme aus Kuba, sondern entstammt der regionalen Tradition. Diese Musik wird von der kubanischen hauptsächlich durch die Tambourinbegleitung getrennt, die eindeutig iberisch-europäischen Charakter hat. Wird der Gesang gedanklich mit einer kubanischen Perkussion unterlegt, unterscheidet er sich nur mehr minimal von älteren Formen der Antillenmusik.

5. SPANIEN: "Rumba" Saga WKPD 10/2014 Nr.17

Saga WKPD-10/2014: La tradici¢n musical en Espana Vol.5. Os ritmos bailables. Aufnahmen 1988. Madrid 1989.

****
****

THEMA 3: Guaguanc¢

****
****

Der GUAGUANCO [wawanco:] ist der schnellere Verwandte des Yambu. Er stammt aus dem gleichen sozialen und musikalischen Milieu und hat die gleiche Struktur. Wie im Kommentar zu Beispiel 4 gesagt wurde, kann sogar ein und dasselbe Thema als Yambu oder als Guaguanco aufgeführt werden. Die beiden Tänze werden als "Rumba de tiempo Espa~na" = "Rumba der spanischen Periode" bezeichnet. Im Gegensatz zum Yambu blieb der Guaguanco als Gesellschaftstanz in lebendigem Gebrauch. Auf Kuba gilt er heute sogar als die aktivste Erscheinungsform der Rumba. Die Aufführungspraxis kennt eine historizistische und eine aktuelle Variante. Die historizistische Darbietung beschränkt sich auf Gesang und Perkussion, d.h. auf die Besetzung, wie sie um 1900 in den "barrios", den Vorstädten, gepflegt wurde, damals allerdings von Chören mit bis zu 100 Mitgliedern. Die aktuelle Variante des Guaguanco wird von

Orchestern analog zum Son vorgetragen und ist ohne präzise Kenntnis des Repertoires von diesem nicht zu unterscheiden. Das folgende Klangbeispiel aus der Mitte der 1950er veranschaulicht die historizistische Darbietungsweise.

6. KUBA: "Consuelate como yo" Rounder CD 1088 Nr.18

Rounder records CD 1088: Afro-Cuba. A musical anthology. Aufnahmen 1977-1987. Zusammenstellung und Kommentar: M.Marks. Cambridge Mass. 1994.

****

Welche Wertschätzung die historizistische Variante des Guaguanco genießt, ist daran erkennbar, daß sie auch unter dem Regime Fidel Castros gepflegt wird. Musikalisch bleibt der alte Stil gewahrt, doch die Texte werden in den Dienst der Propaganda gestellt. Das ist bereits am Titel der folgenden Aufnahme von "Los Matanceros" vom Ende der 60erJahre erkennbar: "Mein Volk ist zufrieden". Es handelt sich um ein Preislied auf Kuba und auf die Kubaner und obendrein auf das "Jahr der Erziehung", das damals ausgerufen worden war. Die Praxis, volkstümliche Musik mit regimekonformen Texten zu versehen, wurde in allen kommunistischen Ländern geübt. Die kubanische Variante unterscheidet sich von den Analogien aus den ehemaligen Ostblockländern in Europa dadurch, daß sie darauf verzichtet, die musikalische Aufführungspraxis der Kunstmusik anzunähern, womit in der Sowjetunion und ihren Satelliten der "Fortschritt der gesellschaftlichen Entwicklung" dokumentiert werden sollte.

7. KUBA: "Mon peuple est content" CDM LDX A 4250 B/7

CDM-Le chant du monde LDX A 4250: Le carnaval de Santiago de Cuba. Kommentar: A.Carpentier. o.O. o.J.

****

In den Tanzlokalen und den Massenmedien wird die orchestrale Variante des Guaguanco gepflegt. In dieser Darbietungsform unterscheidet er sich nicht von der Rumba der internationalen Orchester, die eingangs vorgestellt wurden. Die folgende Aufnahme von "Arsenio Rodriguez y su Conjunto" vom Jahr 1948 zeigt den Stil der Nachkriegsjahre. Der 1911 geborene Multiinstrumentalist, Komponist und Orchesterleiter Rodriguez, im sechsten Lebensjahr durch den Hufschlag eines Maultieres erblindet, erreichte nie die Bekanntheit von Xavier Cugat, Perez Prado oder Tito Puente, doch gilt er in Insiderkreisen als der bedeutendeste Neuerer in der kubanischen und sogar der internationalen lateinamerikanischen Musik seit 1940. Er arbeitete unter anderem mit Machito und Chano Pozo zusammen, und viele namhafte Musiker der Nachkriegsjahrzehnte gingen durch sein Orchester. Nichtsdestotrotz starb er im Jahr 1970 verarmt in Los Angeles.

8. KUBA: "A Belen la toca ahora" Tumbao TCD 031 Nr.13

Tumbao TCD 031: Montuneando con Arsenio Rodriguez y su Conjunto 1946-1950. o.O. 1993

****

Der Sänger und Orchesterleiter Rene Alvarez gehört zu jenen Musikern, die zwischen dem Danzon-Repertoire der Charangas und dem Rumba/Son-Repertoire der Conjuntos hin und her pendelten und damit alle Schichten der kubanischen Tanzmusik abdeckten. Im Lauf seiner Karriere, die er im Jahr 1932 als 14jähriger begann, wirkte er in zahlreichen Formationen mit, die ab 1945 zunehmend seine eigenen Gründungen waren. In den Jahren 1950-1952 sang er im Orchester von Arsenio Rodriguez. Zwar nur 7 Jahre jünger als dieser, überlebte er ihn um 19 Jahre. Im Jahr 1991 erhielt er von der kubanischen Regierung die Auszeichnung "Ruhm der kubanischen Kultur". Die folgende Aufnahme aus dem Jahr 1987 zeigt den Guaguanco in einem gemäßigt modernen Stil des ausgehenden 20.Jahrhunderts.

9. KUBA: "A la lae la la" Tumbao TCD 703 Nr.6

Tumbao TCD 703: Rene Alvarez y su conjunto. Guaguanco en el solar. Aufnahmen 1987. Kommentar: J.Pujol. Barcelona 1999.

****

THEMA 4: Rumba Columbia

****

Die RUMBA COLUMBIA, auch abgekürzt COLUMBIA oder CUMBIA, gilt als die schnellste Variante der Rumba. In älterer Zeit handelte es sich um einen virtuosen Solotanz mit pantomimischem Charakter für einen einzelnen Mann. Sie gehört nicht zu den "Rumbas de tiempo Espa~na" wie Yambu und Guaguanco. In der zweiten Hälfte des 20.Jh. verwischen sich jedoch diese Unterschiede. Die folgende Aufnahme des "Conjunto Los Latinos" repräsentiert den Stil der Tanzmusik vom Ende der 60erJahre. Trotz der politschen Spannungen mit den USA lassen die scharfen Bläsersätze den Einfluß des Jazz erkennen. Im Gegensatz zur Sowjetunion, die gegen derartige Übernahmen einen heftigen, wenngleich vergeblichen Kampf führte, hatte das Castro-Regime selbst in seiner dogmatischen Periode gegen Entlehnungen bei der Musik des kapitalistischen Feindes nichts einzuwenden.

10. KUBA: "Yo quiero morir cantando" Areito LDS 3424 B/4

Areito LDS 3424: Sabor cubano vol.III. La Habana o.J.

****

Über die Herkunft der Rumba Columbia geben kubanischen Informanten nur vage Aussagen von sich. Auf der Insel existiert zwar ein Dorf dieses Namens,

doch ist es zu unbedeutend, um als Heimat des Tanzes ernsthaft in Frage zu kommen. Hier hilft ein Blick über die Grenzen Kubas weiter. In den stark schwarz durchsiedelten Küstengebieten Kolumbiens ist die Cumbia einer der populärsten Tänze, und hier soll sie der kolumbianischen Überlieferung zufolge entstanden sein. Auch sie wird als "afrikanisch" deklariert, gestützt durch den Hinweis auf einen Tanz namens "cumbe" in Guinea, wobei mit dieser Bezeichnung nicht der heutige westafrikanische Staat gemeint sein muß. Es kann sich um Westafrika insgesamt ("Oberguinea") oder um die Kongo/Angola-Region ("Niederguinea") handeln. Ob tatsächlich eine Verwandtschaft vorliegt, ließe sich nur durch einen Vergleich der beiden Tänze beurteilen. Wie das folgende Klangbeispiel zeigt, gibt die Musik zur Cumbia ihre Zugehörigkeit zu den volkstümlichen Varianten der Contradanza und noch jüngerer Modeimporte aus Europa so deutlich zu erkennen, daß sich an den Spekulationen um irgendwelche "african roots" nur vollständige musikalische Ignoranz zu erkennen gibt.

11. KOLUMBIEN: "Te bese" Playa PS 65123 Nr.9

Playa sound PS 65123 CD: Columbie. Cumbias, Bambucos et Pasillos. Aufnahmen 1993 und Kommentar: G.Kr,mer. Boulogne 1994.

****

Panama gehört nicht zu den markanten Sklavengebieten Lateinamerikas, da das gebirgige Terrain zur Anlage großer Pflanzungen ungeeignet ist. Der Bau des Kanals, der im Jahr 1914 am Vorabend des 1. Weltkriegs eröffnet wurde, zog jedoch Arbeiter aus allen Teilen der Karibik an. Eine nicht unbeträchtliche Anzahl von ihnen blieb nach Fertigstellung des Monsterprojekts im Land, weshalb die meisten Musikgattungen der Großregion in Panama zu finden sind. So auch die Cumbia. Wie in Kolumbien ist die Ziehharmonika das bevorzugte Melodieinstrument, die auf Kuba eine nur marginale Rolle spielt. Die folgende Aufnahme gibt etwas von der Feierabend- oder Wochenendstimmung in einer Arbeitersiedlung wieder. Die Melodiekontur ist stärker eingeebnet als im kolumbianischen Beispiel, doch bleibt Grundstruktur des volkstümlichen Tanzes

aus dem 19.Jh. erkennbar.

12. PANAMA: "Cumbia" Musidisc 30 CV 1270 A/6

Musidisc CV 1270: Musique folklorique du monde. Panama. Aufnahmen o.J. und Kommentar: M.Bitter. o.O. o.J.

****

Wenngleich die Rumba Columbia keine genuin kubanische Gattung ist, fand sie doch auf der Insel einen so aufnahmebereiten Boden, daß sie heute aus der volkstümlichen Musik nicht mehr wegzudenken ist. Ein Beweis dafür ist ihre Aufnahme in das Repertoire der Straßenorgeln, die im Oriente de Cuba im Jahr 1876 eingeführt wurden und bis heute ein beliebtes Unterhaltungsmedium geblieben sind. Der Aufwand, den das Stanzen des Lochstreifens verursacht, lohnt sich nur bei Stücken, die vom Publikum geschätzt werden. Die folgende Aufnahme stammt von der Orgel der Familie Cuayo in der Stadt Holguin. Sie wurde im Jahr 1974 nach dem Muster französischer Modelle aus dem 19.Jh. gebaut und hat 232 Pfeifen, die in 17 Register gegliedert sind (siehe Sendung 3, Beispiel 4). Das Thema gehört zum anonymen Volksrepertoire der Antillen. Wer die Schlager der 1950er noch im Ohr hat, wird es wiedererkennen.

13. KUBA: "Agüita de coco" PAN 4003 KCD Nr.10

PAN Records 4003 KCD: Royal Tropical Institute. The Music Collection. Cien a\~nos de tradici¢n. Organo oriental, street organ of the Oriente de Cuba. Aufnahmen 1995: B.Vervoorn. Kommentar: H.Haringhuizen. Leiden 1995.

****

Ein anderer Beweis für die Volksverbundenheit der Columbia ist darin

zu sehen, daß sie auch von den kubanischen Auswanderern in den Vereinigten Staaten gepflegt wird. Hier macht sie allerdings gegenüber ihren insularen Varianten eine auffallende Veränderung durch. Die folgende Aufnahme von "Julito Callazo y su Grupo Afro-Cubano" hat die Spielleidenschaft zum Inhalt. Sie ist dem altertümlichen Typ des Guaguanco angeglichen (siehe Musikbeispiel 6). Diese künstliche Archaisierung hat den Zweck, den Kubanern in New York Heimatgefühl zu vermitteln und ihr Gruppenbewußtsein gegenüber der Yankee-Umgebung zu stärken. Gleichzeitig nähert sich der Vorsänger (Callazo selbst) mit seinem Sprechgesang dem Rap, womit er einen Kontakt zum schwarzen Nativismus unabhängig von nationalen Unterschieden herstellt. Julito Callazo ging in den 1950ern noch vor der Machtergreifung Fidel Castros nach New York und gehört zu den wichtigsten Bata-Trommlern der dortigen Szene. Er spielte in den Orchestern Tito Puente und Mongo Santamaria und begleitete die "Katherine Dunham Dance Company" auf ihrer Welttournee.

14. NEW YORK: "Loteria" New world NW 244 A/4

New world records NW 244: Recorded Anthology of American Music, Inc. Caliente = hot. Puerto Rican and Cuban Musical Expression in New York. Aufnahmen o.J.:J.Bruck. Kommentar: R.Singer, R.Friedman. New York 1977.

****

THEMA 5: Guajira

****

Aus einer anderen musikalischen Welt stammt die RUMBA GUAJIRA [wachi:ra]. Von ihr behaupten nicht einmal eingefleischte Afro-Propagandisten einen afrikanischen Ursprung. Die GUAJIROS sind die weißen Bauern auf Kuba, die vor allem den Tabakanbau betrieben. Die Arbeit auf den Zuckerrohrfeldern und in den Zuckerfabriken (molinos - in den USA: mills) wurde dagegen von schwarzen Sklaven verrichtet. Die Rumba Guajira ist damit schlicht der "Bauerntanz". Sie verlor ihren bäuerlichen Charakter allerdings, als sie in

das städtische Unterhaltungsrepertoire aufgenommen wurde. Die folgende Aufnahme von Rita Montaner aus dem Jahr 1929, lediglich mit Klavier begleitet, zeigt alle Charakteristika einer Variete-Nummer. Der Titel wurde von Moises Simons komponiert, der für die gleiche Sängerin auch den Pregon "El Manisero" schrieb (siehe Sendung 6). Von einer Rumba im eigentlichen Sinn, d.h. einem Tanz, kann dabei nicht gesprochen werden. Rita Montaner (1900-1958) wurde ihrer Bekanntheit und Beliebtheit wegen "Rita de Cuba" genannt.

15. KUBA: "Rumba Guajira" Tumbao TCD 046 Nr.18

Tumbao TCD 046: Rita Montaner. Rita de Cuba. Aufnahmen 1928-1941. Kommentar: Jordi Pujol. o.O. 1994.

****

Die nächste Aufnahme ist rund 40 Jahre jünger als die Rumba Guajira von Rita Montaner, doch repräsentiert sie einen älteren, weniger verstädterten Stil dieses Genres. "El Carretero" = "Der Fuhrmann" ist die erfolgreichste Kreation von Guillermo Portabales (1911-1970), der die Gattung der Guajira wie kein zweiter zum zentralen Inhalt seines Schaffens machte. Das Lied wird heute nicht nur auf Kuba, sondern in ganz Lateinamerika gesungen. Die Texte von Portabales sind durchwegs bukolisch, d.h. sie besingen das Landleben, und sein Gesang wie auch sein Gitarrespiel stehen der spanischen Musik nahe. Portabales unternahm zahlreiche Tourneen in alle lateinamerikanischen Ländern und in die USA, doch besonders zog es ihn nach Puerto Rico, wo er 1936 zum ersten Mal auftrat und auch seine Gattin fand. Im Jahr 1953 ließ er sich endgültig auf dieser Insel nieder und lebte dort bis zu seinem Tod. In seinem Personalstil mischen sich kubanische und puertoricanische Elemente.

16. KUBA: "El carretero" World Circuit WCD 043 Nr.1

World Circuit WCD 043: Guillermo Portabales. El carretero. Aufnahmen 1962-1968. Kommentar: E.Romero. London 1996.

****
****

Auf die Verwandtschaft zwischen der puertoricanischen und der kubanischen Musik wurde im Verlauf dieser Sendereihe schon mehrmals hingewiesen. So ist Puerto Rico neben Kuba die einzige Insel, wo der Begriff RUMBA für Tänze der weißen Landbevölkerung verwendet wird. Sie entsprechen der kubanischen Guajira, doch tragen sie nicht diesen Namen, sondern regionale Herkunftsbezeichnungen. Die folgende Aufnahme der Gruppe "Los Reyes de la Plena" aus den 30erJahren gehört zur Gattung RUMBA SAMARIA, zu deutsch "Rumba aus Santa Maria". Der puertoricanische Dialekt kürzt die Wortkörper stark ab. Der Name der Insel lautet in einheimischer Aussprache "Borriqua". Die Besetzung weicht von kubanischen Gepflogenheiten insofern ab, als das Führungsinstrument eine Zieharmonika ist.

17. PUERTO RICO: "Esperame en el porton" Arhoolie CD 7037 Nr.25

Arhoolie CD 7037-38: Lamento Borincano. Puerto Rican Lament. Early Puerto Rican Music: 1916-1939. Kommentar: C.Diaz Ayala. El Cerrito CA 2001.

****
****

Trotz ihrer ländlichen Herkunft gelangte auch die Guajira auf unterschiedlichen Wegen in das internationale Musikgeschäft. Der in den USA sehr erfolgreiche Tito Puente konnte nicht auf sie verzichten. Im Dreigestirn der weißen Orchesterchefs Cugat - Prado - Puente, die die kubanische Musik international populär machten, war er der einzige, der von puertoricanischen Eltern und damit von den großen Antillen stammt, wenn er auch 1923 in New York geboren wurde. Ähnlich wie Machito öffnete er sich dem Jazz, doch im Gegensatz zu den schwarzen Musikern machen sich bei ihm Einflüsse der Charanga bemerkbar (siehe Sendung 3), d.h. einem von den europäischen Salonorchestern des 19.Jh.

abstammenden Ensembletyp. Sein Instrument sind dementsprechend die Timbales, die von den europäischen Kesselpauken mittlerer Größe abstammen, aber den einfelligen Zylindertrommeln der Jazz-Batterie angeglichen wurden. In "Tito's Guajira" vom Jahr 1958 ist allerdings weder von der Charanga noch von der Guajira sehr viel übrig geblieben. Sie ist in Arrangement und Klangbild weitgehend der Mambo-Mode der 1950er angeglichen.

18. KUBA: "Tito's Guajira" Bear Family BCD 15686 Nr.19

Bear Family Records BCD 15686: Tito Puente. Night beat/Mucho Puente Plus. Aufnahmen 1957-1993. Kommentar: W.Friedwald. Hambergen o.J.

****

Eine Guajira brachte es zu einem internationalen Hit und gehört zu den Evergreens des lateinamerikanischen Repertoires: "Guantanamera". Der volle Titel lautet übrigens "Guajira Guantanamera" [wachi:ra wantaname:ra] = "Bäuerin aus Guantanamo". Sie wurde zwar schon in den 30erJahren von Joseito Fernandez komponiert und war im kubanischen Musikbetrieb immer präsent, doch die Launen des Musikgeschäftes beförderten sie erst in den 70erJahren zur weltweiten Bekanntheit. Das Klangbeispiel dieses Titel ist eine Aufnahmen von "Los Arrieros", einer Gruppe von den Kanarischen Inseln, die sich der Pflege lateinamerikanischer und insbesondere kubanischer Gattungen verschrieben hat. Die Affinität der Kanarier zur lateinamerikanischen Musik darf nicht verwundern, heißt es doch: "Los canarios son los cubanos del otro lado" = "Die Kanarier sind die Kubaner der anderen Seite" - des Atlantischen Ozeans, ist zu ergänzen. Dementsprechend fühlen sich die Kanarier autorisiert, jede kubanische Gattung auf ihre eigene Weise zu interpretieren.

19. KANARISCHE INSELN: "Guantanamera" CCPC CD 382 Nr.7

CCPC CD 382: Centro de la Cultura Popular Canaria. Los Arrieros. Grandes exitos. Entre islas. Hrsg.: A.Leal, C.Rodriguez. La Laguna

1999.

****
THEMA 6: Rumba II
****

Die Wurzeln jener Form der Rumba, die für die Vorstellungen des internationalen Publikums von diesem Tanz bestimmend wurden, lagen jedoch nicht in Yambu und Guaguanco und auch nicht in Columbia oder Guajira. Es waren die Rumbas der städtischen Varietes, die mit dem Aufkommen des Stummfilms auch in den Kinos dargeboten wurden. Ein authentische Dokument jener Periode ist die Aufnahme "Llorando a Papa Montero", die im Jahr 1923 vom Duo MARIA TERESA VERA und RAFAEL ZEQUEIRA eingespielt wurde. Maria Teresa Vera (1895-1965) könnte in der Popularität als das "schwarze" Gegenstück zu Rita Montaner bezeichnet werden. Ihr Vater war ein Spanier, d.h. ein Weißer, jedoch ihre Mutter eine Schwarze. Aus ihrem mütterlichen Erbe dürfte zu erklären sein, daß sie 1933 einem Cabildo (eine Santeria-Vereinigung) beitrat und sich aus diesem Grund drei Jahre aus dem Konzertleben zurückzog. Ihren ersten öffentlichen Auftritt hatte sie mit 16. Ab da war sie mit Ausnahme des Santeria-Intermezzos bis knapp vor ihren Tod "on stage".

20. KUBA: "Llorando a Papa Montero" Tumbao TCD 090 Nr.3

Tumbao TCD 090: Maria Teresa Vera y Rafael Zequeira. El legendario duo de la trova cubana. Grabado en La Habana 1916-1924. Kommentar: M.T.Linares Savio. Barcelona 1998.

****

Durch ihre Verschleppung von Havanna in die Vereinigten Staaten und nach Europa wandelte sich die Rumba von der intimen Gesangsgattung, wie sie

Maria Teresa Vera darbot, zu einer lärmenden Allerwelts-Tanzmusik. Sinnfällig wird dieser Prozess im Vergleich mit dem Titel "Blen, blen, blen", aufgenommen von "Xavier Cugat and His Waldorf Astoria Orchestra" im Jahr 1940. Der Sänger ist Miguelito Valdes. Interessant ist auch der Komponist. Es handelt sich um niemand Geringeren als um Chano Pozo, der die Nummer im Jahr 1939 verfaßte. Ihre Einfalt läßt nicht vermuten, daß ihr Autor 8 Jahre später zusammen mit Dizzy Gillespie den "Cubop" kreieren sollte, die erste große Fusion-Welle in der Geschichte des Jazz. Was immer über die kultischen Hintergründe des Trommelstils von Chano Pozo gemunkelt wird - seine frühen Kompositionen und Aufnahmen belegen, daß er musikalisch aus dem Tanz- und Showgeschäft kommt.

21. KUBA: "Blen blen blen" Tumbao TCD 306 Nr.7

Tumbao TCD 305: 3-CD box set TCD 306/307/308: Life and music of the legendary conga drummer Chano Pozo. Aufnahmen 1939-1953. Kommentar: J.Pujol. Barcelona 2001.

****

Im übrigen gehört es zu den Legenden der Jazzgeschichte, die durch ihre permanente Wiederholung nicht richtiger werden, daß die Verschmelzung von kubanischer Musik und Jazz erst mit der Zusammenarbeit von Chano Pozo und Dizzy Gillespie begonnen hätte. Sie begann in der zweiten Hälfte der 30erJahre auf Kuba, und veranlaßt wurde sie nicht durch hehre Eingebungen von genialen Künstlern. Es waren die Touristen aus den Vereinigten Staaten, die auch in den Musikdarbietungen der "Ferienparadiese" die Bläsersätze der Swing-Orchester hören wollten. Immerhin hatte Benny Goodman mit seinem Orchester zu dieser Zeit seine größten Erfolge. Die kubanischen Musiker waren wendig genug, dem Publikum zu bieten, wofür es zu zahlen bereit war. Mit den neuen Techniken des Arrangements sickerten auch Themen aus dem Jazzmilieu auf die Insel. Die folgende "Rhumba Rhapsody", eingespielt 1941 vom "Cuarteto Caney", wird zwar als Komposition des Pianisten Rafael Audinot ausgegeben, der sie auch zu Gehör bringt, doch handelt es sich dabei um nichts anderes als um eine Cover-Version

von Duke Ellington's "Caravan".

22. KUBA: "Rhumba Rhapsody" Tumbao TCD 038 Nr.23

Tumbao TCD 038: Cuarteto y Sexteto Caney 1938-1941. Perfidia. o.O. 1994.

****

Aus den vorangegangenen Klangbeispielen wird klar, daß die Musik, die unter dem Namen RUMBA in das internationale Musikgeschäft einging, schon auf Kuba ein Verschnitt mehrerer Stile war, die nur zum Teil auf der Insel selbst ihre Wurzeln hatten. Unter dieser Voraussetzung ist es verständlich, daß bei ihrer Rezeption in anderen Regionen die Mischung weiter ging. Die folgende Aufnahme "Tico Tico" des Orchesters Xavier Cugat ist korrekterweise nicht mehr "kubanisch" zu nennen, wenngleich sie unter dieser Warenbezeichnung verkauft wurde. Vor allem die Instrumentierung ist exotistisch, nicht kubanisch. Xavier Cugat war Spanier (geboren 1900 in Barcelona), verbrachte jedoch den größeren Teil seiner Musikerlaufbahn in Amerika. Seine stärksten kommerziellen Erfolge und damit auch seine intensivste Wirkung auf den internationalen Musikmarkt hatte er in den Vereinigten Staaten. So seltsam es klingt - unter der Trias Cugat-Prado-Puente, die am meisten für die weltweite Popularisierung der (pseudo)kubanischen Musik bewirkte, befand sich kein einziger Kubaner. Der Titel "Tico Tico" war in den 40erJahren namengebend für die Rumba-Modewelle (siehe Einleitung).

23. USA: "Tico tico" Mercury 9279 146 B/2

Mercury 9279 146: Xavier Cugat e la sua orchestra. Itinerario sudamericano. Aufnahmen 1955-1964. Milano o.J.

****

Der Hit auf dem europäischen Rumba-Markt in den frühen 1950ern war die "Anna-Rumba" aus dem Film "Anna" mit der unvergeßlichen Silvana Mangano in der Hauptrolle, die auch die Interpretin des Titelsongs ist. Da es sich um die Original-Schellack-Ausgabe handelt, hat die Aufnahme geradezu musealen Wert. Nicht unbedingt musikalisch, aber motivisch kehrt hier die "internationale" Rumba zu ihren Anfängen in den Varietes von Havanna zurück, denn auch in "Anna" dient sie als Nachtklubdarbietung. Unabhängig von diesem Titel läßt sich sagen, daß italienische Musiker bei der Rezeption lateinamerikanischer Musik nach dem 2. Weltkrieg von allen europäischen Ländern die glücklichste Hand hatten.

24. ITALIEN: "Anna" MGM.624 A/1

MGM.624: Anna. T'ho voluto bene. Recorded from the sound track of the I.F.E. film "Anna". o.O. o.J.

****

In Europa blieb die Rumba eine exotische Mode ohne Tiefgang. Die kubanische Rhythmik war für das Tanzpublikum zu kompliziert, und in den Vereinfachungen, die es fassen konnte, verliert diese Musik so viel von ihrem authentischen Reiz, daß kein Anlaß besteht, sie zu pflegen. Für ein weißes Publikum war der Tango das Höchstmaß an Rhythmik, das es fassen konnte. Anders lag die Situation in Afrika. Die Polyrhythmik auf Kuba und den Antillen insgesamt ist afrikanisches Erbe, und daher bildete sie für die Bewohner des Schwarzen Kontinents die Brücke, über die sie auch die nichtafrikanischen, d.h. europäischen Elemente dieser Musik rezipieren konnten. Für Zaire, wo der kubanische Einfluß am frühesten und intensivsten aufgenommen wurde, ist obendrein ein 500jähriger Kontakt mit europäischer, insbesondere iberischer Musik vorauszusetzen, der die Rezeption erleichterte. Wichtigstes Datum: Taufe des Königs von Kongo im Jahr 1491.

Unter den vielen Orchestern, die in Zaire in den 1950ern entstanden,

ragt das "Orchestre O.K. Jazz" als das vielleicht einflußreichste heraus. Es wurde auch von FRANCO, dem bedeutendsten, mittlerweile an Aids verstorbenen Sänger der neuen kongolesischen Musik, als Begleitensemble bevorzugt. Der europäische Jazzfan mag sich bei der Musik des Orchesters und seines Sängers fragen, was daran "Jazz" sein soll. Hier tritt ein von Europäern fast durchwegs übersehenes Phänomen zu Tage. Der Jazz aus den USA, der in seriösen Jazzkreisen als der authentische gilt, war nicht nur den Zentralafrikanern, sondern den Tropenvölkern insgesamt zu fremdartig und zu "westlich", als daß sie ihn in größerem Ausmaß angenommen hätten. In den Tropen und Subtropen erfüllt die lateinamerikanische Musik jene Funktion, die der Jazz für die Europäer hatte und hat. Für sie waren die in der kubanischen Musik enthaltenen Jazzelemente "exotisch" genug, um sie als Bruch mit dem Altgewohnten und daher als "modern" zu empfinden. Die folgende Rumba "Nazangi Muana" von Franco und dem Orchstre O.K. Jazz illustriert die Auffassungsunterschiede und läßt erkennen, wie weit sich der US-Jazz von schwarzafrikanischer Musikalität entfernt hat.

25. ZAIRE: "Nazangi Muana" EMI Columbia 1C 048-15106 A/1

EMI Columbia 1C 048-15106: Holiday in Afrika. Köln o.J.

****

UNTERLEGBEISPIELE:
---

26. KUBA: "Rumba azul" Calig CAL 30 586 B/2

Calig CAL 30 586: Lecuona Cuban Boys. Historische Aufnahmen 1935-1937. Kommentar: L.P.Schlößer. München o.J.

---

27. KUBA: "Juventud Amaliana" Tumbao TCD 031 Nr.4

Tumbao TCD 031: Montuneando con Arsenio Rodriguez y su Conjunto 1946-1950. o.O. 1993

---

28. KUBA: "Lo ajeno se deja quieto" PAN 4003 KCD Nr.14

PAN Records 4003 KCD: Royal Tropical Institute. The Music Collection. Cien a\~nos de tradici¢n. Organo oriental, street organ of the Oriente de Cuba. Aufnahmen 1995: B.Vervoorn. Kommentar: H.Haringhuizen. Leiden 1995.

---

23. USA: "La Comparsa" Mercury 9279 146 B/3

Mercury 9279 146: Xavier Cugat e la sua orchestra. Itinerario sudamericano. Aufnahmen 1955-1964. Milano o.J.

****

Graz, September 2002