Maximilian HENDLER

antill.120: AFRO CUBAN

(Die Rezeption der Antillen-Musik in den USA)

****

1. GILLESPIE: "Manteca"	Tumbao TCD 308 Nr.14
2. DUPREE: "Mexico Reminiscences"	Folkways FJ 2809 B/5
3. ELLINGTON: "West Indian Dance"	His Master's Voice DLP 1070 B/4
4. NEW YORK: "Borinquen"	New world NW 244 B/1
5. CUARTETO CANEY: "El mondonguero"	Tumbao TCD 005 Nr.21
6. POZO: "Blen, blen, blen"	Tumbao TCD 306 Nr.2
7. MORALES: "La Reina"	Tumbao TCD 027 Nr.1
8. GILLESPIE: "Cubana be, cubana bop"	Tumbao TCD 308 Nr.3
9. MACHITO: "Mango mangue"	Saludos Amigos CD 62015 Nr.14
10. JACKSON: "Baggy's blues"	Tumbao TCD 308 Nr.17
11. GILLESPIE: "Night in Tunisia"	Columbia 33CX 10002 B/1
12. BLAKEY: "Buhaina chant"	Blue Note 1554 A/1
13. HAVENS: "Freedom"	Cotillion SD 3-500 A/4
14. KENTON: "Machito"	Capitol EOX 569 18 A/2
15. KENTON: "Amazonia"	Capitol EOX 569 21 A/1
16. ROGERS: "Viva Zapata"	Vogue EPL. 7029 A/2
17. TRISTANO: "Turkish mambo"	Atlantic 1224 A/3
18. KIRK: "One Nation"	Atlantic 40 358 A/7
19. PRADO: "Mambo n. 5"	Saludos Amigos CD 62020 Nr.1
20. PUENTE: "Caravan mambo"	Tumbao TCD 011 Nr.18
21. SANTAMARIA: "Guaguanc¢ mania"	Fantasy OJCCD 281 2 Nr.8
22. NEW ORLEANS: "Paso en Tampa"	Hannibal HNCD 1441 Nr.3
23. DE LA FE: "Latin New York"	Ryko RLCD 1016 Nr.1
24. KOLUMBIEN: "El Meneito"	Intuition INT 3126 2 Nr.3
25. TRINIDAD: "Rapso Nation"	Retro R2CD 40-105 1 Nr.15

UNTERLEGBEISPIELE:

---

26. MACHITO: "Tin tin deo"	Saludos Amigos CD 62015 Nr.1
27. MACHITO: "Wild jungle"	Saludos Amigos CD 62015 Nr.2
28. MACHITO: "Oyeme"	Saludos Amigos CD 62015 Nr.3
29. MACHITO: "Ring-a-levio"	Saludos Amigos CD 62015 Nr.4
30. MACHITO: "Conversation"	Saludos Amigos CD 62015 Nr.5

****

Der Begriff "Afroamerikanistik", der heute in der Musikwissenschaft einen zwar randständigen, aber doch vorhandenen Stellenwert hat, suggeriert das Programm, die "schwarzen" oder - präziser gesagt - diejenigen Populationen Amerikas, deren Genom afrikanische Gene enthält, als Einheit zu betrachten und zu erforschen. Er erweist sich damit als Produkt einer historisch orientierten Auffassung von Kulturwissenschaft, denn der afrikanische Teil der Vorfahren heutiger "Afroamerikaner" wurde in einem genau datierbaren Zeitraum der Vergangenheit nach Amerika transportiert (siehe Zeittafeln der Sendereihe "Musik und Seefahrt"). Unter diesem Blickwinkel können die "Schwarzen" Amerikas als Einheit betrachtet werden - allerdings wirklich NUR unter diesem. Daß diese Tatsache nicht hinreichend reflektiert wird, erweist den wenn schon nicht kolonialistischen, so doch eurozentristischen Hintergrund des Begriffs.

Die Lieferungen des "Schwarzen Goldes", wie die Sklavenfrachten genannt wurden, stammten aus den unterschiedlichsten Gegenden Schwarzafrikas, das nur aus sehr großer Distanz und daraus resultierender Unkenntnis als kulturelle Einheit betrachtet werden kann, und sie kamen in Amerika unter die Herrschaft und damit unter den kulturellen und religiösen Einfluß von Populationen aus unterschiedlichen Teilen Europas, die ebensowenig eine Einheit bildeten. Dazu gerieten die permanent der Mulattisierung ausgesetzten Nachkommen der importierten Afrikaner infolge ihrer geographischen und sozialen Dispersion durch die inneramerikanischen Entwicklungen in derart unterschiedliche Kulturbereiche, daß außer einer RELATIV starken Pigmentierung und der Bantukrause des Haares keine panamerikanischen Gemeinsamkeiten

feststellbar sind. Amerika und vor allem die USA gelten zwar als Inbegriff des Fortschritts, tatsächlich ist jedoch mit Ausnahme Australiens die "Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen" nirgends größer als hier.

Dazu wird von der Afroamerikanistik das in ihrer Selbstbezeichnung enthaltene Programm nicht exekutiert. Die Jazzforschung, die in den USA ebenso wie in Europa das Geschehen mit weitem Abstand dominiert, blickt mit Ausnahme von Einzelindividuen nicht über den Tellerrand ihrer Disziplin, und selbst diese Einzelindividuen beschränken sich überwiegend auf die Feststellung jazz-analoger Merkmale in der "schwarzen" (für "schwarz" gehaltenen) Musik Lateinamerikas. Soweit sich die Musikwissenschaft mit Themen "schwarzer" Populationen in Lateinamerika beschäftigt, manifestiert sich ihr historischer Erklärungswert vor allem in einer überbordenden Verwendung des Adjektivs "african". Dazu gesellt sich allenfalls noch der Hinweis auf den zum Schlagwort verkommenen Begriff "Blues", mit dem jede Art von Poesie aus dem "schwarzen" Milieu verglichen wird, die über Infantilreime hinausgeht. Alles in allem handelt es sich mehr um ein Wiederkäuen der vom Musikkommerz vorgegebenen Reklamefloskeln als um kulturwissenschaftliche Forschung, die diese Bezeichnung verdient.

Diese merkwürdige Einseitigkeit hängt nicht nur mit der Geschichte des Jazz zusammen, sondern auch mit der Geschichte des Umfeldes, in dem er entstand und sich entwickelte. In seinen Anfängen sind Beziehungen zur Musik der Antillen klar zu erkennen, wie in dieser zu Ende gehenden Sendereihe mehrmals gezeigt werden konnte. Jelly Roll Morton ist die Persönlichkeit, in der sie sich am deutlichsten manifestieren. Von den Angloamerikanern wurden sie jedoch nie zur Kenntnis genommen, wie die Yankee-Geschichtsschreibung insgesamt den romanischen Anteil an der Erschließung und Besiedlung der nachmaligen USA verdrängt, wenn nicht sogar verleugnet. Die Verfasser der Jazzgeschichte folgen darin dem von der offiziellen Geschichte vorgegebenen Muster, wahrscheinlich sogar, ohne sich dessen bewußt zu sein. Der Jazz blieb bis in die 40erJahre von lateinamerikanischen Einflüssen völlig abgeschottet. Selbst eine intensive Suche nach derartigen Spuren fördert nur singuläre Belege zu Tage, und selbst bei diesen handelt es sich eher um Mißverständnisse als um eine Rezeption musikalischer Formen.

Ein in Anbetracht dieser Vergangenheit überraschender Wandel trat erst

nach dem 2. Weltkrieg ein. Im Frühjahr 1947 trafen sich in New York zwei Musiker höchst unterschiedlicher Herkunft, die durch ihr Zusammenwirken ein kurzes, aber umso heftigeres Kapitel der Jazzgeschichte prägen sollten: Dizzy Gillespie, damals der unangefochtene Startrompeter des Be Bop, und Luciano "Chano" Pozo, der zwar in der kubanischen Szene schon als Komponist und Conga-Trommler einen Namen hatte, aber erst durch seine Zusammenarbeit mit Gillespie zu internationalem Ruhm gelangte. Vermittelt hatte die Bekanntschaft Mario Bauz , den Gillespie 1939 im Orchester Cab Calloway kennengelernt hatte und mit dem ihn seit damals eine Freundschaft verband. Dabei war Chano Pozo nicht der erste kubanische Perkussionist, mit dem Gillespie zusammenarbeitete, doch er war derjenige, der einerseits den Intentionen Gillespies am stärksten entsprach und andererseits fähig war, sein aus den kubanischen Traditionen stammendes Erbe im Milieu des Be Bop am ungehemmtesten auszuleben. Wie weit seine Trommeltechniken aus der Musik der sykretistischen Kulte stammen, soll hier offen bleiben (siehe Sendung 4 dieser Reihe, Musikbeispiel 21).

Durch diese Zusammenarbeit entstand der "Afro Cuban Jazz" oder "Cubop" (kontrahiert aus "Cuban" und "Be Bop"), der zwar vordergründig eine Episode blieb, jedoch in die bis dahin kompakte musikalische Kontur des Jazz eine Wunde riß, die sich nie mehr schließen sollte. Sie bahnte nicht nur dem Einströmen aller nur denkbaren Exotismen in das Jazzmilieu den Weg, sondern war auch ein wesentlicher Beitrag für den sich formierenden "Afrikanismus", der in der Ideologie der schwarzen US-Bürger eine Rolle zu spielen begann und über diese Ideologie (oder diese Ideologien) wieder auf den Jazz zurückwirkte. Genaugenommen handelte es sich um die erste und in ihrer historischen Wirkung bedeutendste Fusion-Welle der Jazzgeschichte. Gleichzeitig wurde damit auch eine Bresche für die kommerzielle Rezeption der lateinamerikanischen Musik in den Vereinigten Staaten geschlagen, die nicht nur alles bis dahin Geschehene übertraf, sondern auch ihre internationale Verbreitung in erheblich höherem Maß förderte, als es in der Zwischenkriegszeit geschehen war.

Welche Motive bewegten Gillespie zu diesem Schritt? Die Frage ist bis heute nicht hinreichend beantwortet, und sie wurde von der Jazzforschung auch nie mit Entschiedenheit gestellt. In Kürzestfassung besagen die Äußerungen dazu, daß Gillespie dauernd auf der Suche nach Neuem war. Das ist zweifellos richtig, erklärt jedoch nicht die Spezifika seiner afrokubanischen Ambitionen,

zumal diese Musik wohl für den Jazz neu, ansonsten aber zutiefst traditionell war. Ein - allerdings sehr allgemeiner, sehr diffuser - Grund könnte im erwachenden Selbstbewußtsein der schwarzen Amerikaner liegen, empfanden sich doch gerade die Pioniere des Be Bop als eine "schwarze" Avantgarde. Verschärft wurde die Situation durch die Kriegspropaganda, die zum Kampf gegen den Rassismus in Europa aufrief und damit den Schwarzen in den USA ihre eigene Lage umso peinlicher zum Bewußtsein brachte. 1943 entlud sich denn auch die allgemeine Unzufriedenheit in schweren Gettoaufständen. Bei einzelnen Individuen mochte das ein Anstoß zur Suche nach den "African Roots" sein, die erst in den 1950ern eine Modeerscheinung wurde.

Als ein innermusikalischer Grund wird das Streben des Be bop nach rhythmischer Komplexität genannt. Dieser Erklärungsversuch läßt die Tatsache unberücksichtigt, daß der Terminus in der Entwicklung des Be Bop etwas vollständig anderes, tendenziell sogar gegenteiliges bedeutet als in der kubanischen Musik. Ein wesentlicher Schritt vom traditionellen zum modernen Jazz besteht darin, den starren, tanzbaren beat in ein fluktuierendes Spiel der Akzente aufzulösen, das es den Schlagzeugern ermöglichte, in eine bis dahin undenkbar dichte Beziehung zu den Melodikern zu treten. Die kubanische Rhythmik beruht dagegen auf einem Spiel mit Formeln, die auf vielfältige Weisen kombiniert und variiert werden können, dabei aber nie ihre geradezu kristallische Gestalthaftigkeit verlieren. Sollte Dizzy Gillespie dem in interkulturellen Kontakten nicht seltenen Irrtum anheimgefallen sein, Gesetze, die er nicht erkannte, für Freiheit zu halten?

Dieser Effekt könnte in der ersten Annäherung eine Rolle gespielt haben, erklärt jedoch nicht sein anhaltendes Interesse. Gillespie war Musiker genug, um zu erkennen, daß in der Rhythmik der Antillenmusik Gesetze walteten, auch wenn er ad hoc wahrscheinlich nicht imstande war, sie zu formulieren. Erhellend ist in diesem Zusammenhang ein Blick auf seine Weggefährten. Charlie Parker, der bei aller Ausweitung der harmonischen und damit auch melodischen Möglichkeiten fest auf dem Boden der Jazztradition stand, gewann nie eine Beziehung zur kubanischen Rhythmik, so sehr sich auch Norman Granz bemühte, ihn "south of the border" zu beschäftigen. Mutatis mutandis gilt das für alle Bop-Musiker mit Ausnahme Gillespies. Die Klangbelege für diese Behauptung folgen weiter unten. Falls es innermusikalische Gründe für das Interesse

Gillespies an der kubanischen Musik gibt, können sie nicht im Be Bop schlechthin zu suchen sein, sondern nur in seinem Individualstil.

Es gehört zu den tradierten Klischees der Jazzgeschichtsschreibung, die "Be Bop-Heroen" als eine musikalische Einheit darzustellen, die sie bei schärferer Betrachtung nicht bildeten. Eine Einheit beruht auf positiven Gemeinsamkeiten. Die Gemeinsamkeit der Bop-Avantgardisten war jedoch in hohem Maß negativ, d.h. sie beruhte auf der Abwendung von den tradierten und der Suche nach neuen Formen und Regelsystemen. Allein die Aufzählung der Namen Parker, Monk und Mingus zeigt, wie unterschiedlich die Wege sein konnten, die dabei beschritten wurden. Wird die Musik Gillespies unter die so geputzte Lupe genommen, erwecken vor allem seine Tiraden 55 Jahre post festum den Eindruck, als hätte er schon Mitte der 1940er Improvisationstechniken angesteuert, die 20 Jahre später "Free Jazz" genannt wurden. Parker teilte mit ihm wohl die Neigung zu einem fiebrigen Tempo, doch bewahrt seine Beziehung zum Themenmaterial eine šberschaubarkeit bzw. Durchhörbarkeit, die bei Dizzy Gillespie nicht in gleichem Maß gegeben ist, jedenfalls nicht in den 40erJahren.

Hier könnte ein möglicher Ansatzpunkt für das Verständnis seiner Hinwendung zur kubanischen Musik liegen. Erkannte oder ahnte er zumindest, daß die Entwicklung auf eine Deregulierung aller Regeln hinauslief? Bekam er vielleicht sogar Angst vor der eigenen Courage? Die Gebundenheit der kubanischen Perkussionsmusik konnte ihm nicht entgangen sein, und vielleicht war neben ihrem rhythmischen Verve gerade sie das Element, das ihn anzog. Für ihn mußte sie den Vorzug haben, nicht aus der weißen, sondern aus der "schwarzen" Welt zu stammen, und er mochte darin das Versprechen eines Halts erkennen, der innerhalb der Jazzidiomatik in engstem Sinn immer stärker aufgeweicht wurde. Daß er das Experiment zu einem nicht scharf datierbaren Zeitpunkt in den 1950ern, aber jedenfalls erst etliche Jahre nach der Ermordung Chano Pozos im Dezember 1948 auslaufen ließ, könnte für diese Deutung sprechen.

Ein weiterer Faktor darf bei diesen šberlegungen nicht vollständig außer acht gelassen werden, auch wenn er in der Jazzliteratur nie zur Sprache kommt - der kommerzielle. Der Be Bop hatte von seiner Entstehung an unter Publikumsferne gelitten, was die Musiker in existenzielle Probleme brachte.

Das bekannte Diktum von Gillespie "Ich spiele für Musiker" drückt auf simplere Weise das gleiche aus, was Baudelaire mit dem "aristokratischen Vergnügen, zu mißfallen" meinte. Es ist der Selbstschutzmechanismus avantgardistischer Künstler, die vom Publikum nicht angenommen werden. Nun hatten sich Mambo und Rumba in den 1940ern auf dem Musikmarkt der USA als ausgesprochene Renner erwiesen (siehe Sendung 4, Einleitung). Der Gedanke mochte naheliegen, etwas von diesem Erfolg durch eine musikalische Fusionierung auf die Be Bop-Szene umzuleiten. Daß diese neue Welle nicht nur mühelos als "schwarz" verkauft werden konnte, sondern zweifellos von den Musikern auch dafür gehalten wurde, machte das Unternehmen nur umso attraktiver. Das Ausbleiben des finanziellen Erfolges könnte neben musikinternen Gründen zur Kurzlebigkeit des "Afro Cuban Jazz" beigetragen haben.

Selbstverständlich handelt es sich bei diesen Gedanken nicht um eine Erklärung, sondern um den Versuch einer Annäherung an das Phänomen. Faktum ist, daß Dizzy Gillespie seine Be Bop-Kollegen nur kurzfristig für das Unternehmen "Cubop" erwärmen konnte, und daß es trotz der zeitweiligen Unterstützung von Norman Granz eine beschränkte Episode blieb. Faktum ist aber auch, daß damit das Interesse eines Publikums für die Musik der Antillen geweckt wurde, das sonst nicht damit in Berührung gekommen wäre, was wiederum die Epigonen auf den Plan rief. Auf der weißen Seite war es - wie könnte es anders sein - Stan Kenton, der den Ball als erster auffing. Einige seiner Afro Cuban-Einspielungen sind eklatante Nachahmungen der Arrangementtechnik des Orchesters von Dizzy Gillespie. Nichtsdestotrotz wurde sein "Peanut Vendor" (siehe Sendung 6) in den frühen 1950ern so etwas wie ein Jazzschlager. Seinen Sinn für den Panamerikanismus bewies er dadurch, daß er sich schon 10 Jahre vor der Bossa Nova-Welle auch brasilianischen Themen und Motiven zuwandte. Die bei ihm permanent naheliegende Frage "Ist das noch Jazz?" unterbleibt bei diesen Exkursen aus Ökonomiegründen am besten von vorneherein.

Spätestens Mitte der 50erJahre war die "afrokubanische" Phase des Jazz endgültig tot, doch subterrestrisch lebten ihre Triebe weiter und erschienen im Lauf der Zeit mit immer exotischeren, immer bizarreren Blüten an der Oberfläche. Sie bahnte den Flirt mit den Exotismen an, der den Jazz seither begleitet (Brubeck: "Blue Rondo a la Turc"; Coltrane: "Ol,"; usw. usf.). An den kommerziell ausfransenden Rändern des Jazz hatte es solche Tendenzen seit

eh und je gegeben. "Art Hickman's New York London Five" hatte schon 1920 den Titel "Soudan" im Programm, oder die "California Ramblers" 1921 "The Sheik" (Fremeaux FA 181). Beide Titel dienten dazu, sehr vorsichtige - und aus der Distanz auch sehr naiv wirkende - Annäherungen an orientalische Musik zu motivieren. Im streng definierten Jazz-Milieu hatte der Exotismus nur bei Duke Ellington einen echten Stellenwert. Zum einen war es der "jungle style" seiner Blechbläser, der dem Orchester-Sound insgesamt eine exotische Note gab, zum anderen weisen aber auch Titel wie "Caravan" in diese Richtung. Neben einer persönlichen Neigung dürfte Ellingtons langjährige Tätigkeit im Cotton Club für diese Aspekte seines Repertoires verantwortlich gewesen sein.

Das Gros der Jazzmusiker hielt sich bis zur Afro Cuban-Welle an die vorgegebenen, verhältnismäßig eng gezogenen Stilgrenzen. Abweichungen, die fast nur auf der weißen Seite zu registrieren sind, wurden immer verdächtigt, kein "richtiger" Jazz zu sein. Das änderte sich, als durch das Wirken der Be Bop-Musiker das Experiment zu den kanonischen Elementen des Jazz erhoben wurde. Vielsagend ist in diesem Zusammenhang der "Turkish Mambo" von Lennie Tristano. šberflüssig, zu erwähnen, daß dieses Experimentalstück weder mit türkischer Musik noch mit einem Mambo etwas zu tun hat. Programmatisch ist jedoch der Titel, der die Kombinierbarkeit von allem mit allem ankündigt. Sie bahnte sich in der Popmusik auf verschiedenen Wegen an - einerseits durch den acid rock in den USA, der ein wildes Haschen nach immer extremeren Effekten in die Kommerzmusik einführte, andererseits durch die Entdeckung der indischen Musik seitens der Beatles, mit der die kommerzielle Ausschlachtung des globalen Musikbestandes zur Methode erhoben wurde. Im Jazzmilieu meldete sie sich mit dem jazz rock oder der fusion music von Miles Davis zu Wort, um von seinen Schülern und Nachfolgern in den 80er- und 90erJahren in einem Ausmaß radikalisiert zu werden, das nicht mehr überbietbar erscheint.

Eine andere Folge des "Afrocubanismus" ist ideologisch aufgeladen - die Entdeckung der "african roots". Nicht, daß diese im Milieu der schwarzen US-Bürger zu dieser Zeit eine Neuigkeit gewesen wäre, doch der Jazz war bis dahin unberührt geblieben, jedenfalls in musikalischer Hinsicht. Nun begannen Musiker verschiedener Stilrichtungen, sich dem Vorstellungskomplex "Afrika" nicht nur gedanklich zu nähern, sondern auch, den Kontinent zu besuchen - mit voraussehbaren (Mißer-)Folgen. Die Westafrikasequenzen des Films über die

Welttournee von Louis Armstrong und seinen All Stars zeigen karikaturenhaft eindringlich, wieviel die Autochthonen mit der Musik Armstrongs anzufangen wußten, nämlich nichts. Derartige Erfahrungen wurden jedoch unter den Teppich gekehrt, soferne sie überhaupt in das Bewußtsein der Jazzwelt vordrangen. Auch die von ihrem Impetus her zweifellos ernst gemeinten Studienaufenthalte Art Blakeys und anderer Musiker in afrikanischen Ländern hatten in künstlerischer Hinsicht keinen anderen Effekt als die Auffrischung des Afrikabildes einer Broadway Show. AFRO wurde und blieb das Verkaufsetikett für alle stärker pigmentierten Musiker, die es verstanden (und verstehen), ihre Produkte einigermaßen ungehobelt, aber doch marktgerecht in die Mikrophone zu bringen.

Damit wendet sich der Blick auf die kommerzielle Rezeption der lateinamerikanischen Musik in den USA, die vor, während und nach der Cubop-Episode des Jazz existierte, allerdings durch diese einen merklichen Schub erhielt. Sie läßt sich für einen šberblick in drei Segmente gliedern, die zwar in der Realität ineinandergreifen, aber doch verschiedene Schwerpunkte haben. Das erste Segment ist das Musikleben innerhalb des Latino-Milieus im Osten der USA, in dem aus politischen Gründen die Portorikaner dominieren, jedoch immer schon auch - längst vor Castro - Kubaner präsent waren. Eine Liste der Formationen, die diesen Markt bestrichen, enthielte alle bekannten und zahllose unbekannte Ensembles aus Kuba, Puerto Rico und der Dominikanischen Republik. Für das Thema der Sendung ist dieses Segment am wenigsten von Belang, da es sich dabei nicht um Rezeption, sondern um die Versorgung von Emigranten mit Heimatmusik handelt. Immerhin gewann Dizzy Gillespie in dieser Szene seine ersten Erfahrungen mit Antillenmusik.

Das zweite Segment bilden jene international agierenden Orchester, deren Hauptbetätigungsfeld zwar die lateinamerikanischen Länder waren, die jedoch immer auch ein waches Auge für den US-amerikanischen und europäischen Markt hatten. Als Ahnherr dieser Gilde kann Ernesto Lecuona gelten, der schon in der Zwischenkriegszeit Europatourneen unternahm (siehe Sendung 4 dieser Reihe) und mit seinen Sensationserfolgen die Rumba international salonfähig machte. Von ihm stammen einige unverwüstliche Evergreens der kubanischen Musik wie z.B. "Siboney". Kommerziell am erfolgreichsten waren Xavier Cugat und Perez Prado. Der letztere wurde "King of Mambo" genannt. Seine musikalische Leistung bestand vorrangig darin, den aus einer Simplifizierung des Danz¢n

entstandenen Mambo (siehe Sendung 3 dieser Reihe) bis zum puren Infantilismus weiter zu simplifizieren, dessen Eichpegel mit dem (allerdings nicht von Perez Prado stammenden) Titel "Papa Loves Mambo" markiert ist.

Das dritte und für die gegenständliche Sendung interessanteste Segment bilden jene Interpreten lateinamerikanischen Stils, die im Musikbetrieb der USA einen festen Platz erobern konnten. Teils stammen sie von den Inseln, teils sind sie bereits in den USA geborene Kinder von Immigranten. Kommerziell am erfolgreichsten war davon - wohl nicht rein zufällig - der weiße Tito Puente, ein in New York geborener Sohn portorikanischer Eltern. Er öffnete sich dem Jazz in so hohem Maß, daß er musikalisch als Grenzgänger zwischen diesem und der kubanisch-portorikanischen Tradition betrachtet werden muß. Ebenfalls nicht zufällig weniger erfolgreich waren die nach Yankee-Kriterien "Schwarzen" Machito und Mongo Santamaria, beide gebürtige Kubaner. Machito verdankt seinen Bekanntheitsgrad vor allem seiner Teilhabe am "Afro Cuban Jazz". Nach dem Auslaufen dieser Phase ließ er sich auf jenes Niveau des Kommerz-Mambo abgleiten, das von Perez Prado vorgegeben worden war. Mongo Santamaria repräsentierte den seltenen Fall eines Orchesterleiters, der an der Westcoast für eine vergleichsweise stilreine Version kubanischer Musik sorgte.

In den letzten Dezennien des 20.Jh. entstand im Latino-Milieu der USA eine Mischung von Stilelementen aus allen schwärzlich durchsetzten Regionen Lateinamerikas, gewürzt mit šbernahmen aus Pop, Rap, Rock und allen anderen Modetrends des Zeitraumes. Sie wurde vom Musikkommerz rasch aufgegriffen und unter der Bezeichnung "Salsa" auf den Markt geworfen. Wird die musikalische Substanz dieser "Sauce" des technischen Aufwandes, mit dem sie dargeboten wird, und der verschiedenen Protest-, Afro-, Emanzipations- und sonstigen Attitüden ihrer Interpreten entkleidet, bewegt sie sich mit wenigen Ausnahmen auf jener Nullebene, die der Unterhaltungsindustrie offenbar die fettesten Profite beschert. Ihr kommerzieller Erfolg wirkt auf Lateinamerika zurück, insbesondere auf die Inseln und Küsten der Karibik, und gibt dort Anstoß zu laufenden Neubildungen von sogenannten "Stilen", die meist nichts anderes sind als Wortschöpfungen marktbewußter Produzenten. Musikalisch handelt es sich überwiegend um elektrifizierte Varianten des Modells "Kurzphrasenresponsorium plus Perkussion", die mit Hilfe irgendeines für Außenstehende kaum wahrnehmbaren Merkmals zur Einmaligkeit hochstilisiert werden.

Dieser šberblick beschäftigte sich dem Generalthema der vorliegenden Sendung gemäß mit der Lage der Antillenmusik in den Vereinigten Staaten. Es wäre jedoch einseitig, zu verschweigen, daß die skizzierten Prozesse auf den Inseln, insbesondere auf Kuba, ein musikalisches Widerlager haben. Daß dieses in der Jazzforschung und der Afroamerikanistik so gut wie nie zur Sprache kommt, liegt daran, daß es eng mit einem Phänomen verbunden ist, das den meisten Kulturwissenschaftlern zu peinlich, zu vulgär, zu "kapitalistisch" ist, nämlich mit dem Tourismus. War die kubanische Musik Ende der 40erJahre für die Jazzmusiker noch eine Neuigkeit, so galt das Umgekehrte schon längst nicht mehr. Induziert durch den Musikgeschmack der US-Touristen begannen die kubanischen Conjuntos etwa ab Mitte der 30erJahre, die Bläsersätze der Swing-Orchester zu integrieren. Dieser Prozeß führte dazu, daß am Ende des Jahrzehnts jener Ensembletyp dominierte, der de facto aus der melodic section einer Swing Band und der rhythm section eines kubanischen Conjuntos besteht. Daß damit auch andere Jazzelemente einflossen, versteht sich von selbst (siehe Sendung 4, Musikbeispiel 22).

Mit der Integration von Jazzelementen in die kubanische Musik hatte es jedoch nicht sein Bewenden. Das eigentlich peinliche Ergebnis des Studiums kubanischer Musik der 30erJahre ist die Aufdeckung des Zusammenhangs von Tourismus und dem magischen Kürzel AFRO, dem in der Afroamerikanistik jene Funktion zukommt, die die Worte des Priesters während der Wandlungszeremonie einer katholischen Messe haben: Es verwandelt Objekte weltlich-europäischer Herkunft in den göttlichen Leib afrikanischen Erbes. Den Hintergrund bildet die sogenannte AFRICAN CRAZE, eine von der nach dem 1. Weltkrieg entstandenen Harlem Renaissance ausgehende Mode, die von weißen Intellektuellen und Künstlern benützt wurde, um ihr zivilisationsmüdes Wunschbild des "Edlen Wilden" auf die Afrikaner der vorkolonialen Perioden zu projizieren. Auf dem Sektor der Kulturtätigkeit führte diese African Craze zu einem substanzlosen Exotismus, der mit einem Kult alles Primitiven bzw. für primitiv gehaltenen Hand in Hand geht. Die Analogien zu späteren Moden liegen ebenso auf der Hand wie ihre kommerzielle Ausnützung und Steuerung.

Die Kubaner begriffen mit einer gewissen zeitlichen Verzögerung, mit wie wenig Aufwand sie den Touristen aus den Vereinigten Staaten das Afrikabild vorzaubern konnten, nach dem die African Craze verlangte. In der Musik taucht

die Gattungsbezeichnung AFRO CUBANO erstmalig im Jahr 1935 auf, bezeichnender Weise im Repertoire des Orchesters von Armando Valdesp¡, der sich zu dieser Zeit schon stark auf den US-Markt hinorientiert hatte. Von da an nehmen Gattungsbezeichnungen wie AFRO, AFRO CUBANO, CANCION AFRO, RUMBA AFRO, SON AFRO usw. in der kubanischen Musikproduktion rapide zu. Einige Zahlen mögen diesen Trend veranschaulichen:

Gesamtbestand ab 1935:			davon Bestand AFRO ab 1935:
1935-1940: 234	=	6,99%	1935-1940: 11 = 4,70%
1941-1950: 640	=	19,13%	1941-1950: 49 = 7,66%
1951-1960: 807	=	24,12%	1951-1960: 7 = 0,87%
1961-1970: 74	=	2,21%	1961-1970: 1 = 1,35%
1971-1980: 83	=	2,48%	1971-1980: 1 = 1,21%
1981-1990: 254	=	7,59%	1981-1990: 1 = 0,39%
1991-2000: 1115	=	33,32%	1991-2000: 34 = 3,05%
2001-2002: 139	=	4,15%	2001-2002: 5 = 3,60%
---			---
3346 = 100,00%			109 = 3,26%

Die Kurven, die sich in diesen absoluten und relativen Zahlenwerten abzeichnen, wirken zwar auf den ersten Blick verwirrend, doch sind sie leicht zu interpretieren. In der zweiten Hälfte der 1930er wirkte die African Craze noch mit ungehemmter Naivität, was sich mit 4,70% AFRO-Bezeichnungen zu Buch schlägt, dem zweithöchsten Wert der Liste. Sie setzt sich in der weißen Mittelschicht der USA in den 1940ern fort, während unter den schwarzen US-Bürgern die Gärung beginnt, die bei ihnen eine Neupositionierung des Afrikamotivs nach sich zieht. In Kuba, das zu dieser Zeit schon sehr stark US-hörig war, vor allem wirtschaftlich, führt das zur höchsten Frequenz von AFRO-Gattungen im ganzen Jahrhundert (7,66%). In den 50erJahren verstärkt sich die Abhängigkeit von den Vereinigten Staaten noch, doch in der Musik tritt ein Wandel ein. Die kubanischen Orchester der 1950er geben sich überwiegend international, mondän und sophistiziert. Für Folklorismen, zu denen der AFRO-Kult gehörte, war in dieser Modewelle wenig Platz, weshalb die Frequenz

einschlägiger Gattungsbezeichnungen auf 0,87% absinkt.

Mit dem Sieg der Revolution von Fidel Castro erlitt die Produktion von Tonträgern insgesamt einen gavierenden Einbruch. Stärker noch als wirtschaftliche waren dafür ideologische Gründe verantwortlich, denn in den Augen der Revolutionäre befand sich die Unterhaltungsmusik in Komplizenschaft mit der Prostitution und allen anderen Verwilderungsphänomenen, die der Tourismus in den Ländern des tieferen Südens generell mit sich bringt. Dieser Bann löste sich zwar im Verlauf der 1970er, doch für eine Anbiederung an US-Touristen fehlte weiterhin die Gelegenheit, und die Kulturpolitik des Castro-Regimes konnte in der AFRO-Manie nur das sehen, was sie abseits ihrer kommerziellen Ausschlachtung ist - ein reaktionärer Obskurantismus. Diese Umstände führten dazu, daß die Produktion von AFRO-Titeln in den Jahrzehnten zwischen 1960 und 1990 auf ein Mindestmaß absinkt. Mit der Wiederentdeckung der kubanischen Musik durch den internationalen, nicht zuletzt europäischen Markt bekam sie einen neuen Schub, der sich zumindest in den ersten Jahren des 3. Jahrtausend fortzusetzen scheint.

Auch ein Blick auf die Ensembles und Interpreten, welche die AFRO-Gattungen in besonders hohem Maß pflegten, zeigt deren Ausrichtung auf den US-Markt. In den ausgehenden 30erJahren war es die Orquesta Casino de la Playa, die sich in Kuba auf die Betreuung zahlungskräftiger Touristen spezialisierte. In den 40erJahren rücken die Ensembles in den Vordergrund, die besonders häufig Tourneen in die Vereinigten Staaten unternahmen, wie die Lecuona Cuban Boys, das Trio Servando Diaz, die Orchester Mariano Merceon und Jose Curbelo, selbstverständlich Machito's Afro Cubans, die das ominöse AFRO bereits im Namen führen, und natürlich auch Chano Pozo. Außerordentlich hoch ist der Anteil der AFRO-Gattungen im Repertoire des Sängers Miguelito Valdes, der viel mit Machito zusammenarbeitete und in den 40erJahren stärker in den USA als in seiner kubanischen Heimat engagiert war. In den 90erJahren verteilt sich das AFRO-Programm stärker auf verschiedene Interpreten. Hervorzuheben sind die Sängerinnen Magaly Bernal, Caridad Hierrezuelo und Merceditas Valdes.

Um keine Irrtümer aufkommen zu lassen: Hier wird weder bestritten, daß in der Musik MANCHER afroamerikanischer Populationen afrikanische Elemente weiterleben, noch soll den "Schwarzen" Amerikas das Recht abgesprochen werden, sich bevorzugt auf den afrikanischen Teil ihrer Ahnen zu berufen, was in

Anbetracht des Rassendünkels der Weißen eine psychologisch nur allzu verständliche Reaktion ist. Es kann jedoch nicht Aufgabe der Musikwissenschaft sein, die Musik nach der Hautfarbe der Musiker zu klassifizieren, die sie spielen. Eine musikhistorische Problemstellung, wie sie im Begriff "Afroamerikanistik" implizit enthalten ist (siehe erster Absatz dieser Einleitung), kann nur lauten: Wo sind welche Musikstrukturen aufweisbar bzw. von wo sind in Anbetracht der verfügbaren historischen Informationen welche Musikstrukturen ableitbar? Versucht die musikwissenschaftliche Zunft, den damit verbundenen Arbeitsaufwand durch ein Ausweichen auf anthropologische Merkmale zu umgehen, gleitet sie in dilettantisch betriebene Rassenkunde … la NS-Periode ab, wenn auch mit umgekehrten moralischen Vorzeichen, und macht sich zur Erfüllungsgehilfin kommerzieller Desinformation.

****

THEMA I: Wie "schwarz" ist der Afro Cuban Jazz?

****

"Manteca" (Aufnahme 1947), ein Gemeinschaftsprodukt von Chano Pozo, Dizzy Gillespie und Walter Fuller, ist einer der bekanntesten und wohl auch gelungensten Titel der Afro Cuban-Welle. Umso zwiespältiger ist der Eindruck, den diese Musik bei genauerer Betrachtung macht. Es beginnt mit dem Titel. "Manteca" bedeutet auf deutsch "Butter". Diese Benennung läßt an einen Preg¢n denken, jene kubanische Liedgattung, deren motivischen Kern der Ruf eines Straßenhändlers bildet (siehe Sendung 6 dieser Reihe). Von einer derartigen Charakteristik ist jedoch in der vorliegenden Aufnahme nichts zu bemerken, von der Eröffnung vielleicht abgesehen. Wo "Manteca" im Inneren des Stückes aufklingt, hat es den Charakter eines Schlachtrufes oder einer Beschwörung in einem archaisch-barbarischen Opferritual. Das Afrikabild, das damit evoziert wird, hat seine "roots" nicht in Afrika, sondern im Exotismus der Weißen, der sich im Betrieb der Nachtlokale nach Art des Cotton Clubs (oder des Tropicana Clubs in Havanna) mit einer kräftigen Portion Voyeurismus mischt.

Ferner ist nicht zu überhören, daß die kubanischen Elemente und die Jazzelemente zu keiner Einheit zusammenfinden. Es handelt sich um hinter- und nebeneinandergestellte Effekte, die sich wechselweise verfremden. Das

montuno-artige Thema steht wie ein erratischer Block im Gesamtarrangement, und die kubanische Perkussion fügt sich nicht zu den Soli - vice versa. Der einzige der Jazzbläser, der dem "Cubanismo" zumindest scheinbar entgegenkommt, ist Dizzy Gillespie mit seiner Einleitungstirade. Auch dieser Eindruck löst sich jedoch bei Betrachtung der "reinen" Jazzaufnahmen Gillespies auf. Die Tiraden, die geradezu als sein musikalisches Signum betrachtet werden können, nehmen sich auch im exotikfreien Be Bop-Milieu fremdartig aus. Für Hörer, denen die kubanische Musik nicht vertraut ist - und welchem Jazzfan ist sie das? - mag das Zusammentreffen zweier Fremdartigkeiten nach einer Einheit klingen, tatsächlich handelt es sich aber auch dabei um unverbundene Effekte.

Diese Detaileindrücke bestätigen die theatralische Exotik des Gesamteindrucks. Die dergestalt betriebene Vereinigung von Be Bop und kubanischer Musik kann über die Produktion oberflächlicher Reize nicht hinausgelangen, da sie von einer falschen Prämisse ausgeht. Weder die eine noch die andere Musikgattung ist BLACK. Soll aus metaphorischen Gründen der sachlich unsinnige Versuch gemacht werden, sie farblich zu klassifizieren, oszillieren beide zwischen BROWN und BEIGE. Wichtiger ist jedoch, daß Musik kein biologisches, sondern ein kulturelles Phänomen ist. Der Be Bop entwickelte sich in einem angloamerikanisch dominierten Milieu, und er bildet denjenigen Stilkomplex des Jazz, der sich bis dahin am weitesten von jeder Folkloristik entfernte. Die kubanische Musik entstand in einem markant spanisch geprägten Milieu, und sie enthält selbst in ihren elaboriertesten Varianten einen kräftigen Anteil von Folklore-Elementen. Die einzige "Wurzel", die in der Vereinigung von beidem gefunden werden kann, ist die bühnengerechte Erscheinung des Rousseau'schen Wilden.

1. GILLESPIE: "Manteca" Tumbao TCD 308 Nr.14
   3.05
   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.

****

THEMA II: Latinismen vor dem Cubop

****

In seiner Entstehungszeit stand der Jazz in enger Verbindung mit dem Antillen-Raum, oder besser gesagt, die Prototypen der nachmals "Jazz" genannten Musik gehören zum Antillen-Feld. Dieser Teil der Jazzgeschichte wurde jedoch noch nicht geschrieben. Hinweise darauf finden sich in den Sendungen 1 - 3 dieser Reihe. Mit dem Exodus der Musiker aus New Orleans und der Schwerpunktverlagerung in den Norden der USA riß diese Verbindung ab, und bis in die späten 1940er bestand zwischen der lateinamerikanischen Musik und dem Jazz eine strikte Trennung. Die kaum vorhandenen Belege für (Pseudo-) Latinismen im Jazzmilieu bestätigen lediglich die Tiefe dieser Kluft. Um ein derartiges Beispiel handelt es sich bei den "Mexico Reminiscences" von Champion Jack Dupree, aufgenommen um 1940. Die Aufnahme besteht aus sehr eigenwilligen Variationen von "El Manisero" und "La Cucaracha". Typisch für die US-amerikanische Unbekümmertheit dem Süden gegenüber ist dabei, daß auch der kubanische Titel ("El Manisero") unter "Mexico" subsummiert wird. Diese Indifferenz findet sich nicht nur bei Dupree, dem in geographischen Fragen Naivität unterstellt werden darf, sondern auch bei den sich intellektuell gebärdenden Westcoast-Musikern (siehe Nr.16 "Viva Zapata").

2. DUPREE: "Mexico Reminiscences" Folkways FJ 2809 B/5

Ethnic Folkways Library FJ 2809: Jazz Vol.9. Piano. Aufnahmen 1924-1945. Kommentar: F.Ramsey Jr. New York 1953.

****

Duke Ellington nähert sich der lateinamerikanischen Musik nicht durch šbernahme von Themen, sondern durch Nachschöpfung einer Form. Geographische Unklarheiten finden sich auch bei ihm. Sein "West Indian Dance" der Version von "Black, Brown and Beige" aus dem Jahr 1944 ist dem Andenken der haitianischen Freiwilligen gewidmet, die im Bürgerkrieg an der Seite der Nordstaaten für die Sklavenbefreiung kämpften. Von haitianischer Musik enthält er jedoch nichts, wohl aber lassen sich Analogien zur kubanischen Musik

feststellen. Der "West Indian Dance" besteht ebenso aus einer Folge verschiedener Themen wie der Danz¢n und der Son. Dieser Aufbau läßt sich auf die Tanzsuiten des 17. und 18.Jahrhunderts zurückführen (siehe Sendungen 1,2). Der spanisch-kubanischen Melodik nähert er sich in jener impressionistischen Manier, die für Ellington charakteristisch ist, verzichtet jedoch mit Ausnahme der zitatartigen Einleitung auf die šbernahme oder auch nur Nachahmung kubanischer Perkussion. Die Afro-Ideologie ist nicht sein Metier. Aus diesem - allerdings singulären - Versuch spricht eine distanziertere, aber auch reflektiertere Haltung der kubanischen Musik gegenüber, als sie einige Jahre später bei den Be Bop-Musikern zu beobachten war.

3. ELLINGTON: "West Indian Dance" His Master's Voice DLP 1070 B/4

His Master's Voice DLP 1070: Perfume Suite. Black, Brown an Beige. Duke Ellington and his orchestra. Aufnahmen 1944. Kommentar: E.Jackson. Middlesex o.J.

****

THEMA III: Die Latino-Szene in den USA

****

Für den Import lateinamerikanischer Musik ist in den USA ein ethnisches Substrat vorhanden - die "Latinos", wie die Bevölkerungsgruppen mit spanischer Muttersprache von den Yankees pauschal genannt werden. Sie teilen sich in zwei große Gruppen, die miteinander keinen nennenswerten Kontakt haben. In den ehemals spanisch kolonisierten Gebieten des Westens von Texas bis Kalifornien handelt es sich um die autochthone Bevölkerung, die durch die Annexion dieser Großregion zu US-Bürgern wurden. Melodien ihrer Corridos und Rancheras tauchen hin und wieder am Schlagermarkt auf ("An den Ufern des Mexiko-River" usw.). Für den Themenkomplex dieser Sendung sind sie nicht von Belang, da sie musikalisch mit dem angrenzenden Mexiko kommunizieren, nicht mit den Antillen.

Dies geschieht bei den Latinos im Osten der Vereinigten Staaten, die ein buntes Gemisch von Zuzüglern von allen Inseln und Küsten der Karibik

bilden. Zahlenmäßig und historisch dominieren dabei die Portorikaner, da diese Insel mit den USA assoziiert ist und ihre Einwohner zugleich US-Bürger sind. Seit alters spielen auch Kubaner eine Rolle, deren Zuzug sich seit der Machtergreifung Fidel Castros exponentiell verstärkte. Miami soll heute eine kubanisch dominierte Stadt sein. Die musikalische Basis bilden in diesem Milieu jene Gattungen, die "Heimatmusik" genannt werden könnten. Ein geradezu klassisches Beispiel dafür ist das folgende Lied "Borinquen" (= Puerto Rico) der Gruppe "Sexteto Criollo Puertorique~no", die sich aus Portorikanern von New York rekrutiert.

4. NEW YORK: "Borinquen" New world NW 244 B/1
3.08
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.

****

Diese "Latinos" bilden einen dauernden Anreiz für Tourneen von Ensembles aus lateinamerikanischen Ländern, die nur für diese Zielgruppe bestimmt sind und von der angloamerikanischen Mehrheit so gut wie nicht zur Kenntnis genommen werden. Auf diesem Weg kamen auch die nachmaligen Helden des Afro Cuban Jazz in die Vereinigten Staaten. Zu ihnen gehörte der Sänger und spätere Orchesterleiter Machito, mit bürgerlichem Namen Frank Grillo, der 1937 anlandete. Die Aufnahmen aus seinen frühen New Yorker Jahren lassen allerdings von seinen späteren Jazz-Ambitionen noch nichts erkennen. "El Mondonguero" (der Verkäufer von Kutteln), eingespielt 1939 mit dem "Cuarteto Caney", gehört zu den Pregones folkloristischer Prägung, wie sie auf Kuba gang und gäbe sind.

5. CUARTETO CANEY: "El Mondonguero" Tumbao TCD 005 Nr.21
2.55
Tumbao TCD 005: Cuarteto Caney 1939-1940. Featuring Machito. o.O. 1991.

****

Mit der gleichen Motivation wie Machito kam 10 Jahre später auch Chano Pozo nach New York. Sein bürgerlicher Name lautete Luciano Pozo Gonz les, geboren 1915 in Vedado, einem Vorort von Havanna. In ärmlichen Verhältnissen aufgewachsen, entdeckte er früh die Musik als Verdienstmöglichkeit. In Kuba selbst erlangte er vor allem als Komponist weiterreichende Bekanntheit. Einer seiner meistgespielten Titel ist "Blen, blen, blen", hier 1939 eingespielt von der "Orquesta Casino de la Playa" mit dem Sänger Miguelito Vald,s, der mit Chano Pozo von Kindheit an befreundet war. (Siehe dazu Sendung 4, Nr.21, der gleiche Titel von "Xavier Cugat and His Waldorf Astoria Orchestra" aus dem Jahr 1940.) Welche Schlußfolgerungen auch immer aus seinem Eintritt in die Bruderschaft der Abaku im Jahr 1934 gezogen werden - in seiner Musik lassen sich keine signifikannten Spuren davon entdecken. Die Zugehörigkeit zu einem dieser synkretistischen Kulte war (und ist nach der Revision der atheistischen Politik heute wieder) auf Kuba etwas so selbstverständliches, daß daraus keine spezifische musikalische Beeinflussung abgeleitet werden kann. Daß dieses Detail seiner Biographie immer wieder auftaucht, dürfte eine Spekulation auf den religiösen Voyeurismus der protestantischen Angloamerikaner sein.

6. POZO: "Blen, blen, blen" Tumbao TCD 306 Nr.2
2.55
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.

****

Von den Formationen, die Dizzy Gillespie bei seinen Streifzügen im Latino-Milieu von New York kennen gelernt hatte, erwähnte er selbst das Orchester von Noro Morales als eines jener Ensembles, die ihn am stärksten beeindruckt und zum Experiment des Afro Cuban Jazz inspiriert hatten. Das kann nicht verwundern, denn der Pianist Norberto "Noro" Morales, geboren 1911 in einer Musikerfamilie in Puerto Rico, verstand es hervorragend, die Satztechnik der Swing-Orchester mit kubanisch-portorikanischer Melodik und Rhythmik in

Einklang zu bringen. In der folgenden Aufnahmen aus dem Jahr 1945 ist die Verschmelzung von Jazz und Antillenmusik eleganter verwirklicht, als es im Afro Cuban Jazz der Be Bop-Szene je gelingen sollte. Die Basis dafür war auch keine Afro- und Avantgarde-Ideologie, sondern eine gediegene Musikausbildung seit früher Kindheit und die Unbeschwertheit vom Imperativ zur "Improvisation".

7. MORALES: "La Reina" Tumbao TCD 027 Nr.1

2.53

Tumbao TCD 027: Noro Morales and his Orchestra. Rhumbas and Mambo. Aufnahmen 1945-1950. Kommentar: J.Pujol. o.O.1993.

****

THEMA IV: "Cubana be, cubana bop"

****

Nachdem Dizzy Gillespie mit Chano Pozo bald nach dessen Eintreffen in New York Ende Februar 1947 bekannt geworden war, schritt er tatkräftig zur Verwirklichung des Projekts "Afro Cuban Jazz". Er bewegte sich zwar nie ausschließlich in diesem Stilbereich, aber zeitweilig dominierte er sein Schaffen. Programmatischen Charakter hat der Titel "Cubana be, cubana bop", eine Gemeinschaftsarbeit von Dizzy Gillespie und Gene Russell mit der Gattungsbezeichnung "Afro Cuban Suite". Das beliebte und häufig benützte Wortspiel mit dem onomatopoetischen Namen "Be Bop" vereinigt sich darin mit der doppelten Evokation des "Kubanischen".

Die folgende Live-Aufnahme stammt aus dem Carnegie Hall-Konzert im September 1947. Die Nachtklubatmosphäre steht nicht so drastisch im Vordergrund wie etwa bei "Manteca" (siehe oben), doch umso dringender erhebt sich die Frage, welche Anziehungskraft die handgreiflich traditionalistische und folkloristische Stereotypie der kubanischen Perkussion auf die sich bewußt avantgardistisch gerierenden Be Bop-Musiker ausüben konnte, denen ansonsten Grenzerweiterungen und -überschreitungen alles bedeuteten. Der Gedanke an die "Dialektik der Gegensätze", die bei Revolutionären des öfteren zu beobachten ist, liegt hier näher als irgendwo sonst in der Jazzgeschichte.

8. GILLESPIE: "Cubana be, cubana bop" Tumbao TCD 308 Nr.3
7.14
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.

****

Kurzfristig wurde der überwiegende Teil der Be Boper in den Afro Cuban-Strudel hineingezogen. Dizzy Gillespie konnte mit seiner Exzentrik, die sich auch in seiner Improvisationstechnik niederschlug, zumindest den Eindruck einer Annäherung an die kubanische Musik erwecken. Bei seinen Kollegen der Bop-Fraktion war selbst das nicht der Fall. Die folgende Aufnahme von "Mango mangue", einem kubanischen Standard von Gilberto Valdez, wurde von "Machito and His Orchestra" am 20. Dezember 1948 eingespielt, d.h. 18 Tage, nachdem Chano Pozo in der Lenox Avenue erschossen worden war. Machito stand damals ebenfalls im Zentrum der Afro Cuban-Bewegung und bestückte sein kubanisch/US-amerikanisch gemischtes Orchester mit der "front line" der Jazzmusiker, zu denen Charlie Parker gehörte, der in der Aufnahme ausgibige Solopartien spielt. šber seine Beziehung zur kubanischen Rhythmik kann nur gesagt werden, daß er sich davon nicht beirren läßt. Besonders im Montuno-Teil des Stückes wird der kollagenhafte Charakter der Kombination unüberhörbar.

9. MACHITO: "Mango mangue" Saludos Amigos CD 62015 Nr.14
2.55
Saludos Amigos CD 62015: Afro Cuban Jazz. Machito. Mambo in Jazz. o.O. 1992.

****

Durch die auf Kuba schon in den 1930ern angebahnte Integration der Jazzbläsersätze in die Conjuntos hatten sich diese dem Sound des Jazz soweit angenähert, daß bei den Orchesteraufnahmen der Afro Cuban-Periode ein "afro-kubanischer" Eindruck noch irgendwie gewahrt werden konnte. Daß die

Solisten in diesem Milieu ohne strukturelle Logik agierten, war für Hörer, die nur die eine Hälfte der Mischung kannten, nämlich den Jazz, vielleicht nicht in vollem Maß wahrnehmbar. Bei den Aufnahmen kleiner Formationen, wie sie gerade für den Be Bop charakteristisch waren, kommt das nie zu einer Einheit verschmolzene Nebeneinander der Elemente jedoch in fast tragischer Weise zum Vorschein.

Der folgende Titel "Baggy's blues" wurde vom Milt Jackson Quintet im Jahr 1948 eingespielt. Neben Jackson selbst spielen John Lewis, Klavier, Alvin Jackson oder Al McKibbon, Baß, Joe Harris, Schlagzeug, und Chano Pozo, Conga. Der letztere ist am Beginn und am Ende des Stückes mit einer "kubanischen" Passage vertreten, die keinen Zusammenhang mit dem übrigen Musikgeschehen hat. Im übrigen muß er sich auf einen regelmäßigen Beat beschränken, der auf der Conga schlicht widersinnig klingt. Dennoch machen die Soli von Jackson und Lewis den Eindruck, als fühlten sie sich behindert. In Anbetracht der Tatsache, daß diese Formation die Keimzelle des späteren "Modern Jazz Quartet" ist, wird klar, wie sehr die Welten differieren, die hier zusammengemischt werden sollten.

10. JACKSON: "Baggy's blues" Tumbao TCD 308 Nr.17
2.38
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.

****

An der permanenten Verwendung des Kürzels AFRO ist zu erkennen, daß mit der Rezeption der kubanischen Musik die "african roots" anvisiert wurden. Wieder war es Dizzy Gillespie, der mit seiner Komposition "Night in Tunisia" die Konsequenz zog und sich Afrika zuwandte - oder zumindest glaubte, das zu tun. In der bekannt distanzierten Einstellung der US-Amerikaner zur Geographie der Alten Welt und einer bestenfalls verschwommenen Vorstellung von der Musikgeographie Afrikas mochte er in der Vorstellung leben, damit wirklich irgendwelche Wurzeln der "schwarzen" Musik Amerikas angesprochen zu haben. Daß

zwischen der maghrebinischen und der schwarzafrikanischen Musik eine Differenz besteht, die größer ist als der Unterschied zwischen dem Jazz und der Musik der Antillen, dürfte für ihn nicht erkennbar gewesen sein. Tatsächlich hatte er mit "Night in Tunisia" den Rubicon zum reinen Exotismus überschritten. Die bimetrische Begleitung erweckt dabei den Eindruck, daß er sich auf eine Originalvorlage stützte. Das Aufnahmedatum ist nicht angegeben, doch muß es Anfang der 50erJahre liegen. Der Flötist ist der Kubaner Gilberto Valdez.

11. GILLESPIE: "Night in Tunisia" Columbia 33CX 10002 B/1

Columbia 33CX 10002: Afro. Dizzy Gillespie and his Orchestra.
Kommentar: N.Granz. Hayes, Middlesex o.J.

****

THEMA V: African roots

****

Die Beschwörung der "african roots" hatte schließlich zur Folge, daß sich Jazzmusiker nach Afrika begaben, um die Musik an Ort und Stelle zu studieren. Einer der ersten war der Schlagzeuger Art Blakey. Er begann seine Karriere zwar in der Zeit des Be Bop, wurde aber erst in der Hard Bop-Ära zu einer Zentralfigur des Jazz. Eine Frucht seines etwa zweijährigen Aufenthaltes in Afrika ist die 1957 aufgenommene "Orgy in Rhythm", die von Blue Note auf zwei Langspielplatten veröffentlicht wurde. Allein der Titel zeigt, daß Blakey dasjenige aus Afrika zurückbrachte, womit er hingefahren war, nämlich den für die Welt der Weißen typischen Vorstellungskomplex von "Orgie" in Zusammenhang mit "Rhythmus". Mit Ausnahme zweier ausgedehnter Schlagzeugsolos, die im Unterhaltungsbetrieb in dieser Form nicht geduldet würden, nähert sich sein "Buhaina chant" (so genannt nach seinem Black Muslim-Namen Abdallah Buhaina) der Nachtklub-Ästhetik stärker an, als es bei "Manteca" (siehe Musikbeispiel 1) der Fall war. Der Sänger der Aufnahme ist Sabu, der Flötist Herbie Mann.

12. BLAKEY: "Buhaina chant" Blue Note 1554 A/1

Blue Note 1554: Art Blakey. Orgy in rythm. Aufnahmen 1957:
R.Van Gelder. Kommentar: I.Gitler. New York o.J.

****

Durch die permanente Vermischung von Jazz, lateinamerikanischer und afrikanischer Musik, Bürgerrechtsbewegung, Black Power, Black Panthers usw. entwickelte sich ein Zeichensystem, dessen Semiotik von seinen Ausgangsformen her nicht mehr vollständig verstanden werden kann. Wenn Richard P. Heavens am Woodstock-Konzert seine "Freedom" genannte Bearbeitung von "Sometimes I feel lika a motherless child" mit einer Conga begleiten läßt, hat das nichts mehr mit Afro Cuban Jazz zu tun, geschweigen denn mit anderen Jazztraditionen oder auch nur mit einer musikinternen Logik. Die Conga fungiert hier als Emblem für BLACKNUSS, wie eines der Schlagworte jener Zeit lautete. Heavens als schwarzer Vertreter des Protestsongs wußte, wie er seine Auftritte zu gestalten hatte.
Wie die Aufnahme zeigt, kam es bei diesem zentralen Großereignis der Popwelt auf "Musik" in eigentlichem Sinn auch nicht an, sondern auf Publikumsstimmung, die für musikalische Subtilitäten gar nicht empfänglich gewesen wäre.

13. HAVENS: "Freedom" Cotillion SD 3-500 A/4
4.36
Cotillion records SD 3-500: Woodstock. Music from the original soundtrack and more. Aufnahmen 1969: E.H.Kramer, L.Osborne. New York 1970.

****

THEMA VI: Die "weiße" Kuba-Rezeption

****

Wieder zurück zur Periode des Afro Cuban Jazz. Er blieb nicht lange auf die Sphäre der schwarzen Musiker beschränkt, in der er entstanden war. Auf der weißen Seite saugte der Orchesterleiter Stan Kenton zu dieser Zeit wie ein trockener Schwamm alles auf, was ihm für seinen "Progressive Jazz" passend schien, und das war von den Strömungen der 40erJahre nahezu alles. Neben für

Jazz-Verhältnisse überdimensionalen Besetzungen und bombastischen Arrangements charakterisierte ihn eine ausgesprochen eklektizistische Beziehung zum Stilinventar des Jazz. Aus diesem Grund versuchte er im Gegensatz zu anderen Musikern nie, zu verheimlichen, woher er sein Material bezog. So widmete er auch einen seiner "progressivsten" Afro Cuban-Titel demjenigen Bandleader, der für ihn diese Richtung am markantesten verkörpert haben dürfte - nämlich Machito. Das Trompetensolo in der folgenden Live-Aufnahme von einem Konzert in der Hollywood Bowl im Jahr 1948 spielt Chico Alvarez.

14. KENTON: "Machito" Capitol EOX 569 18 A/2

Capitol EOX 569: The Kenton Era. Album side 1-30. Aufnahmen 1940-1953.
Kommentar: B.Freeman. Hollywood o.J.

****

Da mit dem Afro Cuban Jazz der Blick für Lateinamerika geöffnet worden war, lag der Gedanke nicht fern, weiter als nur bis Kuba zu schauen. Der brasilianische Gitarrist Laurindo Almeida komponierte für das Kenton-Orchester "Amazonia", ein Gemälde des Stroms in der Art jener oberflächlich nachgeahmten Spätromantik, wie sie für Hollywoodfilme und den Symphonic Jazz Kentons charakteristisch ist. In die Klangmalerei von Streichern und Gitarre ist ohne sonderliche musikalische Verklammerung ein Frevo-Zitat eingefügt, das neben brasilianischer Folklore vielleicht auch Afro-Atmosphäre evozieren soll. Immerhin nimmt Stan Kenton mit dieser Aufnahme aus dem Jahr 1950 den Griff nach Brasilien vorweg, den die anderen Westcoast-Musiker erst 10 Jahre später mit der Bossa Nova-Welle vollzogen.

15. KENTON: "Amazonia" Capitol EOX 569 21 A/1

Capitol EOX 569: The Kenton Era. Album side 1-30. Aufnahmen 1940-1953.
Kommentar: B.Freeman. Hollywood o.J.

****

A propos Westcoast. Ein Gutteil der Musiker, die diesen geographischen Namen als Stilbezeichnung erhielten, ging durch die verschiedenen Orchester Stan Kentons. Es konnte nicht ausbleiben, daß auch sie afrokubanisch infiziert wurden, wenngleich diese Mode in Kalifornien nie die gleiche Rolle spielte wie in New York. Der folgende Titel "Viva Zapata", gespielt von "Howard Rumsey's Light House All Stars" Ende der 1940er, ist eines der seltenen Dokumente. Die Besetzung besteht aus Shorty Rogers tp, Milt Bernhart tb, Jimmy Giuffre und Bob Cooper ts, Frank Patchen p, Howard Rumsey b, Shelly Manne dr, und Carlos Vidal conga. Bezüglich Musik und Geographie ist die gleiche Konfusion zu registrieren wie bei den "Mexico Reminiscences" von Champion Jack Dupree (und auch bei hier nicht zitierten Titeln von Stan Kenton): "Viva Zapata" ist ein mexikanisches Motiv, doch die Musik der "Lighthouse All Stars" lehnt sich an kubanische Formen an. Was von "south of the border" kommt, unterscheidet sich für Yankees offenbar nicht mehr so richtig.

16. ROGERS: "Viva Zapata" Vogue EPL. 7029 A/2

Vogue Contemporary Records EPL. 7029: Howard Rumsey's Lighthouse All-Stars vol.1. Kommentar: N.Ertegun. Paris o.J.

****

THEMA VII: Exotismus und die Folgen

****

In den frühen 1950ern verschwand die Afro Cuban-Welle so rasch, wie sie aufgetaucht war. Jazzhistorisch handelte es sich um eine Sternschnuppe. Das Virus, das sie dem Jazz eingepflanzt hatte, wirkte jedoch weiter. Es war der Exotismus, die bis dahin nicht vorhandene Offenheit des Jazz für potenziell alle Musikformen, die auf dem Globus zu finden waren. Freilich dauerte es auch nach Dizzy Gillespies "Night in Tunesia" noch eine Weile, bis sich die Musiker wirklich trauten, die Register zu ziehen, die ihnen nun offen standen, doch ab den ausgehenden 50erJahren ist der Trend nicht mehr zu übersehen, an dem schwarze und weiße Musiker gleichermaßen partizipierten. Ein

außerordentlicher Zuwachs im Tonträgerangebot ermöglichte einen šberblick über die Musikgeographie, den es bis dahin nicht gegeben hatte, und Asien-Tourneen taten ein šbriges, um Jazzmusiker mit neuen Klängen bekannt zu machen.

Ein Musiker, der auf intellektuelle, mitunter konstruktivistische Weise spätere Tendenzen vorwegnahm, ist Lennie Tristano, und sein bizarrstes Produkt ist der "Turkish mambo". Er baut sich aus einer šberlagerung ostinater Formeln mit unterschiedlichen Zählwerten auf, zu denen nach einer Anlaufzeit eine jazz-artige Improvisation tritt. Diese Einspielung aus dem Jahr 1955 hat weder mit türkischer Musik noch mit einem Mambo etwas zu tun, und sie steht genauso am Rand des Exotismus, wie Tristano insgesamt am Rand des Jazz steht. Mit der für ihn typischen Distanz und unauflöslichen Fremdartigkeit verkündet sie jedoch entschiedener die Kombinierbarkeit aller Musikelemente, als es vordergründig deutlicher erkennbare šbernahmen aus jazzfremden Musikkulturen (Brubeck, Coltrane, Dolphy usw.) tun.

17. TRISTANO: "Turkish mambo" Atlantic 1224 A/3
3.37
Atlantic 1224: Jazz record series. Lennie Tristano. Aufnahmen 1955.
Kommentar: B.Ulanov. New York o.J.

****

Zur Exotismus-Welle fügt sich zwanglos Afrika als Dauerthema schwarzer Jazzmusiker. Im Lauf der Zeit geht es allerdings längst nicht mehr wie noch bei Art Blakey darum, Elemente der afrikanischen Musik für die eigene Technik nutzbar zu machen, sondern Jazzmusiker fusionieren sich mit afrikanischen Interpreten ohne Rücksicht auf den musikalischen Hintergrund. Die ideologische Rechtfertigung für dieses Verfahren bietet der folgende Titel aus dem Repertoire von Roland Kirk: "One Nation" besagt, daß alle "Schwarzen" der Welt eine Nation bilden, ungeachtet der Tatsache, wie sehr die politische Realität dagegen spricht.

Durch diese Hautfarbenideologie, die nichts anderes ist als die Inversion des weißen Rassismus, wird der Umstand verdeckt, daß musikalische Zutaten zu einem Kuchen verbacken werden, die einander vollständig fremd sind.

Bei der Melodie des Stückes handelt es sich um den "Click Song" von Miriam Makeba, den die Sängerin Princess Patience Burton in berechtigtem Vertrauen zur Ahnungslosigkeit ihrer Umgebung als eigenes Werk ausgibt. Der instrumentale Anteil des Geschehens entspricht dem Zustand des Free Jazz um 1970. Mit südafrikanischer Musik - gleichgültig, welcher Periode - hat das Produkt trotz des südafrikanischen Themas nichts zu tun. Wiederum wird nur der "Wilde" zelebriert. Als Neuerung kann verbucht werden, daß er sich nicht mehr die Mühe geben muß, "edel" zu erscheinen.

18. KIRK: "One Nation" Atlantic 40 358 A/7
3.40
Atlantic SD 40 358: Rahsaan Roland Kirk. Blacknuss. Aufnahmen o.J.: L.Hahn, B.Liftin. New York 1972.

****

THEMA VIII: Die kommerzielle Rezeption

****

Während die kubanische Musik im Jazz-Milieu mit Afro-Ideologie - um nicht zu sagen Afro-Mystik - aufgeladen wurde, ging ihre Rezeption auf der Kommerz-Ebene völlig zwanglos vonstatten. Angebahnt hatte sie sich schon vor dem Ersten Weltkrieg, war in der Zwischenkriegszeit erneut aufgenommen worden, aber sie konnte sich erst nach dem Zweiten Weltkrieg vollständig durchsetzen. Die Umsatzzahlen der aus dem US-Raum kommenden Modetänze erreichte sie in den sogenannten "westlichen" Ländern zwar nie, und vor allem in der Jugendszene hatte sie neben dem Rock keine erwähnenswerte Chance, doch gehört sie seit den 40erJahren zum Standardangebot der Tanzmusik. Bei der "Neuen Linken" und deren Kindern und Enkeln taucht sie aus ideologischen Gründen immer wieder auf, wobei die Frage offen bleiben soll, wie viel musikalisches Verständnis sie dort findet.

Unter den Orchesterleitern lateinamerikanischer Provenienz war Perez Prado derjenige, der die Kommerzialisierung der kubanischen Musik am entschiedensten vorantrieb, wobei "kubanisch" in diesem Fall als Kürzel für alle Formen lateinamerikanischer Musik steht, die durch eine ausgeprägte

Perkussion gekennzeichnet sind. Das ist jenes Element, das einerseits neben romanischer Melodienseligkeit ihren spezifischen Reiz ausmacht, andererseits aber auch für den rhythmisch verarmten, wenn nicht sogar amputierten Westen am schwersten zu rezipieren ist. Perez Prado war im Gegensatz zu Dizzy Gillespie oder Art Blakey kein šberzeugungstäter, sondern Geschäftsmann. Er erkannte, wo das US-amerikanische (und auch europäische) Tanzpublikum Schwierigkeiten hatte und simplifizierte die Rhythmik in einem Ausmaß, das für einen kubanischen Standpunkt die Nullebene bedeutet. Der "Mambo no 5", einer seiner bekanntesten Titel, wird in der folgenden Aufnahme vom Ende der 50erjahre von einer Art shuffle-Rhythmus begleitet, der eher an einen Twist als an einen Mambo denken läßt. Dafür brachte ihm sein Tonträgerabsatz den Titel "King of Mambo" ein.

19. PRADO: "Mambo n. 5" Saludos Amigos CD 62020 Nr.1
2.08
Saludos Amigos CD 62020: Mambo con Perez Prado - Machito - Tito Puente - Xavier Cugat. o.O. 1992.

****

Weniger international, sondern mehr auf den US-Markt konzentriert war Tito Puente, der dort allerdings eine Art Platzhirsch am Latino-Sektor wurde. 1923 oder 1925 als Sohn portorikanischer Immigranten in New York geboren, verdiente er als Timbal-Spieler in den Orchestern von Noro Morales (siehe Nr.7 dieser Sendung) und Jose Curbelo seine ersten Sporen und gründete 1947 sein erstes eigenes Orchester. Von da an war er bis in die Mitte der 90erJahre ununterbrochen als Orchesterleiter tätig. Da seine eigene Orchestergründung mit dem Beginn der Afro Cuban-Welle zusammenfiel, wuchs er in diese hinein. Daran dürfte es liegen, daß seine Arrangements einen stärkeren Jazz-Drall haben als alle anderen kubanischen oder lateinamerikanischen Orchester dieser Szene. Bei den dogmatischen Jazzfans, die dem Cubop insgesamt reserviert gegenüberstanden, konnte er nie punkten, da er die Kontakte zum Tanzgeschäft nie aufgab. Die folgende Aufnahme aus dem Jahr 1950 ist ein Mambo-Arrangement des bekannten Ellington-Titels "Caravan" von Juan Tizol.

20. PUENTE: "Caravan mambo" Tumbao TCD 011 Nr.18
2.58
Tumbao TCD 011: El Rey del Timbal. Mambos with Tito Puente. Tito Puente and his orchestra. Aufnahmen 1949-1951. o.O. 1992.

****

Sowohl die Jazz- als auch die Kommerz-Rezeption der kubanischen Musik in den USA fand überwiegend an der Eastcoast statt. Einige wenige Ensembles verschlug es jedoch auch an die Westcoast. Davon kann das Orchester von Ramon "Mongo" Santamaria als das bedeutendste gelten. Geboren (Geburtsdatum nicht zu ermitteln) und aufgewachsen in Kuba, kam er als Conga-Spieler mit Perez Prado in die USA, wechselte dort zu Tito Puente und machte sich Anfang der 60erJahre in San Franzisko selbstständig. Aus dieser Zeit stammt die folgende Aufnahme. Im Gegensatz zu den meisten seiner Kollegen in den USA lehnt er sich an den Besetzungstyp der Charanga an (siehe Sendung 3 dieser Reihe, Nr. 6 ff.), in dem die Flöte eine markante Rolle spielt.

21. SANTAMARIA: "Guaguanc¢ mania" Fantasy OJCCD 281 2 Nr.8
2.30
Fantasy OJCCD 281 2: Sabroso! Mongo Santamaria y su orquesta. Aufnahmen: Early 1960s. Kommentar: Ch.Ellsworth. Berkeley 1993.

****

Neben dem Musikbetrieb der großen Zentren gibt es in den Vereinigten Staaten auch folkloristische Inseln der kubanischen Musik. New Orleans als Hafenstadt der Karibik hatte vor den politischen Zerwürfnissen stark frequentierte Linienverbindungen mit Havanna und eine dementsprechende Musikszene, die bezeichnenderweise im Mardi Gras, dem dortigen Karneval, eine Rolle spielte. Trotz des Embargos verwirklichten Musiker aus beiden Städten im Jahr 1999 ein Projekt zur Auffrischung dieser Musikbeziehungen, dessen Ergebnisse unter dem Titel "Cubanismo in New Orleans" veröffentlicht wurden. In der spanisch-englischen Mischung des Textes von "Paso en Tampa" kommt der

Kontakt auch sprachlich zum Ausdruck. Der Sänger ist Rolo Martinez.

22. NEW ORLEANS: "Paso en Tampa" Hannibal HNCD 1441 Nr.3

3.21

Hannibal records HNCD 1441: Cubanismo in New Orleans. Mardi Gras Mambo.

Aufnahmen 1999: J.Wood, J.Boys. Kommentar: J.Boyd. London 2000.

****

THEMA IX: Salsa

****

In den Ballungszentren der Eastcoast vergrößern sich durch dauernden Zuzug die Latino-Populationen immer stärker. Dieser Prozeß läuft auch in der Gegenwart ungebrochen weiter, trotz immer wieder unternommener Versuch, ihn zu stoppen oder zumindest zu kanalisieren. Das Fehlen einer Meldepflicht in den USA gibt auch illegalen Einwanderern Chancen, die sie in europäischen Ländern nicht haben. Die Neuankömmlinge stammen zwar aus nahezu allen Ländern Lateinamerikas, doch eint sie die spanische Sprache. Dadurch entstehen neue Kontakte, die es in den Heimatländern in dieser Form nicht geben könnte. In der Musik bekam die daraus resultierende Stilmischung den namen SALSA, das spanische Wort für "Sauce".

Eine Ausnahmeerscheinung in dieser bunten, auf keinen einheitlichen Nenner zu bringenden Salsa-Szene ist der aus Kuba stammende Violinist Alfredo de la Fe. 1954 geboren, besuchte er bereits mit 8 Jahren das Konservatorium in Havanna, und kam mit 11 Jahren durch die Flucht seiner Eltern nach New York, wo er als 12Jähriger ein Engagement in einem Nachtklub erhielt - bei einem gleichalterigen Angloamerikaner dürfte etwas derartiges gesetzlich verboten sein. Mit 18 wurde er Mitglied des Orchesters von Eddie Palmieri, in dem er entscheidende Prägungen für seine weitere musikalische Entwicklung erhielt. Im Jahr 1972 entwickelte er unter dem Eindruck der Elektrogitarren das Instrument, das seither sein Markenzeichen ist - eine 6saitige, elektrisch verstärkte Violine. Seine Komposition "Latin New York" ist ein Lied auf das Leben in den Latino-Vierteln von New York. Der Sänger ist Armando Miranda.

23. DE LA FE: "Latin New York" Ryko RLCD 1016 Nr.1
6.23
Ryko Latino RLCD 1016: Alfredo de la F,. Latitudes. Aufnahmen 1999: E.Caretta. Kommentar: S.Steward. London 2000.

****

Die Salsa, die von der Musikindustrie rasch aufgenommen wurde, wirkte ebenso rasch auf die lateinamerikanischen Länder zurück und gilt heute insbesondere im karibischen Raum als die "moderne" Musik. Da sie von allem Anfang an keine eindeutige stilistische Kontur hatte, findet unter dieser Bezeichnung fast alles Platz, was im karibischen Großraum an zeitgenössischen Strömungen vorhanden ist. Die Musik muß tanzbar sein und einen elektronisch gefärbten Sound haben. Wird dieses letztere Merkmal abgezogen, bleibt meist ein rein folkloristisches Melodienmaterial zurück, das schon vor 100 Jahren genauso geklungen haben könnte. Die oft beklagte Modernisierung erweist sich in vielen Fällen nur als hauchdünner Lack, an dem nicht einmal gekratzt werden muß, um zu sehen, was darunterliegt. Ein charakteristisches Beispiel für diese Drift der Salsa ist die folgende Aufnahme "El Meneito" des kolumbianischen Sängers Jesus "Chucho" Nunciro aus dem Jahr 1990, begleitet vom Ensemble "La Fuerza Mayor".

24. KOLUMBIEN: "El Meneito" Intuition INT 3126 2 Nr.3
3.55
Intuition records INT 3126 2: Caribbean beat. Soca, Compas, Merengue, Ska, Salsa, Zouk. Aufnahmen 1987-1993. Kommentar: L.Verschueren. Cologne o.J.

****

Der Begriff "Salsa" ist im Antillenraum auf die spanischsprachigen Inseln und Länder beschränkt, die dort allerdings in der šberzahl sind. Der Trend zur elektrifizierten Mischung von allem mit allem erreichte jedoch auch die Inseln, auf den Englisch oder Französisch die Lingua franca sind. Auf den

anglophonen Inseln führt vor allem am Rap nirgends ein Weg vorbei. Durch die frühe Nachahmung dieser Rezitationstechnik auf weißer Seite ist heute schon weitgehend das Bewußtsein geschwunden, daß es sich dabei ursprünglich um ein Element der "schwarzen" Sebstvergewisserung handelte, das in jener Tradition stand, die mit dem Afro Cuban Jazz ihren Anfang nahm. Auf den Antillen ist dieses Wissen erhalten geblieben, und daher wird der Rap mit mit den lokalen Traditionen verbunden, was auch in den Namen dieser Hybriden zum Ausdruck kommt. Die Gattungsbezeichnung "Rapso" ist eine Kontraktion von "Rap" und "Calypso". Die "Rapso Nation" der Rapso All Stars aus Trinidad ist mit dem Bewußtsein zu hören, daß sie "schwarz" ist. (Aufnahme undatiert).

25. TRINIDAD: "Rapso Nation" Retro R2CD 40-105 1 Nr.15
5.28
Retro R2CD 40-105: Caribbean soca and rapso party. The gold collection. o.O. 2000.

****

UNTERLEGBEISPIELE:
---

26. MACHITO: "Tin tin deo" Saludos Amigos CD 62015 Nr.1
2.59
Saludos Amigos CD 62015: Afro Cuban Jazz. Machito. Mambo in Jazz. o.O. 1992.

****

27. MACHITO: "Wild jungle" Saludos Amigos CD 62015 Nr.2
2.46
Saludos Amigos CD 62015: Afro Cuban Jazz. Machito. Mambo in Jazz. o.O. 1992.

****

28. MACHITO: "Oyeme" Saludos Amigos CD 62015 Nr.3

3.14

Saludos Amigos CD 62015: Afro Cuban Jazz. Machito. Mambo in Jazz. o.O.

1992.

****

29. MACHITO: "Ring-a-levio" Saludos Amigos CD 62015 Nr.4

2.55

Saludos Amigos CD 62015: Afro Cuban Jazz. Machito. Mambo in Jazz. o.O.

1992.

****

30. MACHITO: "Conversation" Saludos Amigos CD 62015 Nr.5

2.59

Saludos Amigos CD 62015: Afro Cuban Jazz. Machito. Mambo in Jazz. o.O.

1992.

****

Graz, Juli 2003