

Christian Thomas Lee Kettner

Timba

- Eine Form der kubanischen Populärmusik -

wissenschaftliche DIPLOMARBEIT

zur Erlangung des akademischen Grades

Magister artium/Magistra artium

Matrikel Nummer 01371198

Studienkennzahl: UT 190 593 299 UA

aus der Studienrichtung Musikerziehung

Eingereicht am: Institut für Populärmusik

Betreuer: Ao. Univ.-Prof. Dr. Harald Huber

Wien, 07.2019

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	4
Einleitung	5
1. Timba im Überblick	7
<i>1.1 Was ist Timba?</i>	7
<i>1.2 Der Begriff Timba</i>	8
<i>1.3 Die „periodo especial“ und die Entstehung des Timba</i>	8
<i>1.4 Timba vs. Salsa</i>	11
Musikvielfalt.....	11
Wesensmerkmale der Timba Musik	12
Texte.....	12
Musikalische Struktur.....	14
2. Das musikalische Konzept	15
<i>2.1 Das Instrumentarium</i>	15
Perkussion.....	15
Bläsersektion.....	16
Harmonieinstrumente.....	17
Vocals.....	17
<i>2.2 Arrangement</i>	18
Nennenswerte Arrangeure des Timba.....	21
<i>2.3 Timba als Tanz</i>	22
<i>2.4 Die Timba Größen (Bands)</i>	23
Timba Vorläufer.....	23
Timba Beginn.....	25
Neue Generation.....	26
Kubanische Gruppen außerhalb Kubas.....	28
3. Der Son – Das Fundament des Timba	29
<i>3.1 Vom Son Cubano zum Son Montuno</i>	29
4. Die Rumba – als Bestandteil des Timba	32
<i>4.1 Bedeutung, Entstehung und Einflüsse</i>	32
<i>4.2 coros de clave – eine bedeutende Vorform der Rumba</i>	33

4.3	<i>Der guaguancó</i>	34
4.4	<i>Der Tanz</i>	36
4.5	<i>Modernisierung und Innovation zum Timba</i>	37
4.6	<i>Stückanalyse: Die Rumba im Timba</i>	39
5.	Die Santería im Timba	44
5.1	<i>Die Bedeutung der Santería</i>	44
5.2	<i>Die Musik der Orishas</i>	46
5.3	<i>Stückanalyse: Orishas im Timba</i>	46
	Die Orishas im Song: „Y Qué Tú Quieres Que Te Den?“	47
	Der Tanz der Orishas im Timba	54
6.	Der Reggaeton im Timba	56
6.1	<i>Der Reggaeton</i>	56
6.2	<i>Stückanalyse: Reggaeton im Timba (cubatón)</i>	58
	„Ese Hombre“ - Los 4 feat. Los Barraza (Single, 2017)	58
7.	Der Timba und seine rhythmische Komplexität	63
7.1	<i>Songbeispiel: „Yo Se“, Barbaro Fines y su Mayimbe</i>	64
7.2	<i>Stückanalyse: „El uno ahora“ - Barbaro Fines y su Mayimbe</i>	65
	Anleitung zum Chordsheet	65
	Formale Besonderheiten	66
	Besonderheiten der Breakstrukturen	67
8.	Timba Heute – Steht die Ära des Timba am Endpunkt?	69
8.1	<i>Beobachtung der Timba Szene auf Kuba (März '19)</i>	69
9.	Quellenverzeichnis	74
9.1	<i>Schriftliche Primärquellen</i>	74
9.2	<i>Onlinequellen</i>	75
9.3	<i>Audioquellen und audiovisuelle Quellen</i>	78
9.4	<i>Bilderquellen</i>	79
10.	Anhang	80
11.	Über den Autor	87
12.	Abstract	88

Vorwort

Vor etwa sechs Jahren fand meine erste Begegnung mit dem von mir bearbeiteten Diplomarbeitsthema statt. Als leidenschaftlicher Tänzer und studierter Musiker hat der Timba für mich eine Sonderstellung in der Auseinandersetzung mit Musikstilen erlangt. Nicht nur die Vielfalt der musikalischen Strömungen, die aufeinandertreffen, sondern vor allem das kreative Arbeiten an Stücken, um tänzerisch die musikalischen Strukturen eines solchen wiederzugeben, hat meine Begeisterung geweckt, mich näher mit dieser Musik zu befassen. Der Anspruch eines Timba Tänzers liegt im Idealfall darin, auch ein musikalisches Verständnis zu haben, zu wissen wann bestimmte Formteile einsetzen, welche Breaks ein Stück kennzeichnen und auf welche Strömungen Bezug genommen wird. Aus der Sicht des Musikers ist das Produkt „Timba“ dem Tanzpublikum gewidmet. Musik und Tanz gehen also Hand in Hand und bedingen einander. Das ist es, was mich so an dieser kubanischen Kultur fasziniert. Nach meiner mehrjährigen Tanzerfahrung und meinen Kongressbesuchen beschloss ich im Februar/März 2019 endlich die Insel Kuba zu bereisen, deren Eindrücke ich zum Thema Timba ebenfalls in meiner Diplomarbeit darstelle.

Einleitung

Ich habe den Musikstil *timba* aus mehreren Gründen zum zentralen Thema meiner Diplomarbeit gewählt. Zu aller erst möchte ich behaupten, dass die Bezeichnung *timba* international betrachtet für viele Menschen ein Fragezeichen aufwirft. Selbst MusikerInnen scheinen mit dem Begriff nicht automatisch etwas zu verbinden. Da sich diese Begriffsbezeichnung für den Musikstil erst in den 90ern auf Kuba etablierte, hatte sie nicht die Möglichkeit sich außerhalb der eigenen Szene zu verbreiten und vermarkten, im Gegensatz zur häufig gleichgesetzten Bezeichnung „Salsa“. Leider beruht diese Gleichsetzung musikalisch und geschichtlich betrachtet auf einer sehr oberflächlichen Wahrnehmung und sollte daher aufgeklärt werden. „Salsa“ wurde schnell zum „Musiktopf“ für westliche Kulturen, um allmögliche Einflüsse lateinamerikanischer Musik zu kennzeichnen. Im Gebrauch des Begriffs gibt es heutzutage wohl kaum einen Menschen, der/die ihn noch nie gehört hat. Dennoch ist die „Salsa“ eine Verkaufsmarke der Amerikaner gewesen und dadurch ein verallgemeinerter Begriff für die Musik der lateinamerikanischen Länder weltweit geworden. Leider geht dabei jedoch eine Differenzierung der Stile unter. So kam es unter anderem bei dominierenden Stilen wie dem kubanischen, zu einer abgrenzenden Bezeichnung: *timba*. Oftmals sind es Berührungspunkte mit der kubanischen Kultur, die das Wesen des *timba* erstmals erklären können, denn er lässt sich nur aus deren Geschichte heraus genauer begreifen und bestimmen, wodurch er sein eigenes Bild vertritt und eine bestimmte Atmosphäre im Bereich der „Salsa“ schafft. Zudem behaupte ich, dass viele Menschen, die selbst in der *timba* Szene verkehren, vor allem außerhalb Kubas, zwar das Image des *timba* vermittelt bekommen aber die geschichtlichen Zusammenhänge nicht kennen oder den musikalischen Anspruch dahinter zu wenig verstehen. So ging es zumindest mir bevor ich damit begann, mich tiefer in die Materie einzuarbeiten. So versuche ich mit dieser Arbeit das Interesse am Konzept des *timba* zu wecken und Interessierte über dieses Thema weiter aufzuklären.

Hinter dem besonderen musikalischen Phänomen des *timba* steckt eine Verschmelzung verschiedenster Musikkulturen Afrikas und westlicher Nationen, insbesondere Spaniens, die dazu geführt hat eine reichhaltige und vielseitige Musik zu schaffen.

Aus heutiger Sicht betrachtet, gibt es wohl wenig populäre Live-Musik, die noch so groß besetzt wird wie im *timba*. An die siebzehn MusikerInnen betreten bei den größeren Bands die Bühne. Auch wenn die Musik mit neuen Sounds und Instrumenten angereichert wird, arbeitet der Stil wenig mit virtuellen Instrumenten. Die elektronische Musik findet verglichen mit anderen Populärmusikstilen relativ wenig Anerkennung, beziehungsweise wurde sie im *Timba* wohl

hauptsächlich ein Trend durch Synth. Sounds der 80er und 90er Jahre und wird heute durch den Reggaeton beeinflusst.

Die ersten beiden, großen Kapitel in meiner Diplomarbeit geben einen Überblick zum Timba mit all seinen Facetten wieder. Während der erste Teil grundlegende, wissenschaftliche Informationen zu diesem Gebiet, wie ein allgemeines Verständnis, die geschichtlichen Zusammenhänge und eine Gegenüberstellung zum oft verglichenen „Salsa“ liefert, werde ich im zweiten Teil die musikalischen Eigenschaften genauer behandeln und analysieren. Anschließend werde ich das musikalische Konzept mit einer Aufzählung bedeutender Timba Bands, die den Stil zu dem gemacht haben, was er heute ist, beenden.

Mit dieser Vorkenntnis, wende ich mich den diversen Strömungen zu, die den Timba besonders geprägt haben und lege in ausgewählten Songbeispielen ihre offensichtliche Wirkung dar. Beginnend mit dem *son* als Fundament, werde ich in weiterer Folge die betreffenden Musik- und Tanzeinflüsse auf den Timba kapitelweise einführen, und analytisch darstellen wie diese eingebettet werden. Da wären: die der *rumba*, die der Religion *santería* und die des *reggaetón*.

Eine sehr bestimmende Eigenschaft des Timba, die als eine gewisse Weiterentwicklung der „Salsa“ betrachtet werden kann, ist die rhythmische Komplexität, die ich in einem weiteren Kapitel anhand der Break-Strukturen eines gesamten Stücks ausführen werde.

Ein passendes Schlusswort zum Thema Timba werde ich in meinen Eindrücken, die ich selbst auf Kuba erlebt habe, im Kapitel „*Timba Heute – Steht die Ära des Timba am Endpunkt*“ formulieren. Eine entscheidende Frage, die ich mir in diesem Abschnitt gestellt habe ist, ob der Timba, der in den 90ern auf Kuba schon seine Blütezeit erlebte, von neuen Musikrends verdrängt wird oder ob dieser durch das Interesse westlicher Kulturen vielleicht doch stand hält?

Anmerken möchte ich zum Schreibstil, dass spanische Begriffe in meiner Arbeit meist kursiv und kleingeschrieben sind, um sie in ihrer Ausgangssprache zu belassen. Begriffe wie „Timba“ habe ich, nachdem ich sie eingeführt habe, in eine deutsche Schreibweise gebracht, da sie regelmäßig auftreten und im Kontext nicht mehr hervorgehoben werden müssen. Zudem habe ich im Deutschen adaptierte spanische oder englische Begriffe ebenfalls in die deutsche Schriftsprache übernommen.

Den Begriff „Salsa“ habe ich in meiner Arbeit bewusst meist in Anführungszeichen gesetzt, da ich ihn als weltweit bekannte Bezeichnung immer wieder im Vergleich verwende, jedoch dessen Referenz sehr weitgefasst wird und zu undeutlich erscheint, sich damit auf einen Stil zu beziehen.

Bei der Bezeichnung „Timba“ habe ich mich aufgrund der relativ aktuellen und seltenen Verwendung in der deutschen Sprache für den männlichen Artikel entschieden, obwohl der weibliche Artikel ebenfalls dafür verwendet wird.

I. Timba im Überblick

1.1 Was ist Timba?

Timba ist die Bezeichnung für einen kubanischen, populären Musikstil, der mit dem weltweit bekannten Genrebegriff der kubanischen „Salsa“ sehr eng verbunden wird. Der Timba ist quasi eine Neuschöpfung und Weiterentwicklung der kubanischen „Salsa“, der sich zu Beginn der '90er Jahre anbahnte. Durch die vom Label „Fania“ verbreitete Kunst lateinamerikanischer Rhythmen und der verbreiteten Begriffsbezeichnung „Salsa“ in den '70er Jahren, entstand circa 20 Jahre später ein Boom an neugegründeten „Salsa“- Bands, wobei Formationen kubanischer Herkunft ihre Musik nun *timba* nannten. Historisch betrachtet gibt es mehrere Ursachen für die Entstehung der Timba Bewegung. Einerseits wurde die Verkaufsmarke „Salsa“ nur ungern geduldet, da die Wurzeln dieser Musik vom stark geprägten *son cubano* herrühren, dessen Ursprünge Mitte des 19. Jahrhunderts einzuordnen sind und die meisten populären Formen kubanischer Musik daraus entstanden sind, wie etwa der *cha-cha-cha*, die afrokubanische *rumba* und der *mambo*. In späterer Folge ebenso die „Salsa“ und der Timba. Der Son Cubano wird zwar unter KubanerInnen als der Ur-Klang verstanden und als die Mutter der Rhythmen angesehen, dennoch werden aus heutiger Sicht die unfreien historischen Wurzeln eher als eine Übertreibung und eines Missbrauchs der kubanischen Musiktradition empfunden. Mit dem Begriff *timba* definieren einheimische Bands daher ihre zurückgewonnene musikalische Identität. ¹

Andererseits hat sich der Timba musikalisch von der „Salsa“ dahingehend verändert, indem vor allem folkloristische und andere populäre Stilelemente in die Musik mit einbezogen wurden. Ebenso hatten die afrokubanische *rumba*, vor allem der *guaguancó*, und die mit *batá*-Trommeln gespielte religiöse Musik der Santeria prägenden Einfluss auf den Timba, wodurch die Musikstilrichtung ihre Berechtigung aufs Neue unterstreicht. Während in späterer Folge Musikeinflüsse anderer, auch westlicher Kulturen dazu kamen, wurde die Musik unter anderem mit Synth.-Sounds und dem in vielen Musikrichtungen verwendeten Drumset ausgestattet.

Die als Pioniere bezeichneten Bands des Timba sind Los Van Van, Irakere und NG La Banda, wobei diese in ihrer Blütezeit der 70er und 80er Jahre rückwirkend betrachtet eher als Vorläufer des Timba gesehen werden. In Anbetracht dessen, dass die Charakteristiken des Timba sich erst im Laufe der 90er Jahre herausgebildet haben, gelten Adalberto Alvarez mit „Son 14“ und Elio Revé mit „Orquesta Manzanillo“ als bedeutende Vorbilder. ²

1 Wikipedia. Son Cubano.

2 Radio Musiktruhe. Timba.

Bis heute lässt sich ein relativ fließender Übergang von der „Salsa“ zum Timba beobachten. Der Timba zeichnet sich vor allem durch das Integrieren aktueller Musikströmungen, sowie erweiterte instrumentale Besetzungen aus, die rhythmische Komplexität und Energie verstärkt zum Ausdruck bringen. Der Tanz im Timba hat sich ebenfalls aufgrund seiner gesteigerten Emotionalität und Komplexität neuen Maßstäben verschrieben. Neue Bewegungsformen neben dem bekannten Casino (kubanischer Tanzstil des Salsa) wurden hineingemischt, die nun die Regeln des Tanzens stark lockern und ein befreites Tanzen fördern.³

1.2 Der Begriff Timba

Die Bedeutung „Timba“ lässt sich mit „Spielhölle“ übersetzen. Man hat also Kartenspieler als *timberos* auf Kuba bezeichnet. Der Begriff *timba* tritt im sozialen Zusammenleben Kubas auch in anderen Hinsichten auf, wie zum Beispiel in der typisch kubanischen Süßspeise „pan con timba“ oder in einem Stadtviertel Havannas, das *timba* genannt wird.

Im musikalischen Kontext war *timba* jahrzehntelang eine mit der *rumba* gleichgestellte Bezeichnung, schon vor der Festlegung des Musikstils. Das typische Musizieren der *rumberos* in den Hinterhöfen von Havanna wurde umgangssprachlich ebenfalls mit *timba* bezeichnet. Ebenso wurde der Begriff für improvisierte Jamsessions in den Konservatorien Kubas verwendet, deren Einfluss maßgeblich für das Aufblühen des Timba gesehen wird und mit den Boom an Timba Bands auslöste. Zur internationalen Verbreitung des Begriffs kam es Ende der '90er Jahre vor allem durch den Dokumentarfilm über *Buena Vista Social Club*, der den internationalen Hype kubanischer Musik begünstigte. Aufgrund der wirtschaftlichen Krisensituation auf Kuba in den '90er Jahren emigrierten viele Menschen in die westlichen Nachbarländer. So entstand zum Beispiel in Miami (USA) die zweitgrößte Hochburg für den Timba.^{4 5}

1.3 Die „período especial“ und die Entstehung des Timba

Die „período especial“, unter dem damaligen kubanischen Staatschef Fidel Castro, war eine Zeit wirtschaftlicher Krisen, die 1991 durch den Zusammenbruch der Sowjet-Union auf Kuba eine

3 Radio Musiktruhe. Timba.

4 Cuba.at. Kubanische Musikstile.

5 Wikipedia. Timba (Musikstil).

zusätzliche, dramatische Ressourcenknappheit verursachte. Extreme Armut machte sich durch erhebliche Lebensmittelknappheit und maroder Infrastruktur bemerkbar, wodurch der Staat gezwungen war, die wirtschaftliche Situation auf Kuba zu verbessern. Bis dato hatte ein generelles Handelsembargo dies verhindert. Mit den Staaten Nordamerikas und Europas wurden Abkommen zur Förderung des Tourismus beschlossen. So entstanden in wenigen Jahren zahlreiche Hotels an den Küsten nahe Havanna und Varadero.

Mit dem anwachsenden Tourismus und den damit verbundenen gesellschaftlichen Interaktionen mit der Bevölkerung ergaben sich neue Herausforderungen, die immer noch gelöst werden müssen. Die Staatsregierung versuchte mit Restriktionen auf die Gesellschaft einzuwirken. So gibt es bis heute zwei voneinander getrennte Währungen, eine für Touristen und eine für die KubanerInnen. Die Devisen sind für den Aufbau des Staates zwar wichtig, doch durch die fehlenden Perspektiven der ärmeren Gesellschaftsschicht läuft diese Gefahr sich auf illegalen Wegen Zugang zum nun präsentierten Tourismusleben zu verschaffen. Mit dem aufstrebenden Tourismus ergeben sich lukrative Möglichkeiten für die KubanerInnen der Perspektivlosigkeit zu entfliehen. Scurrile Verkaufspraktiken und Prostitution haben beispielsweise erheblich zugenommen. Mit diesen Trends lässt sich immerhin wesentlich mehr Geld generieren. Das offizielle monatliche Durchschnittseinkommen Kubas beträgt nicht mehr als etwa 25-30 Euro. Mit strengen staatlichen Kontrollen wird versucht die illegalen Praktiken in den Griff zu bekommen.

Besondere Vorkommnisse wie diese haben in der Gesellschaft zwangsläufig Spuren in der kulturellen Entwicklung hinterlassen. Für die emotionale Aufarbeitung und Akzeptanz der individuellen Betroffenheit können Musik und Tanz wohl als stärkstes Kulturgut den Ausgleich, die alltäglichen Nöte gelassen zu ertragen, bieten. So spiegelt der Timba, umgangssprachlich „música bailable“ (tanzbare Musik), sehr eindrucksvoll das tägliche Geschehen wider. Zahlreiche Texte des Timba unterstreichen diese Themen sehr deutlich, wenn auch zum Teil durch versteckte Botschaften, die von der strengen Regierung toleriert werden können.

Aber nicht nur die gesellschaftliche Situation bedingt den Timba. Ein nicht zu unterschätzender Faktor für die Entstehung war die Errichtung von Kunst- und Musikhochschulen auf Kuba, die ab den '70er Jahren schon im Aufbau waren. Man könnte sagen, dass junge MusikerInnen durch ihre Ausbildung begannen, Jazzelemente in die Musik des *son* zu mischen. Deutlich wurde dies in den Arrangements vor allem durch komplexere Bläserstimmen. Das musikalische Konzept begann dadurch Ende der '80er und Anfang der '90er Jahre Gestalt anzunehmen.

Erst als Timba ein Begriff für populäre Tanzmusik wurde, sozusagen durch das Publikum

verbreitet, wie der Ausdruck „la timba está buena“ für den neuen Klang der Gruppe „Irakere“ bezeichnend war, wurde die Betitlung „Salsa“ allmählich von „Timba“ auch bei den Musikgruppen abgelöst.

Die erste Band mit der man Timba verknüpft ist NG La Banda, unter der damaligen Leitung von José Luis Cortés. Obwohl sie ihre Musik anfangs noch mit „Salsa“ betitelten, wird rückwirkend ihr Album „En la calle“ von 1989 als erstes Timba Album betrachtet.

Erst Mitte der '90er kam es zu einem Boom der Timba Bands, veranlasst durch die Gruppe Charanga Habanera und deren 1996 erschienenem Album „Me sube la fiebre“. Nicht wenig später zeigte sich der internationale Durchbruch und Erfolg des Timba an Juan Formell und Los Van Van, die ihre Musik von 1997 an ebenfalls Timba nannten.⁶ Demnach lässt sich sagen, dass die Musik, die als Timba zu verstehen ist, schon etwa 5 Jahre vor der eigentlichen Benennung bestand. Bis dahin gab es charakteristische Bezeichnungen der „Salsa“, wie etwa die *salsa dura* (harte Salsa), *salsa erótica* oder *salsa romántica*. Jedoch wurden diese aus der „Salsa“ Szene New Yorks stammenden Begriffe von KubanerInnen ungern übernommen, da die Unterschiede zu einem weiterentwickelten *son cubano* nicht klar genug differierten.⁷

Aus Sicht von Zeitzeugen und Pionieren wird der Timba wie folgt beschrieben:

José Luis Cortés - Timba als musikalische und soziale Charakterisierung:

„In musikalischer Hinsicht vereint die *timba* viele Sachen in sich. Sie ist *bomba*, Jazz, *mozambique*, *rumba*, *son* und gute Musiker. Die *timba* ist unser Stoff für die Welt. Außerdem kann ich gar nicht wie ein *salsero* spielen. [...] Die *timba* ist in den Straßen, den Warteschlangen, der Art der Leute, zu sprechen und zu tanzen. Sie ist eine Haltung zum Leben, hier und heute in Kuba, und wir als Musiker spiegeln diese in unseren Liedtexten wider.“⁸

Juan Formell (Los VanVan):

„*Timba* ist das, was wir hier und jetzt gerade machen, und das nichts gleicht, was in anderen Ländern der Region verkauft oder gehört wird. *Timba* gibt es in der Musik von “[Los]Van Van”, von Issac [Delgado], von Adalberto [Álvarez], von “El Tosco”. *Timba* ist diese *heavy salsa*, wie sie ein Journalist in den Vereinigten Staaten genannt hat.

Man nehme ein Gefäß, tue ein bisschen *son*, Rock, *rumba*, *songo* und Jazz hinein, und gebe diese Mischung tagein, tagaus einem Musiker in Kuba zum Frühstück! Wenn dieser Mensch zu spielen

⁶ Wikipedia. Timba (Musikstil).

⁷ Bello, Neris González/Cué, Liliana Casanella. Ein Gegenentwurf zur *salsa*: Die *timba cubana*. S.334

⁸ Bello, Neris González/Cué, Liliana Casanella. Ein Gegenentwurf zur *salsa*: Die *timba cubana*. S.334

anfängt, kann man das Resultat in Klubs wie “La Tropical”, “El Palacio [de la Música]” oder hier in diesem Amphitheater hören.“⁹

1.4 Timba vs. Salsa

Sehr allgemein formuliert gilt der Timba als flexibler, improvisierter und innovativer als die herkömmliche „Salsa“. Während die „Salsa“ die Musik vieler lateinamerikanischer Nationen verbindet, ist der Timba eine strikte, kubanische Abgrenzung. Die gemeinsamen Musikstrukturen der „Salsa“ und des Timba sind die stark ausgeprägten Wurzeln des schon erwähnten Son, die sich im Hauptinstrumentarium und dessen Rhythmuspatterns besonders zeigen. Als bedeutende Einflussgröße für den „Salsa“ hat sich der Son in weiterer Folge unter anderem zum *songo* in den '70ern weiterentwickelt, wofür vor allem die Musik von Los Van Van mit Juan Formell als bezeichnend und als dessen Initiator gilt. Der *songo* ist besonders gekennzeichnet durch die Instrumentierung von Timbales und Bassdrum und den darüber angebrachten *campanas*, oder international Cowbells genannt. Der *songo* bewirkte eine Vermischung der „Salsa“ mit der kubanischen Rumba. Diese bedeutende Stilvermischung ist als Grundstein des Timba zu verstehen. Trotz der Größe Los Van Vans und der Äußerung durch Juan Formell zur Beschreibung des Timba (wie im vorherigen Absatz erwähnt), ist ihre Musik aus heutiger Sicht immer noch im *songo* verankert, anstatt die typischen Merkmale des heutigen Timba zu verkörpern.¹⁰

Musikvielfalt

Um auf kubanischer Ebene zu bleiben und den Begriff „Salsa“ zu vermeiden könnte man sagen, dass die Musikstile *son*, *rumba* und *songo* die Basis des Mischgenres Timba bilden.^{11 12}

Laut Danilo Orozco, ein kubanischer Musikwissenschaftler, ist es wichtig zu bemerken, dass das Verständnis eines Mischgenres darauf beruht, verschiedene Musikstile gleichzeitig einzubauen und nicht, dass diese durch musikalische Formteile gekennzeichnet sein müssen, indem etwa ein Bolero oder eine Rumba als Einleitung des Songs fungiert. In die traditionelle, kubanische Musik flossen ebenso internationale, populäre Stile mit ein, so etwa der Funk, der Hip-Hop oder der auf Kuba derzeit beliebte Reggaeton. Diese vielfältigen modernen Stile entwickelten sich besonders in Bands, die sich außerhalb Kubas geformt haben und dadurch leichter mit anderen Musikströmungen in Berührung kamen, wie bei Timbalive, aus Miami. Ich werde im weiteren Verlauf auf diverse

9 Bello, Neris González/Cué, Liliana Casanella. Ein Gegenentwurf zur *salsa*: Die *timba cubana*. S. 335

10 Bello, Neris González/Cué, Liliana Casanella. Ein Gegenentwurf zur *salsa*: Die *timba cubana*. S. 335

11 Wikipedia. Songo (Musik).

12 Bello, Neris González/Cué, Liliana Casanella. Ein Gegenentwurf zur *salsa*: Die *timba cubana*. S. 336

Beispiele eingehen, die den Timba als Mischgenre darstellen.¹³

Wesensmerkmale der Timba Musik

Auffällig im Vergleich mit der bis dato bekannten „Salsa“ Musik ist die andersartige, spürbare Aggressivität. Der Timba verkörpert, wie schon erwähnt, eine feierliche Stimmung, die das Tanzpublikum in Ekstase versetzen soll. Der höhere musikalische Anspruch liegt nicht nur in der Verschmelzung verschiedener Musikströmungen, sondern auch im rhythmischen Ausdruck der Musik. Akzente und Breaks verstärken sich in der Komplexität und Häufigkeit, wodurch wiederum andere Aspekte der Musik wie Text, Melodieführungen und Klarheit des formalen Aufbaus weniger im Vordergrund stehen. Eine emotionsgeladene Explosion einer Fiesta steht hier im Fokus, nicht vergleichbar mit einer romantischen Geschichte, dessen Text und Melodie harmonisch in die Musik eingebettet wird, wie im „Salsa“ üblicher.

Eine Analyse der formalen Strukturen wird die aggressivere Ader des Timba zur klassischen „Salsa“ verdeutlichen.

Wenn man auf die Textinhalte näher eingeht stellt man fest, dass die Sprache bei der Umsetzung durch den Sänger oder der Sängerin an Mobilisierung gewonnen hat. Wie auch die Musik die Improvisationsfreudigkeit charakterisiert, so werden ebenso willkürlich gewählte Phrasen durch den oder der LeadsängerIn mit einbezogen. Der Grund hierfür liegt in der gewünschten Interaktion des Sängers mit dem (Tanz)-Publikum.

Texte

Die Texte der meisten Timba Songs sind provokativ, sexuell, doppeldeutig und finden daher beim Tanzpublikum nicht immer Zustimmung. Die „Salsa“ bietet hier eher einen formalen und kontextreichen Bezug zur Sprache, worin unter anderem die Liebe thematisiert wird. Im Timba wird man selten auf erzählende Inhalte zurückgreifen, die einer tiefsinnigen Geschichte gewidmet sind und daher erscheinen sie dem Zuhörenden oftmals oberflächlich oder bezugslos. Das gleiche gilt für die komplett umgedeuteten Wörter und Phrasen. So ist das Wort „especular“ mit der Bedeutung „nachdenken, spekulieren“ in Songs oft mit der Bedeutung von „ostentar“ in Beziehung gesetzt, was so viel bedeutet wie „prahlen, zur Schau stellen“.

Die Texte der Timba beschränken sich meistens auf zentrale Botschaften, die das tägliche kubanische Leben beschreiben, ohne dabei besonders auf Details einzugehen. Nicht zuletzt sind diese Expressionen durch die restriktive Politik der '90er Jahre ausgelöst, wozu Umdeutungen und Anspielungen übliche Taktiken, um Songs an die Öffentlichkeit bringen zu können.

Zentrale Themen, auf die häufig Bezug genommen wird, sind die afrokubanischen Religionen, die

¹³ Bello, Neris González/Cué, Liliana Casanella. Ein Gegenentwurf zur *salsa*: Die *timba cubana*. S. 336

Rumba und die Figur des *temba*, die einen älteren, reichen Mann repräsentiert und der sich mit der dazu passenden Frau schmückt, deren Hauptinteresse darin besteht in teuren Läden einkaufen zu gehen. Textinhalte des Songs „El Tembe“ von La Charanga Habanera sind für das letzte Erwähnte ein gutes Beispiel ¹⁴:

„El Temba“ - Charanga Habanera, David Calzado

(Album: *Pa'que se entere La Habana*, 1996)*

Text	deutsche Übersetzung
<p>Chorus/estribillo 1 (0:15; 2:14; 3:18):</p> <p>Búscate un temba que te mantenga pa' que tú goces, pa' que tú ten- gas.</p>	<p>Such' dir einen Alten, der dich erträgt, damit's dir gut geht, damit du was hast.</p>
<p>Chorus/estribillo 2 (3:39):</p> <p>No te equivoques con el temba, pa' que tú goces, pa' que tú apren- das.</p>	<p>Irre dich nicht in dem Alten, damit's dir gut geht, damit du dazulernst.</p>
<p>Chorus/estribillo 3 (3:44):</p> <p>Que pase de los 30 y no llegue a los 50. Eh! Pa' que te dé la cuenta</p>	<p>Der älter ist als 30 und nicht an die 50 drankommt. Eh! Damit er dir die Rechnung zahlt.</p>
<p>Chorus/estribillo 4 (4:24):</p> <p>pa' que tú goces, pa' que tú apren- das</p>	<p>Damit's dir gut geht, damit du dazulernst</p>
<p>Chorus/estribillo 5 (4:41):</p> <p>Pa' que tengas lo que tenias que tener</p>	<p>Damit du hast, was du unbedingt brauchst.</p>

¹⁴ Bello, Neris González/Cué, Liliana Casanella. Ein Gegenentwurf zur *salsa*: Die *timba cubana*. S. 337

* Hörbeispiel: <https://www.youtube.com/watch?v=TSwS8-lb1xo>. (24.06.19)

Chorus/estribillo 6 (5:07):	
Un papirriqui juaniquiqui	Einen reichen „Papi“, mit viel „Kohle“

15

Die Frau wurde in der lateinamerikanischen Musik immer schon als Liebesobjekt in Texten beschrieben. Im Timba hat sich jedoch, gegenüber dem Salsa, eine Tendenz entwickelt, diese Thematik mit viel Ironie und Leichtigkeit zum Ausdruck zu bringen.

Diese oftmals provokanten, doppeldeutigen Ausdrucksweisen und eindeutige Metaphern erinnern an den vom Reggaeton verursachten Aufschrei unangebrachter Texte. Im Timba wirken, wie in vielen modernen Strömungen der Populärmusik, die unklaren, oberflächlichen Inhalte weniger bedeutsam in der Musik und dienen viel mehr als Wiedererkennungsmerkmal und Ausdruck eines Songs.

Musikalische Struktur

In der musikalischen Struktur werden die zentralen Botschaften besonders hervorgehoben wie zum Beispiel durch die sogenannten *estribillos*, wiederholende, mehrstimmige Passagen im Chorusteil, die in der Timba häufiger auftreten als im Grundkonzept der „Salsa“.

Die *estribillos* können im Laufe eines Songs sogar nur Teile einer entsprungenen Phrase verwenden oder eine komplett neue kreieren. Sie treten immer in einer Wechselbeziehung zum Leadsingenden auf, der improvisierte Gesangsphrasen (*pregón*) zwischen den *estribillos* legt und den Chorusteil vervollständigt, welcher ebenfalls als *montuno* bezeichnet wird. Diese bedeutende Struktur des Timba erinnert sehr an die, der afrokubanischen *rumba*, auf die ich später noch zu sprechen komme. Die *estribillos* werden häufig von fixen Choreographien begleitet, um eine tanz-orientierte Interaktion zum Publikum zu erzeugen. So sind gängige Redewendungen wie: „*yo te toco y tú me tocas*“, „*hay que estar arriba de la bola*“ oder „*esto te pone la cabeza mala*“ auch in Timba Songs mit den entsprechenden Bewegungen vertreten um das Publikum anzuheizen.*

Die Erweiterung von Timba Songs ergibt sich nicht nur durch die *estribillos*, sondern auch durch längere Strophenteile und das Aufbrechen instrumentaler Muster im *mambo*, der meistens hinter dem Chorus beziehungsweise hinter einer Instrumentalschleife anschließt. Hier bricht oftmals der

15 Bello, Neris González/Cué, Liliana Casanella. Ein Gegenentwurf zur *salsa*: Die *timba cubana*. S. 337

* „Siehe als Beispiel „Juego de Manos“ der Gruppe „Klimax“, in dessen *estribillos* zahlreiche Anspielungen sexueller Natur gemacht werden. Wörtl.: „Man muss oben auf der Kugel sitzen“ i.S.v. „die Nase vorn haben“. „Yo te toco y tú me tocas“ („Ich berühre dich und du berührst mich“) von „Adalberto Alvarez y su Son“, „Hay que estar arriba de la bola“ („man muss oben auf der Kugel sitzen“ von „Manolín, el Médico de la Salsa“, „Esto te pone la cabeza mala“ („Das hier lässt dir den Kopf schwirren“) von „Juan Formell y Los Van Van“.“

aus: Bello, Neris González/Cué, Liliana Casanella. Ein Gegenentwurf zur *salsa*: Die *timba cubana*. S. 341

*tumbao** im Bass weg und bewegt sich in einer freien Struktur. Rhythmische Improvisation und „Break-Signale“ werden in diesem Abschnitt zum Fokus der Musik. Der *mambo* bietet somit die entsprechende Offenheit für einen Stilwechsel, oftmals mit dem Hang zur afrokubanischen Tanzmusik, wie etwa der Rumba oder eine Konnotation der Santeria.

Die Ausdehnung der Songs des Timba ist nicht zuletzt gekoppelt an das Tanzpublikum, denn die Musik verschreibt sich dem noch mehr als die „Salsa“. Der Timba ist abseits einer Festlichkeit und ohne einer Tanzfläche kaum vorstellbar.¹⁶

2. Das musikalische Konzept:

2.1 Das Instrumentarium

Die musikalische Qualität des Timba ist sehr stark von den Perkussionisten und der Bläsersektion geprägt. Speziell in diesem Bereich konnte durch professionelle Ausbildung an Musikhochschulen in Kuba das Niveau besonders gesteigert werden.

Das Instrumentarium des Timba hat sich mit seiner Fortentwicklung vom Salsa auf ein Maximum erweitert. Nicht nur das Standardperkussion der „Salsa“ wie etwa *bongos*, *congas*, *timbales*, *campanas*, *maracas*, *güiro* und *claves* definieren die rhythmische Struktur, sondern auch das Drumset aus der westlichen Kultur steht im Zentrum des Geschehens und sind feste Bestandteile der Timbamusik geworden. Das rhythmische Instrumentarium kann recht beliebig zusammengestellt werden. Häufig sind *chekeré*, eine größere Variation an *campanas* und eine große Trommel, die *bombo* inkludiert, um einer noch größeren Klangvielfalt gerecht zu werden. Durch den Einfluss der *rumba* sind oftmals deren Instrumente zusätzlich vertreten, wie die schon erwähnte *chekeré*.^{17**}

Prinzipiell setzt sich das Instrumentarium einer Timba Band in Perkussion, Bläsersektion, Harmonieinstrumente und Vocals zusammen. Diese Kategorien werde ich nun weiter untergliedern:

Perkussion

große Perkussion:

- Drumset

* Typische, synkopierte Bassfigur des „Salsa“ und Timba

16 Bello, Neris González/Cué, Liliana Casanella. S. 340-341

17 Bello, Neris González Bello/Cué, Liliana Casanella. S. 343

** Vgl. mit Instrumentenbeschreibung unter „Perkussion“, folgend.

- *tumbadoras* (meist werden Congas gemeint, darunter fallen aber auch Cajones)
- Bongos
- *pailas* (Timbaleset mit *campanas*)
- *bombo* (große Röhrentrommel beidseitig bespannt)

kleine Perkussion:

- Maracas
- *chekeré* (ausgehöhlte Kürbisfrucht mit einem Netz aus Perlen und Kaurischnecken) ¹⁸
- Guiro
- Claves
- *campanas* (Glocken, bells)

Wichtig ist zu erwähnen, dass die Perkussionsektion im Timba schon vielmehr als Orchester verstanden wird, wie der Name vieler Bands

auch verrät, wie *orquesta revé* oder *orquesta mayimbe*. Man sollte jedoch nicht frühere Konzepte kubanischer Musik, wie der „conjuntos“ oder „charangas“ mit dieser Entwicklung unmittelbar zusammenbringen, worunter kleine kammerorchestrals Besetzungen verstanden werden, mitunter Flöten- und Violinenzusatz. Vielmehr wurde dieses instrumentale Konzept wieder verlassen und auf Erweiterung der Blechbläser gesetzt. ¹⁹

Bläsersektion

- Posaunen (2 Stück)
- Trompeten (2-3)
- Saxophone (1-2)
- (Querflöte)

Die Bläsersätze haben sich durch den Einfluss studierter Jazzmusiker auf Kuba besonders etabliert. Komplexe, rhythmische und häufiger-auftretende Phrasen in der Musik waren die Folge, wodurch der Jazzanteil im Timba größtenteils bestimmt wurde.

Die Bläsersektion wurde verglichen zum Salsa tendenziell erweitert und besteht meist aus Trompeten, Posaunen und Saxophonen, wobei eine Besetzung aus Trompeten und Posaunen als die

¹⁸ Wikipedia. Shékere.

¹⁹ Bello, Neris González/Cué, Liliana Casanella. S. 343/344

gängigste Variante bezeichnet werden könnte. Das Saxophon gilt mittlerweile mehr oder weniger als „added feature“ des Timba, das für die Standardbesetzung früherer „Salsa“-Bands teils üblicher war. Besonderen Wert wird den Posaunen zugesprochen. Es gibt einige Bands, deren Bläser nur aus PosaunistInnen bestehen, vor allem zur früheren Timbazeit, wie etwa bei Charanga Habanera oder Elito Revé.²⁰ Interessanterweise wird in der Musik des modernen Timba die Bläsersektion mit der Perkussion in den Vordergrund gemischt, um der Musik noch mehr drive zu geben.²¹

Harmonieinstrumente

- Bass/Kontrabass
- Klavier/Synth
- E-Gitarre („added feature“ optional)

Der Zugang zum Kontrabass beziehungsweise zum E-Kontrabass hat mit dem Timba wieder Anerkennung gefunden. Während die „Salsa“ sich häufiger einem E-Bass bedient, hat die Renaissance durch den Timba den Kontrabass der früheren *conjunto**-Bands der frühen „Salsa“ der 40er Jahre wieder aufgenommen, der noch stark vom *son* geprägt ist.²²

Zum Piano wird zusätzlich oft ein Synth. angebracht, um neue Sounds in die Musik mit hineinzugeben. Mit der Entstehung elektronischer Musik in westlichen Kulturen, dauerte es nicht lange bis für manche Timba Songs die akustische *tres* (Gitarre) mit einer E-Gitarre ersetzt wurde, wie beim Titel „La Bomba“ von El Noro y Primera Clase, um ein Beispiel zu nennen.

Vocals

- Leidgesang
- 3-stimmige backing vocals

Ein sehr prägnantes Konzept, das sich im Gesang des Timba widerspiegelt ist der „*coro-pregon*“.²³ Dieses „call and response“-Schema, lässt sich auch schon im *son* und ebenfalls im afrokubanischen *guaguancó*, eine Form der *rumba*, entdecken, worauf ich später noch genauer eingehen werde.

20 Wikipedia. Timba. Compared to salsa.

21 Perna, Vincenzo. Timba: The Sound of the Cuban Crisis. London 2016. S.107

* „conjunto“: Instrumentalbesetzung traditioneller, kubanischer Musik der 40er Jahre, bestehend aus „septeto“ des Son: Gesang, 2 Gitarren, Kontrabass, Bongos, Maracas, Trompete. Ergänzt zum „conjunto“ wurden Klavier und Congas.

22 Wikipedia. Conjunto. Cuban.

23 Wikipedia. Timba. Compared to salsa.

Der boomende Rap in westlichen Kulturen hat natürlich durch den offenen Zugang nach Kuba in den frühen 90er Jahren ebenfalls seine Spuren im Timba hinterlassen. Interessant ist jedoch die Arrangementtechnik, den Rap in den *estribillo* zu geben während der Leadgesang im *pregon* die Melodie singt. Diese Tendenz zeigt sich vor allem bei Bands wie Charanga Habanera oder Bamboleo. In anderen Fällen bleibt der Rap wie gewohnt solistisch vom Leadgesang vorgetragen.^{24*}

2.2 Arrangement

Die bestimmende Einheit der Musik des Timba ist wie auch in allen Vorläufern kubanischer Musik, die Clave. Eine Clave besteht nach westlichem Musikverständnis aus zwei Takten zu acht Schlägen, wobei eine Notation im *alla breve* oder 2/4-Takt aufgrund der Unterteilungen und des Tempos für den Musizierenden die leserliche Variante bietet. Wie die Stücke des Salsa am Häufigsten einer 2/3 *son*-Clave unterliegen, hat sich der Trend des Timba mehr und mehr zur 3/2 Clave zurück entwickelt, wie es im *son cubano* zuletzt Gewohnheit war. Zudem hat die Clave des Timba in den meisten Fällen die 2/3 oder 3/2 *rumba*-Clave angenommen, aufgrund des starken Einflusses von *rumba* und den dadurch ermöglichten Raum für weitere, afrokubanische Musik.

Ein wichtiger Begriff für das Konzept des Timba sind ebenfalls die sogenannten *tumbaos*. Darunter versteht man die rhythmische Figur die über die Clave in den diversen Instrumenten repetiert wird. Besonders angesprochen werden hiermit die Patterns der Instrumente Bass, Conga und Piano. Beim Piano ist genauer der *montuno* oder *guajeo* gemeint, ein synkopiertes Arpeggio-Ostinato.²⁵ Die Komplexität des Timba zeigt sich nicht nur durch die überlagerten Rhythmen der *tumbaos*, sondern durch ihre Erweiterung. *Tumbaos* im Timba sind oftmals auf 4 Clavelängen erweitert bis sie wiederholt werden. Dadurch wirkt die Musik schon viel freier und weniger gesetzt als in der herkömmlichen Salsa, in der 1-2 Clavelängen die Norm sind.

Die musikalische Form eines Timbastücks zeigt sich mit mehr Offenheit des Ablaufs und der Länge, verglichen mit westeuropäischer Populärmusik oder populärem Salsa. Die Stücke können oftmals 5-9 Minuten lang werden, live gespielt teils noch länger. Formteile sind dadurch meist verlängert, da sie dem Tanz gewidmet sind und diesem dadurch eine längere Dauer versprechen. Da der Timba durchwegs eine hohe Intensität an Musik vermittelt, unterscheiden MusikerInnen und TänzerInnen vor allem drei verschiedene Formstrukturen. Im Vergleich zur bipolaren Unterscheidung von *tema* und *coro* beziehungsweise *montuno*, die aus den Vorläufern des Son und

24 Bello, Neris González/Cué, Liliana Casanella. S. 343

* Songbeispiel: „Todo Lo Bonito“, Bamboleo (Album: Todo Lo Bonito, 2013)

25 Wikipedia. Tumbao.

der Rumba entnommen sind. Durch Ausbau des *coro* hat sich im Timba als dritte Forminstanz der *mambo/sobre-montuno*-Teil hervorgetan, der nun den Klimax eines Timba-Songs andeutet. Dieser tritt meist mehrmals im Stück nach einer Instrumentalschleife des *coro* beziehungsweise im Wechsel mit dem *coro* auf. Beschreiben lässt sich dieser Teil als „organisiertes Chaos“, denn Instrumente wie Bass und Perkussion verlassen ihre geregelten Strukturen und gehen in einen freien offenen Teil, der mit signalisierten Breaks versehen ist. Dieser kann 2-4 mal im Wechsel mit dem *coro* auftreten. Auffällig ist vor allem der Bass, der beispielsweise mit seinen ausklingenden Liegetönen den Ausbruch aus dem *tumbao* markiert und den „Flow“ der Musik dadurch entscheidend verändert.²⁶

Die Grobgliederung eines Timba Songs beinhaltet also diese drei Kategorien:

1. *introducción / tema*
2. *montuno (coro-pregon)*
3. *sobre-montuno / mambo*

Ein Feingliederungs-Konzept der Formteile eines Timba-Songs nähert sich meistens diesem Schema an:

introducción // tema // puente // coro I / mambo I // c. II / m. II // c. III / m. III//etc// [coda]

27

introducción: ist meist eine instrumentale Einleitung mit Riffs der Bläser oder eine Vorwegnahme des Coro. Oftmals werden auch gesprochene Phrasen der SängerInnen eingebracht, um das Publikum anzuheizen.

tema: Diese Passage lässt sich häufig mit dem Vers gleichsetzen. Hier wird die Thematik vorgestellt und erzählt. Die Melodie muss jedoch nicht wirklich festgelegt sein. Durch den erzählenden Charakter wirkt sie oft relativ frei gestaltet und hat einen kleinen Ambitus.

puente: bezeichnet eine instrumentale Überleitung zum ersten Coro.

26 Perna. 2016. S. 109

27 Perna. 2016. S. 109

coro: begonnen wird mit einer Chorphrase, meist dreistimmig, die die Hauptaussage des Songs wiedergibt. Daraufhin kommentiert der Leadsingende (*pregon*) improvisierend auf diese Aussage bevor wieder einmal der Chor eintritt. Der *coro* tritt also immer in einem „call and response“ auf.

mambo: *mambo*-Teile treten ab etwa der Hälfte eines Songs auf und werden von dann an im Wechsel zu weiteren *coros* eingesetzt. Der erste *mambo*-Teil ist meist vergleichbar mit einem Instrumental-Interlude, während diese Teile in weiterer Folge deutlich kürzer und direkt an den *coros* hängen. Oftmals nehmen die *mambos* den *estribillo* des folgenden *coro* vorweg.

coda: eine Abschlusschleife als *coro*, Instrumental oder ein Fade-out

Diese Anordnung des strukturellen Konzepts kam vor allem durch „NG La Banda“ und José Luís Cortés in den 90ern. Die zusätzliche Idee, eine Konnotation des ersten *coro* oftmals der *introducción* voranzustellen, sollte dazu führen den *montuno*-Teil von Beginn an spürbar zu machen, um Tänzer und Tänzerinnen direkt auf die Tanzfläche zu bringen.²⁸

Um näher zu definieren, wie sich diese Formteile voneinander unterscheiden, habe ich anhand des Songbeispiels „La Peligrosa“ („Die Gefährliche“) eine Formanalyse erstellt, worin ich diese drei Formteilstrukturen kenntlich mache.

Songbeispiel: „La Peligrosa“, Havana D' Primera (Album: La Vuelta al Mundo, 2015)*

Zeit	Feingliederung	Grobgliederung
'0 min	16+4 Takte: Intro	<i>introducción / tema</i>
'26 min	16 Takte: Vers 1	
'47 min	4 Takte: Interlude	

28 Perna. 2016. S. 109/110

* Hörbeispiel: <https://www.youtube.com/watch?v=9jBKn7kdWJU>. 20.06.19

'52 min	16 Takte: Vers 2	
1:14 min	28 Takte: Prechorus	
1:49 min	8 Takte: Puente	
2:01 min	36 Takte: 1. Chorus (<i>coro / pregon / coro</i>)	<i>montuno / coro</i>
2:51 min	16 Takte: Coda, Instrumental	
3:11 min	16 Takte: 2. Chorus	
3:32 min	16 Takte: Postchorus (<i>Instr. / coro / Instr. / coro</i>)	
3:53 min	16 Takte: <i>mambo</i>	<i>sobre-montuno</i>
4:13 min	16 Takte: 3. Chorus	<i>montuno/ coro</i>
4:34 min	16 Takte: <i>mambo</i>	<i>sobre-montuno</i>
4:55 min	8 Takte: 4. Chorus	<i>montuno / estribillo</i>
5:06 min	8 Takte: <i>mambo</i>	<i>sobre-montuno</i>
5:16 min	8 Takte: 5. Chorus	<i>montuno / estribillo</i>
5:36 min	8 Takte: <i>mambo</i> <i>...Chorus fade out</i>	<i>sobre-montuno</i>

Nennenswerte Arrangeure des Timba

J.L. Cortés, Juan Ceruto, Giraldo Piloto und Ivan „Melón“ Gonzáles. Für gewöhnlich werden nicht alle Stimmen der umfangreichen Bands ausgeschrieben, sondern nur die Riffs der Bläusersätze und

betreffende Breaks, die in der *introducción* und in den *mambo*-Teilen geltend gemacht werden. Des Öfteren wird gesagt, dass die Timba Bands von heute alle sehr ähnlich klingen und einfach nur frühere Gruppen kopieren. Daher haben viele Arrangeure viel Wert darauf gelegt ihre Gruppe mit einer markanten Stimme zu prägen wie bei Elito Revé y su Charangon, Alexander Abreu und Havana D' Primera oder Bamboleo mit Haia der Fall. Alle drei Gruppen kennzeichnen sich besonders durch den Leadsingenden aus.

2.3 Timba als Tanz

Um den Tanzstil des Timbas in einem Wort einer Beschreibung zu widmen, würden viele Kenner des Tanzes sagen, dass im Timba „despelote“ getanzt wird. Deutsche Beschreibungen, die auf diese Bedeutung eingehen wären chaotisch, sexuell-provokativ. Es werden unter anderem viele Elemente afrikanischer Tänze miteinbezogen, die keine Scheu vermitteln, Bewegungen des Beckens in Vordergrund zu stellen. So wird etwa an Höhepunkten der Musik mit „aqua“ (Wasser) gefälliges Tanzen signalisiert. Dieser Begriff fällt meistens im *mambo*-Teil, indem das Tanzpaar kurzweilig voneinander losgelöst ist, um sich quasi „in der Musik zu verlieren“. Improvisierend werden häufig Elemente anderer Tänze zum Vorschein gebracht, wenn die Musik danach verlangt. Da das Instrumentarium sich an dieser Stelle von seinen Spielstrukturen löst und in einen explosionsartigen, „break-betonten“ Teil übergeht, wird häufig zunächst ein *meneo* getanzt, bei dem die beteiligten TänzerInnen sich um die eigene Achse bewegen und dazu ihr Becken kreisen. Übersetzt bedeutet „*meneo*“ wackeln, womit sich diese Beschreibung bestätigen lässt. Da die meisten Timba Songs mit ihren kraftvollen Intros die TänzerInnen schon auf die Tanzfläche holen möchte, geht's auch gleich zur Sache. Aus dem *guapea*, dem Grundschrift des Tanzes *casino*, der ein gespiegeltes Tanzen von Mann und Frau wiedergibt, werden all mögliche Figuren getanzt. Man könnte sagen: Timba besteht aus etwa 80% *casino*, der seine Ursprünge aus dem *rueda de casino* bezieht. *Rueda de casino* ist eine Form geselligen Tanzens, bei dem im Kreis paarweise nach Kommandos Figuren abgetanzt und Partner gewechselt werden. Aus dieser Tanzstruktur hat sich der populäre Stil der kubanischen Salsa entwickelt. Dieser wird bei weitem freizügiger im Timba angewandt und weniger reglementiert betrachtet. Da sich schon die Musik als aggressiver und improvisierter kennzeichnet, sind diese Charakteristiken auch im Tanz zu beobachten. Eine typische *entrada*, bei dem geschlossen im Tanz des Casino begonnen wird bedarf keiner Notwendigkeit mehr. Es kann direkt mit dem *guapea* begonnen werden. Die Musik verlangt häufig direkt nach mehr Intensität des Tanzes. Es kann generell gesagt werden, dass im Timba weniger in

geschlossener Haltung und mehr offen getanzt wird. Figuren sollten möglichst authentisch und komplex wirken und gern werden auch akrobatische Elemente eingebaut, indem der Mann sich fallen lässt, in die Knie geht oder sich mehrmals dreht. Das entscheidende Indiz, das hinter diesem Tanzverhalten steckt, ist zum Einen sich zu zeigen und zu beeindrucken, viel wichtiger doch, um den Tanz als „Spielerei“ zu verstehen. Es geht darum die Frau auf verschiedenste Weisen zu überraschen. Da der Mann die Führung des Tanzes übernimmt, scheint es seine Aufgabe zu sein möglichst auf kreativem Wege die Frau zu führen, sodass auch sie dem Anspruch des Geführtwerden mit Gefallen begegnen kann. Die Ästhetik und Erscheinung des Tanzes hat also erheblichen Einschlag vom kubanischen Rumba. Daher bietet die Musik zu meist an mehreren Stellen eines Songs, meist in den *mambo*-Teilen, die Möglichkeit an, *rumba* zu tanzen. Manchmal bieten Songs durchwegs die Möglichkeit *rumba* zu tanzen, sei das entscheidende Merkmal der Rumba Clave in der Musik gegeben. Nach dem Casino gilt die Rumba als der zweitgrößte Tanzeinschlag im Timba. Mit dem Überraschungsmoment der *vacuna* in der Rumba wird die Spielerei zwischen Mann und Frau vor allem deutlich, worauf ich später genauer Bezug nehmen werde. Die *vacuna*, zu Deutsch Impfung, kann im Timba auf meist beliebige Weise zum Einsatz kommen. Es muss nicht nur in der Ausführung des *rumba* Tanzens auftreten, sondern kann ebenfalls in Momenten des *casinos* eingesetzt werden.

Der Timba schreibt zwar keine Regeln vor, wie oder was getanzt werden muss, jedoch sollte der Anspruch eines Timbatänzers oder einer Timbatänzerin darin liegen, das zu tanzen was die Musik hervorbringt.

2.4 Die Timba Größen (Bands)

Timba Vorläufer

Orquesta Revé (1956*)

Elio Revé, als bedeutende Größe Kubas, zeichnet sich nicht nur als Talentscout für folgende herausragende Künstler wie, Chucho Valdés, Juan Formell und Pupy Pedrosa aus, die einst Teil seiner Gruppe waren, sondern als langzeiterhaltene und für viele BewohnerInnen Kubas als die bedeutendste Timbaband von Heute aus. Aus Guantanamo stammend, weist seine Musik bis heute eine Vorliebe für den *changü* auf. Dementsprechend gilt sein Timbasound als traditionell und

* Gründungsjahr der Band

einzigartig. Changui ist eine Abspaltung des Son, die Musik Ostkubas, die kurze Zeit in den 30ern einen Hype erfuhr, doch sich nie in der Hauptstadt Havannas durchsetzen konnte. Revé vermischte den *changui* mit *charanga**-Musik und so kam es zur Entwicklung seines individuellen Timba Sounds. Referenzen zu Folge haben viele Berühmtheiten über diese lange Zeit seines Bestehens, seine Band verlassen, wodurch vor allem die Entstehung Los Van Vans und Orquesta 440 die Folge war. Es wird gemunkelt, dass es nicht leicht wäre mit Elio Revé zusammen zu arbeiten. Auch Félix Baloy, Sänger von Revé, setzte seine Karriere mit Adalberto Alvarez im Jahre 1982 fort, der in dieser Zeit zu den Topstars der kubanischen Salsa zählte. Mit einer Reihe an Umstürzen der Bandformation hat es Revé dennoch geschafft an die stetige Popularität Los Van Van's heranzukommen und bekam die Bezeichnung „La explosion del momento“. Gekrönt und national geprägt wurde Revé's Musik vor allem durch die Verwendung seiner Songs in kubanischen Fernsehshows, woher man vor allem seinen Hit „Mi Salsa tiene sandunga“ kennt. Der Einfluss Revés auf den Timba hat große Bedeutung, denn er hat viele Künstler hervorgebracht, die für die Entstehung und Weiterentwicklung des Timba verantwortlich sind, worunter er selbst mit seiner heutigen Gruppe „Elito Revé y su Charangon“ nicht zu vergessen ist.²⁹

Los Van Van (1969)

Obwohl Los Van Van den prägenden Sound der 70er auf Cuba veranlasste, gilt ihr musikalisches Konzept des *songo*, mit dem eingebrachten Drumset und der Modernisierung des Songwritings als Vorbereitung des Timba.

Angeführt wurde diese Gruppe vom Bassisten Juan Formell, mit ihm sie sich am Längsten unter allen Bands erfolgreich halten konnten.

Nicht nur die Musik als Vorform hat den Timba hervorgebracht, sondern auch die kreativen Köpfe dieser Gruppe, die Anführer der Timbabands von Heute geworden sind. Zu erwähnen sind vor allem Mayito Rivera (vocal), Roberto „Guayacan“ Hernandez (vocal), Pedrito Calvo, César „Pupy“ Pedroso (p), Samuel (dr) (der Sohn von Juan Formell) und Maestro José Luis „Changuito“ Quintana (perc.). Mit dem Grammy Award in 2001 wurde ihre Musik für bestes Salsa-Album auch weltweit stark vertreten.³⁰

* Kleine kammermusikalische Besetzungen

29 Timba.com. Groups. Revé.

30 Cuba Travel Network. Top 10 Cuban Timba Groups.

Timba Beginn

NG La Banda (1988)

NG La Banda gilt für die meisten Musiktheoretiker als der Startpunkt des Timba. Ein wichtig zu erwähnender Mann und Leitfigur dieser Gruppe ist José Luis Cortés. Ihre Zusammensetzung komplexer Rhythmen aus Son und Rumba sowie Elemente des Jazz und Funk haben den Timba und seine Bezeichnung geboren, von dem aus auch viele andere Gruppen inspiriert wurden. Ihre Virtuosität für afrokubanische Rhythmen hatte einen neuen Trend in der Salsaszene gesetzt.

Paulito FG (1991)

Pablo Alfonso Fernandez Gallo wird ebenfalls als eine der zentralen Figuren für den Beginn des Timba wahrgenommen. Entdeckt wurde er durch die Legende Adalberto Alvarez, wonach er nicht lang später seine eigene Gruppe „Paulito FG y su Elite“ 1991 gründete.

Das Album, das als eines der wichtigsten des Timba gilt ist „Con la conciencia tranquila“. Dieses Album veranlasste diverse Trends für die Musik von 1997 und machte den Durchbruch des Timba kenntlich. Viele Gruppen feierten ihre Erfolge Ende der 90er, die als die goldenen Jahre des Timba angesehen werden, darunter: Charanga Habanera mit dem Album „Tremendo delirio“, Los Van Van mit „Esto te pone la cabeza mala“, Bamboleo mit „Yo ne me parezco a nadie“, Manolin „De buena fe“, Klimax mit „Juego de manos“ und natürlich die Größen Isaac Delgado und Paulito FG.³¹

Manolito y su Trabuco (1993)

Manolito gilt als einer der ersten Timbabands, obwohl ihr erstes Album (1995) spät erschien. Man sagt, dass man Manolito wie Isaac Delgado live gesehen haben sollte, denn diese Band verspricht unglaubliche Energie und Präzision in ihrem Spiel.

Manolito hat es geschafft traditionelle kubanische Musik des Son mit arikanischem „Feuer“ zum Timba so verschmelzen zu lassen, dass ein sanfterer Übergang dieser Stile erstmals ermöglicht wurde.

31 Cuba Travel Network. Top 10 Cuban Timba Groups.

La Charanga Habanera (1992)

Diese Gruppe gilt ebenfalls als eines der Mitbegründer des Timba ab 1992. Auf dem Weg zum Erfolg nach vier aufgenommenen Platten, hat sich die Gruppe 1997 in drei verschiedene Bands geteilt, die sich nun nennen: Charanga Forever, Dany Lozada y su Timba Cubana und Charanga Habanera unter Leitung von David Calzado. Nach dieser Zersplitterung hat sich die Erfolgsgröße der ursprünglichen Gruppe nur durch die neue Charanga Habanera Band behaupten können.

Lazaro Valdés y Bamboleo (1995)

Bamboleo unter Führung des Pianisten und Arrangeurs Lázaro Valdés hat sich vor allem als etwas avante-gardistische Band des Timba hervorgetan, da sie sich durch den aggressiven Sound der Bläser und durch die westlichen Einflüsse des Funk und Rap identifizieren lassen. Auffällig sind ihre jazzigen Arrangements und die teils orchestral wirkende Passagen ihrer Songs, als auch der stark akzentuierte und staccatierte Stil des Klavierspiels von Valdés. Zudem war diese die erste erfolgreiche Timbaband mit weiblichen Vocals an der Spitze, die somit den Sound von Bamboleo stark wiedererkennbar gemacht haben. Als Vorzeigalben ihrer Erfolge gelten „Yo no me parzco a nadie“ und „Ya ne hace falta“. ³²

Neue Generation

César „Pupy“ Pedroso – „Pupy y los que son son“ (2001)

Begonnen hat „Pupy“ als Pianist bei Orquesta Revé, bevor er als Mitbegründer von „Los Van Van“ seinen nächsten Schritt wagte. 2001 verließ er seine eigene Band um „Pupy y los que son son“ zu gründen. Diese Band feierte einige Erfolge worunter vier zu den besten Alben des Jahrzehnts zählen. Rodolfo Cárdenas wurde als Texter zum wichtigen Komplizen von „Pupy“, wodurch etwa der Hit „Que le quen candela“ entstand. ³³

Maykel Blanco y su Salsa Major (2005)

Maykel Blanco gilt als aufstrebendes Talent der neuen Timbageration, nicht zuletzt weil er

³² Timba.com. Groups. Bamboleo.

³³ Cuba Travel Network. Top 10 Cuban Timba Groups.

zugleich hervorragender Pianist, Perkussionist als auch Komponist beziehungsweise Producer seiner Musik ist. Mit seinen jungen 23 Jahren übernahm er die Band „Salsa Major“ von Javier Sotomayor im Jahr 2004 und gilt mit ihnen als einer der führenden Timbagruppen Kubas von Heute.

Auffällig in den Aufnahmen von Maykel Blanco sind die zusätzlichen electropads, die vom Leadtrompeter gespielt werden, sowie Streicher und Querflöte, die dem Konzept eines Charangas ähneln. Live werden diese jedoch meist von dem 2. Keyboard übernommen.

Große Einflussgrößen auf Maykel Blanco waren NG La Banda, Charanga Habanera und Los Van Van, die Bands, die für die Entwicklung des Timba entscheidend waren.

Havana D' Primera (2008)

Alexander Abreu mit seiner Gruppe Havana D' Primera gilt auf dem Salsamarkt wohl als einzigartige und unverwechselbare Band der neueren Generation. Nicht nur ihre Arrangements und ihr individuelles Songwriting haben die breite Masse für sich gewonnen, sondern auch die Stimme des ursprünglich meist bekannten Trompeters auf Kuba, Alexander Abreu. Als Trompeter und vor allem Studiotrompeter hatte er schon bei Paulito FG's Elite, Juan Formell und Isaac Delgado mitgewirkt. Man munkelt, dass Alexander Abreu sich schon damals bei der kreativen Gestaltung von *coros* und *mambos* einbrachte, die in seinen Arrangements perfekt abgestimmt sind. Mit seiner Gründung von Havana D' Primera im Jahre 2008 hatte er sich schon bald mit seiner unverkennbaren tiefen, dunklen und voluminösen Stimme als Leadsänger bewiesen. Auch die Gestaltung seiner Gesangsphrasen sind oft frei und haben erzählenden Charakter. Verglichen mit vielen anderen Timba Bands zeigen sich die Texte von Havana D' Primera mit sehr lyrischen Zügen. Viele der besten Musiker der 90er haben sich zu Havana D' Primera zusammengefunden, denn sie waren es, die noch an den Timba glaubten, obwohl seine Blütezeit schon vorbei zu sein schien. Keine Band hatte es mehr geschafft so viel Reichweite zu erzielen, seit dem Erfolg von Pupy y Los Que Son Son.³⁴

El Niño y La Verdad (2013)

Begonnen hat Emilio Frias, „El Nino“, mit seinen jungen 21 Jahren als Sänger in der Band Revé's. Ihm hat er auch den Spitznamen „El Niño“ zu verdanken, da er so jung in seine Band kam. Nach seiner dreieinhalbjährigen Bindung mit „Elito Revé y su Charangon“ hatte er die Leadvocals von

³⁴ Timba.com. Groups. Havana D' Primera.

vier Songs auf dem Album „De Que Estamos Hablando“ mit dem Hit „Aqua pa' Yemayá“ und weitere zu verzeichnen. Nebenbei arbeitete Emilio mit dem damaligen Pianisten von Revé, Pachy Jr., zusammen, um neue, eigene Songs zu schreiben. So kam es dazu, dass beide die Band verließen, um ihre Gruppe „El Niño y La Verdad“ im Jahre 2013 zu gründen.

El Niño y La Verdad gilt heute wohl als einer der Vorzeigebands, die die traditionellen kubanischen Stile wie Son, Rumba und andere afrokubanische Rhythmen im Geschmack des jungen Publikums zu arrangieren und zu erhalten weiß. In der Tanzszene gehören sie zu einer der meist gespielten Bands, da sie vor allem den afrokubanischen Einschlag in ihren Songs betonen und damit den Timba auf eine höhere Dynamik bringen.³⁵

Kubanische Gruppen außerhalb Kubas

Timbalive (Miami, 2008)

Timbalive, gegründet von Leo Garcia (Director, Timbales), gilt als einer der modernsten Timbabands, die kubanische Musik mit internationaler Musik verbinden. Diese Band, bestehend aus MusikerInnen der Musikkonservatorien Kubas, hat sich zu einer der erfolgreichsten Timbabands der Welt etabliert. Da sich ihr Anwesen in Miami befindet, haben sie die USA für sich gewonnen, wo sie größtenteils auf Tour sind.

Ihre Songs sind stilistisch sehr unterschiedlich und kreativ zusammengesetzt, sei es mit dem Fokus auf Rumba, Funk oder Reggaeton. Nichts scheint dieser Gruppe schwer zu fallen und sie gilt als einer der progressivsten Timbabands, die ihren eigenen Sound gefunden hat. Timbalive hat zahlreiche Auszeichnungen errungen, unter anderem für bestes Album in ihrem Genre mit dem Titel „From Miami a la Habana“ 2009.

Hits wie „Ave Maria Que Calor“, „El Dinero“ oder „Como Miami No Hay Na“ werden heutzutage am DJ Pult kaum ausgelassen.³⁶

Mayimbe (Peru, 2010)

Zu einer der aktuellsten kubanischen Bands von Heute zählt Mayimbe, die sich in Peru zusammengefunden hat. Unter Leitung vom Pianisten Barbaro Fines, hat diese Gruppe den Timba auf die Spitze getrieben und zu dem gemacht, was man heute zu Tage nicht mehr mit Salsa zu

³⁵ Timba.com. Groups. El Niño y la Verdad.

³⁶ Kcc Productions. Timbalive.

verwechseln vermag. Mit ihrer Gründung 2010 sind sie eine recht junge Band, die es schwer hatte sich in der Timbawelt zu beweisen, da man fast ausschließlich die Bands aus Kuba wahrnimmt. Dennoch haben sie es geschafft sich in den USA und in Europa als internationale Größe bemerkbar zu machen und Teil der internationalen DJ-Playlist zu werden. Barabaro Fines war Pianist bei vielen erfolgreichen kubanischen Bands, darunter Bakuleye, La Charanga Forever, Moneda Dura, Isaac Delgado und Paulito FG, bevor er seine Mayimbe in Lima (Peru) gründete. Da sich viele weitere Gruppen mit dem Namen „Mayimbe“ aufgrund ihres Erfolgs zu identifizieren versuchten, hört man fast in jedem Song ihren Bandnamen erwähnt, sowie im Stück „Mayimbe es una sola“- „Es gibt nur eine Mayimbe“.

Mayimbe gehört zu einer meiner Lieblingsgruppen des Timba, da sie es geschafft haben einen sehr individuellen und markanten Sound ihrer Musik hervorzubringen, auf den ich später in den Musikbeispielen näher eingehen werde.³⁷

3. Der Son – Das Fundament des Timba

3.1 Vom Son Cubano zum Son Montuno

Der Son Cubano als Ursprungsform und Fundament aller Weiterentwicklungen zum „Salsa“ oder Timba hatte seinen Beginn in Regionen von Santiago de Cuba etwa im Jahre 1912. *Son* bedeutet so viel „Klang“ und begann mit einem Trio aus zwei Gitarren und einem Maracas-spielenden Sänger. So erwuchs der *son* durch Miguel Matamoros heran. Der Erfolg dieses Trios führte später zu Tourneen über den USA, Europa und Lateinamerika.

Durch die militärische Verbindlichkeit hat sich der *son* rasch auch in die Hauptstadt Havanna verbreitet und so kam es 1917 zu ersten Aufnahmen des *son*.³⁸ Als die Besetzung erweitert wurde, kamen zunächst die Bongos dazu und später bildeten Kontrabass und die *tres** das Sextett, wie beim *Sexteto Habanero* als wohl bekanntestes Beispiel. Als letzte klangliche Eigenschaft kam die Trompete im *son* hinzu und formte damit das bis heute typische Septett einer *son cubano* Besetzung. Bedeutende Gruppen, die dieses Konzept vertreten sind etwa das *Septeto Nacional* von Ignacio Piñeiro oder das *Septeto Santiaguero*.

Durch die Amerikaner auf Kuba in den 20ern wurden Studios errichtet und die Musik der Sext- und Septette gelang schon bald über die Radios an die gesamte Nation. Aufgrund der Segregation

³⁷ Timba.com. Groups. Barabaro Fines y su Mayimbe.

³⁸ Ilich, Tijana. Liveabout.com. Son Cubano the Music at the Heart of Cuba.

* Die *tres* ist ein gitarrenähnliches Instrument mit drei Chören (zusammengefasste Saiten).

jedoch in öffentlichen Lokalitäten war es verpönt schwarze MusikerInnen in den weißen Clubs Kubas spielen zu lassen, dessen Situation sich mit der Präsidentschaft Machados ab 1926 lockerte, indem er die Gruppe *Sexteto Habanero* zu sich in den Palast holte. Durch die Einflüsse des Jazz aus den USA kam es auch zu einer Erweiterung der Besetzung im *son*, indem besonderer Weise die *tres* vom Piano abgelöst und die Trompete vierfach besetzt wurde. Das Vorzeigemodell dieser *conjunto*-Besetzung erwies sich etwa bei Arsenio Rodriguez, der noch zusätzlich die Conga miteinbrachte und die *tres* neben dem Piano behielt. Mit der Idee, dass die Instrumente nun solis spielen sollen, die sich ebenfalls *montunos* nannten, war nun eine Neuerung des *son* geschaffen, dessen Bezeichnung *son montuno* ergab.³⁹ Eine weitere Bestimmung des Begriffs kam durch den ländlichen Charakter der Musik, der durch einen Standard-*tumbao* markiert und *montuno* genannt wurde.

Der *son montuno* ist im Vergleich zum *son cubano* größer und etwas variabler besetzt und erinnert schon sehr an das, was man „Salsa“ nennen könnte. Auffälligerweise hat sich im Tanz der *son* Stile auch etwas getan. Während im *son cubano* hauptsächlich eine geschlossene Haltung vorgesehen und der Oberkörper kaum in Bewegung ist, lockert sich das im *son montuno* und es wird zum Teil frei getanzt.

In der Zeit kubanischer Revolution und der Übernahme des Kommunismus im Jahre 1959, geriet die Musikentwicklung des *son* in Stillstand und wurde erstmals durch eine Studentengruppe namens „Sierra Maestra“ wieder zum Leben erweckt, dessen Interesse darin bestand, traditionelle Stücke des *son* wieder aufzubereiten. Die grosse Popularität des *son* heute ist jedoch dem Erfolg von Buena Vista Social Club in den 90ern verschrieben, dessen Dokumentarfilm für ein Aufblühen der kubanischen Musikkultur weltweit sorgte. So wurde die Musik des *son* auch auf Kuba wieder zu einem Trend, wodurch ältere MusikerInnen wieder im Geschäft waren, um für den Tourismus zu spielen.

Die Texte des *son* sind immer im spanischen gehalten und erzählen über die Neuigkeiten der ländlichen Regionen. Die *Soneros*, die Sänger des *son*, zeichnen sich nicht nur durch poetische Texte aus, sondern sind gute Improvisatoren der Melodieführung. Zur Geltung kommt dies vor allem in den call-and-response Passagen, dessen Struktur der Tradition der afrikanischen Batu entspringt.⁴⁰

Vergleicht man die poetischen Texte des *son* mit den vulgären des Timba, stößt man vermutlich in dieser Hinsicht auf die größten Unterschiede zwischen den Stilen.

39 Latin Musik. Son.

40 Ilich, Tijana. Liveabout.com. Son Cubano the Music at the Heart of Cuba.

Die Instrumente des *son*:

Die Instrumente, die mit einem „/“ versehen sind, wurden in einer Besetzung häufig ausgetauscht oder hinzugefügt.

- *maracas* (*sonero*)
- *claves* (*sonero*)/*güiro*
- *tres*/Piano
- Gitarre
- Bongos/Congas
- Kontrabass
- Trompete/Querflöte

Der Tanz des *son*:

Der Tanz des *son* vermittelt Eleganz, Verbindung, Reife und Genuss. Er wird offensichtlich als Tanz der älteren Generationen gesehen und wird in eleganter Erscheinungsweise präsentiert, sehr oft mit einem typisch kubanischen Strohhut und einem Anzug bei den Herren. Anders als im Timba, wird nicht versucht mit der Frau zu spielen und sie zu überraschen, sondern vielmehr ihr den Weg zu zeigen und sie zu begleiten. Man kehrt beim Tanzen immer wieder zu einer geschlossenen Haltung zurück, wodurch das Gefühl von Zugehörigkeit symbolisiert wird. Dennoch darf es beim *son* auch nicht an Angebereien fehlen. Demnach machen bevorzugt die Männer sogenannte *tornillos* und erzeugen andere akrobatische Überraschungsmomente für das Publikum. Bei den *tornillos* lassen sich die Männer im Kreis herumführen wie eine Statue, gehen dabei möglicherweise in die Knie und verändern während dessen ihre Position. Im heutigen *son* ist es durchaus üblich, dass auch Frauen *tornillos* ausführen. Der Ausdruck des Tanzes erinnert vielmehr an die traditionellen Tänze Spaniens, wie Flamenco, indem ebenfalls die Oberkörperhaltung aufgerichtet ist und die Arme in die Höhe gebracht werden, um Akzente zu setzen. Melodie und deren Instrumente entspringen dem spanischen Kontradanza. Dennoch erhält der *son* mit den Perkussionsinstrumenten einen bedeutenden Einfluss afrikanischer Herkunft.

Der *Son* ist verglichen zum „Salsa“ meist langsamer und hat zusätzlich Akzentuierungen des vorweggenommenen Downbeats, womit der *son* ein Tanz des *contratiempo* ist. Durch die langsamere Musik werden die vor der „1“ gesetzten, rhythmischen Akzente in den Congas oder dem Kontrabass deutlicher und spürbarer. Der Grundschrift und die Bewegung des Oberkörpers tendieren zu einer seitlichen Bewegung, wobei die bestimmenden Schritte bei acht Schlägen auf die

„4“ und die „8“ gesetzt werden.

Musikalische Struktur:

Son Stücke haben wie alle seine Weiterentwicklungen die Clave als Basis. Sie wird von den *claves* entweder in einer 2/3 oder 3/2 *Son Clave* gespielt. Die musikalische Form ergibt sich aus der wechselnden Beziehung von *tema*, *montuno* und *solí*. Dabei ist das *tema* der Erzählinhalt vom *sonero* und der *montuno* wird vom *estribillo* vorgetragen. Zur Abwechslung treten mehrere Solis über ein Stück auf, die von der Trompete, der Querflöte, der *tres* oder den Bongos ausgeschmückt werden können. Eine dem Stück bestimmte Melodie der Trompete bildet oftmals ein Intro oder ein Interlude, wie im Beispiel „Amor Silvestre“ von *Septeto Santiaguero*. Auch wenn ein *son* Stück nur aus diesen drei Passagen besteht und von Anfang bis Ende ein sehr ähnliches Energielevel behält, kann die Struktur des call-and-response unterschiedlich zusammengesetzt sein. Mal ist der Wechsel von *pregón* und *estribillo* sehr ausgedehnt, mal überlagernd. Der call-and-response kann genauso zwischen *pregón* und Trompete oder *estribillo* und Trompete angelegt sein. Interessanterweise gibt es im *son* häufig zwei *soneros*. Dabei singt einer als Bariton und einer als Tenor.⁴¹

Son und Timba:

Wie der Titel dieses Abschnitts schon zum Ausdruck bringt, gilt der *son* als Fundament des Timba. Am deutlichsten lässt sich dies wohl an der instrumentalen Besetzung, deren Weiterentwicklung durch Ersetzen und mehrfaches Besetzen, als auch an ihren *tumbaos* erkennen, die sich erhalten haben. Auch die Bedeutung des call-and-response von *estribillo* und *pregón* im *montuno* zeigen die Gemeinsamkeiten der Stile auf. Obwohl sich der Tanz des *son* zum *casino* weiterentwickelt hat und Veränderungen der Tanzästhetik und des Tanzsystems mit sich gebracht hat, haben sich viele Elemente des *son* im *casino* abgezeichnet und werden auch im Sinne eines „Salsa“ *con son* gern vermischt.

4. Die Rumba – als Bestandteil des Timba

4.1 Bedeutung, Entstehung und Einflüsse

Die afrokubanische Rumba lässt sich als weltliche Tanzmusik kennzeichnen, eine Stilrichtung, die sich durch die Sklavenhaltung früherer, kolonialer Zeiten ausgeprägt hat, als westafrikanische

⁴¹ Orozco, Danilo. „Einheit in der Vielfalt: Die verschiedenen Formen des *son* in der kubanischen Musik“. S. 165/166

Stämme im 16. Jahrhundert von spanischen Siedlern nach Kuba gebracht wurden, um auf Zuckerrohrplantagen zu arbeiten. Ein zweiter großer Schub an Arbeitern wurde in der Blütezeit kolonialer Herrschaft Ende des 18., Anfang des 19. Jahrhundert übersiedelt. Als traditionelle folklorische Ausprägung der dunkelhäutigen Bevölkerung, hat sich die Rumba in Gegenden Havannas und dem naheliegenden Ort Matanzas erstmals etabliert.

Musik und Tänze des *yuka* und des *abakuá* mit der Vermischung spanisch-folklorischer Gesänge, genannt *coros de clave*, haben zur Entstehung der kubanischen Rumba geführt.

Beschäftigt man sich näher mit der Rumba, spricht man nicht selten von einem „Rumba Komplex“, denn in der Entwicklung haben sich drei grundlegende Stile etabliert: Der *yambú*, der *guaguancó*, und die *columbia*. Der *yambú* gilt als die ältest-tradierte Form während sich die *columbia* ebenfalls durch eine separate Entstehungsweise behauptet, zu den Ursprungsformen zu gehören, doch zweitgeriht wird. Der *guaguancó*, als abgewandelte Form des *yambú*, gilt als letzte, entstandene Abspaltung.

Man erzählt, dass der *yambú* und der *guaguancó* Anfang des 19. Jahrhunderts in Barracken der Sklaven, schon bevor die Bezeichnung *rumba* entstand, gespielt wurde. Diese urbanen Rumbastile haben sich direkt aus der sogenannten *coros de clave* beziehungsweise *coros de guaguancó* entwickelt, einem spanischen Choralgesang. Mit der Erweiterung der *yuka*-Tänze und der congolese Musik wurden diese Gesänge mit Perkussionsinstrumenten angereichert. Die sogenannten „*solares*“, Straßen und Innenhöfe mit wohntypischen Einrichtungen und Lebensformen unterer Gesellschaftsschichten in den Randbezirken Havannas und Matanzas, wurden als die bedeutende Örtlichkeit der Rumba beschrieben. Trotz der relativen Nähe beider Orte haben sich bis 1880 in Havanna und Matanzas zwei verschiedene Musizierweisen der Rumba herausgebildet.

Alle drei Formen *yambú*, *guaguancó* und *columbia* sind durchaus als spielerische Inszenierung zu sehen mit der Besonderheit, Gesang, Perkussionsinstrumente und Tanz zu vereinen. Ein prägender Terminus, der in der Rumba des Öfteren erwähnt wird ist „*negros de nación*“, deren Bezeichnung aufgrund der gesellschaftlichen und politischen Umstände nach der Sklavenabschaffung im Jahr 1886 für die Afro-Population verwendet wurde.⁴²

4.2 coros de clave – eine bedeutende Vorform der Rumba

Die *coros de clave* hatte großen Einfluss auf den *guaguancó* und somit auf die populärste Stilistik

42 Siehe: Kettner, Christian Thomas Lee. Die afrokubanische Rumba. S. 6-7

der Rumba. Es handelt sich hier um eine hochentwickelte Mehrstimmigkeit an Gesängen. Umfangreiches Repertoire des *guaguancó* besteht aus den Gesangsstücken der *coros de clave*, welche im Sinne leichter Begleitung durch das Klatschen der Clave oder mit dem Instrument der *claves* ausgeführt werden. Man könnte diese Form des Musizierens fast als eine Art a Capella bezeichnen. Die *coros de clave* wurde in den 1880er-1910er Jahren durch den katalanischen Komponisten José Anselmo Clavé bekannt. Es wurden Männer und Frauen zu einem Chor aufgestellt, die im 6/8 Takt europäische Harmonieschemen sangen. Das Konzept lässt sich so beschreiben, dass meist eine Frauenstimme eine Melodie zu singen beginnt, worauf ein Antwortgesang der Chorgruppe folgt. Es haben sich bis 1902 eine Sammlung von über 60 verschiedene *coros de clave*-Stücke ergeben, jedoch wurden Einflüsse der afrikanischen Musik lange Zeit davon ferngehalten. In direkter Verbindung entstand *coros de guaguancó* als Übergangsform, wobei hier nur Männergesänge mit zusätzlichen Trommeln vorzufinden waren. Interessanterweise wurde das Metrum auf einen 2/4 Takt umgelegt, also binär. Aufzufinden ist diese frühe Musizierweise unter den Namen *El Timbre de Oro* oder *Los Roncos*, im Sinne von Gruppen des vorausgehenden *guaguancó*. Aus dieser spanischen Tradition hat sich letztendlich die Struktur für Rumba Stücke entwickelt und einen großen Einfluss auf den Timba hinterlassen.⁴³

4.3 Der guaguancó

Der *guaguancó* ist heute noch der meist getanzte, musizierte und für den Timba bedeutendste Form der Rumba. Im Unterschied zum *yambú* ist das Tempo um einiges schneller. Der *guaguancó* hat in seiner Liedstruktur drei aufbauende Teile. Begonnen wird mit der *diana*, einem Einführungsgesang mit Lauten, wie „na“, „ay“ und „e“. Daraufhin folgt der Versgesang vom *gallo* (Hahn), dem Solosänger. Auch werden diese Gesänge zwei oder dreistimmig geführt, bevor quasi anhand eines Phrasenaufgriffs, der Chorus beginnt, indem anhand einer Phrase ein wiederholter *call and response* entsteht. Die Phrasenlängen des *call* und *response* sind gleich während der *gallo* die Phrase immer wieder leicht improvisierend verändert. Diese Interaktion kennzeichnet sich in der kubanischen Sprache auch hier als *estribillo*, der sich im Timba als dominierende Struktur erweist. Diesem *estribillo* kann ein *quinto*-Solo folgen bevor nochmals der Chorus eintritt oder ein neuer Chorus aufgestellt wird. Die Strukturen lassen sich aber auch nur in zwei Teile gliedern. Die *diana* und Sologesangspassagen des Vorsingenden werden *canto* genannt und die Choruspassagen als *montuno* bezeichnet. So zeigt sich die dreiteilige Struktur des Timba im Unterschied zur bipolaren

⁴³ Siehe: Kettner, Christian Thomas Lee. Die afrokubanische Rumba. S. 9

Songbeispiel: „Llora como lloré“	
Komponist: <i>Santos Ramírez Estilo</i> : Guaguancó Grabación: <i>Carlos Embales</i> , “ <i>Rumbero Mayor</i> ”	
La diana: canto/Vers	<i>ha-ba-na</i> Has de llorar, tú tienes que llorar Has de llorar, tú tienes que llorar La conciencia no te deja tranquila Cuando te pone a pensar Los juramentos quebrantados Tu palabra no cumplida Mujer, tú tienes que llorar Pero mujer, tú tienes que llorar La mujer del carnicero Me has llamado el primoroso Porque cocino sabroso Como ningún cocinero
coro/montuno:	<i>Llora como lloré (Schrei, als ich weinte)</i>

45*

Das „Spiel“ des tanzenden Paares beginnt ab dem Eintreten des *coro*. Musikalisch wird diese jüngste Form der Rumba mit möglichst vielen verschiedenen Anschlagetechniken der MusikerInnen angereichert. Es steht also nicht nur die Improvisationskunst des *quinto*-Spielers im Vordergrund des musikalischen Anspruchs.

Auch die Erweiterung an perkussiver Instrumentation kennzeichnet sich durch die an den Handgelenken befestigten Schellen. Dies sind in den meisten Fällen sogenannte *chekeré* oder *maracas*. Die *diana* wird im *guaguancó* oft zweistimmig im Terzabstand gestimmt, genauso wie der Chor, der eine zusätzliche dritte Stimme über den anderen beiden Stimmen beifügt. Der Sologesang kennzeichnet sich durch eine improvisierte Melodie, die interessanterweise nicht nur in Vierzeilern (*cuartetas*) abgesungen wird, sondern auch in Zehnzeilern (*décimas*).

Die Textinhalte des *guaguancó* sind weitgefaste Themen weltlicher Art, die das gesellschaftliche Leben zwischenmenschlicher Beziehungen, Ereignisse oder den jeweiligen Anlass kommentieren oder es wird generell über die Rumba beziehungsweise über den *guaguancó* erzählt. Bei der Instrumentierung der Rumba kann man die *claves* und die *catá** als "timekeepers" bezeichnen, als

44 Siehe: Kettner, Christian Thomas Lee. Die afrokubanische Rumba. S. 11-12

45 El cancionero Rumbero. Llora como lloré.

* Hörbeispiel: <https://www.youtube.com/watch?v=94PYfBUKzS8>. 24.06.19

* Holz-oder Plastikblock mit zwei Holzstäben gespielt. Die *catá* wird je nach Region auch *guagua*, *palitos*, oder

die Instrumente, die das Zeitmaß zur Aufgabe haben. Zudem legen sie fest, wie das Zwei-Takte-Schema für die anderen MusikerInnen zu verstehen ist. Die heute bekannte Rumba Clave ist eine Ableitung der Son Clave mit der kleinen Abweichung, den dritten Schlag des dreier Motivs auf der "4u" zu spielen, statt auf der "4". Die Clave wird bei kleiner Besetzung durch den *gallo* angegeben, was einem sinnvollen Zusammenspiel der Clave zur Melodie bedarf. ⁴⁶

1) Guaguanco de La Habana--Estilo Antiguo

47

Im heutigen *guaguancó* wird im Unterschied zu diesem Partiturausschnitt in der *tres golpes* nur der Schlag auf "3u" im zweiten Takt mit einem gedämpften statt einem offenen Schlag gespielt.

4.4 Der Tanz

Im Tanz stehen sich, wie auch im *yambú*, Frau und Mann gegenüber, jedoch läuft das Spiel mit einer entscheidend unterschiedlichen Intention ab. Während der *yambú* den Tanz der älteren Generationen darstellt und das Verführungsspiel in charmanter Ästhetik widerspiegelt, geht es beim *guaguancó* richtig zur Sache. Hier ist das Ziel die *vacuna* (Impfung), das Symbol des Besitzergreifens. Der Mann versucht die Frau mit einer markanten Bewegung zu überraschen, wodurch das sexuelle Eindringen symbolisiert wird. Auf diese Aktion reagiert die Frau mit einer Abwendung und Bedeckung ihres Geschlechts und möglicherweise mit einem zurückgewandten Kuss aus der Hand, um den wettstreitenden Mann zu provozieren. Der Tanz wird von hier aus im Sinne eines weiteren Versuchs fortgesetzt. Wenn die Frau nicht oder zu spät auf diese Überraschung reagiert, gilt das Liebesspiel als beendet und es tritt das nächste Paar an. Die

cáscara genannt, da sie auch das bekannte *cáscara*-Pattern spielt.

46 Siehe: Kettner, Christian Thomas Lee. Die afrokubanische Rumba. S. 11-12

47 Curtis, Lanoue. Afro-Cuban Folkloric Rhythms.

Hüftbewegung, die bei der Frau sehr ausgeprägt getanzt wird, um den sexuellen Reiz darzustellen, geht dem Puls der Trommeln nach, während sich die Schultern zu den *claves* bewegen.

Der Tanz des *guaguancó* nimmt in vielen Ausdrucksformen die Gestalt eines Huhns an, bei denen der Hahn versucht die Henne zu begatten. Dies tritt in Erscheinung, indem die Flügel durch die Arme geformt werden, oder indem die Füße den Boden abkratzen und die Schultern aufgestellt werden. Aber auch Haltungen, die das Hochhalten des Kleides der Frau symbolisieren, oder beim Mann die starken Arme, sind markante Züge für den Grundschrift des *guaguancó*.

Eine Ausnahme, *yambú* und *guaguancó* im Tanz zu vermischen, ist auf spielerische Art das Tempo eines Stücks anders wahrzunehmen, indem man möglicherweise im halben Tempo *yambú* und im doppelten Tempo *guaguancó* tanzt, um dadurch zur *vacuna* zu gelangen. Man bedenke für eine andere Möglichkeit, dass die Rumba sich nicht nur im Sinne der Intensität aufbaut, sondern sich auch im Tempo der Musik steigert, wodurch es in der Praxis vorkommen mag, von *yambú* in *guaguancó* automatisch überzugehen.

Die *vacuna* kommt ursprünglich aus den afrikanischen *yuka*- und *macuta*-Tänzen, die durch ethnische Gruppierungen der *bantú* nach Kuba gebracht wurden.

Die *vacuna*:

Sie zeigt sich durch eine überraschende Bewegung eines Taschentuchs, das der Mann in seinen Händen hält und bei höherer Intensität der Musik und des Tanzens abwirft, worauf die Frau es übernimmt. Auch Bewegungen der Füße, Beine und des Beckens in Richtung der Frau, deuten eine *vacuna* an.

Auf Seiten der Frau wird versucht das eigene Geschlecht zu verteidigen, indem sie sich im entscheidenden Moment vom Mann abwendet, mit der Hand am eigenen Körper abwischt oder das eigene Geschlecht einfach bedeckt und den anderen Arm für eine grazile Ästhetik in die Höhe gibt. Die letzte Variante ist im Timba die gebräuchlichste, sollte eine *vacuna* in Erscheinung treten.⁴⁸

4.5 Modernisierung und Innovation zum Timba

Durch die Gruppe „Munequitos de Matanzas“ wurde in den 80er Jahren das Instrumentarium erweitert, vor allem indem Cajónes und Congas gemischt wurden. Dies könnte vor allem den Grund gehabt haben, eine interessantere, größere Sound-Palette der Trommelinstrumente und zugleich eine offenere Struktur zu ermöglichen, ohne die Grundeigenschaften der Rumba zu verlieren. Man

48 Siehe: Kettner, Christian Thomas Lee. Die afrokubanische Rumba. S. 14-15

könnte dennoch sagen, dass die Rumba zum Timba mehr eine ästhetische Funktion entwickelte, als dass sie musikalisch klar identifizierbar wäre.⁴⁹ Auffallend in der Übernahme sind die bekannten *quinto*-Phrasen in den Bongos oder den *cáscara*-Pattern der *guagua* in den *timbales* und *cambanas* des Timba.



3/2 Patterns der *cáscara/guagua* und Abwandlungen

Durch das Einbringen des *guagancó* im *songo*, wurden zudem Elemente des *salidor*- und *quinto*-Patterns auf die Conga übertragen, neben einer Variation des Matanzas-Style *guaguas* auf dem Drum- oder Timbalset, wie im folgenden Bild zu erkennen.



matanzas-style guagua



basic songo-stick pattern

Mit dem *songo* hat sich quasi der Übergangstil von der klassischen „Salsa“ zum Timba zum Ausdruck gebracht, indem man immer mehr Rumba in die Musik mischte. Anhand des folgenden, ausgeführten Musikbeispiels aus den letzten Jahren möchte ich zeigen, wie präsent die Rumba noch heute im Timba vertreten sein kann.⁵⁰

49 Siehe: Kettner, Christian Thomas Lee. Die afrokubanische Rumba. S. 22-24

50 Siehe: Kettner, Christian Thomas Lee. Die afrokubanische Rumba. S. 22-24

4.6 Stückanalyse: Die Rumba im Timba

Im Hörbeispiel „Ave Maria Que Calor“ (From Miami A La Habana, 2010)* von Timbalive hört man den starken Einfluss des *guaguancó* mit erweitertem Instrumentarium.

Songtext Inhalt (deutsche Übersetzung vom Autor):

ave maria que calor haaaaa	Ave Maria, was für eine Hitze
asie s miami, que no se puede aguantar aaaaaaaaaaaaaaaa	Hier in Miami, das kann man nicht aushalten aaaaaaaaaaaaaaaa
y aguacero no quiere caer, no señor	und der Regen will nicht fallen, nein, Herr
quisiera yo hablar con dios	Ich möchte mit Gott sprechen,
pa que me quite este calooooorrrr	um diese Hitze zu beenden
ave maria que calor, haaaa	Ave Maria diese Hitze, haaaa
ave maria que calor	Ave Maria diese Hitze
...	...
ha caballero que calor, siento que me estoy quemando	Herr dieser Hitze, ich fühle mich als würde ich brennen
con este fuerte verano siento que me estoy quemando	Mit diesem starken Sommer fühle ich mich, als würde ich brennen
51	

Wie man also den Textinhalten entnehmen kann, wird auf die nicht auszuhaltende Hitze des Wetters Bezug genommen. Zudem wird aber auch die Spiritualität zu Gott deutlich, die für die Bedeutung der Musik im weiteren nicht unwichtig bleibt.

* Hörbeispiel: <https://www.youtube.com/watch?v=zsOWJA9qS8o>. 24.06.19

51 Songtexte.de. Ave Maria Que Calor Songtext- Timbalive.

Formanalyse:

rumba-Intro / *1. coro* (1:04) / *mambo* (1:36) / *tema* (2:10) / *2. coro* (2:40) / *mambo* (3:36) /
2. mambo-coro (4:10)

Rumba-Intro ('0-1:04 min):

Direkt nach dem einleitenden Pattern der Congas beginnt ein *guaguancó*, ungewöhnlicherweise mit einer 2/3 Clave statt einer 3/2 Clave. Die *chekeré* markiert dabei die „1“ des Stücks. Im Auftakt zur dritten Clave setzt die *diana* mit einer Phrase auf Silben „bey-le“ und „ba-lam“ vor dem zweistimmigen *canto* ein.

Das klassische Rumba-Instrumentarium ist vor allem um das Piano erweitert, das ab 0:03 min die Musik immer wieder mit jazzigen Klangfarben verziert. Interessant und ungewöhnlich scheint mir auch der Effekt des mehrstimmigen Aufbaus im Gesang ab 0:28 min, indem der Reihe nach ein vierstimmiger Akkord angestimmt wird. Die Rumba hat hier die Besonderheit mit verschiedenen Effekten ausgeschmückt zu sein.

Das Intro endet mit dem *canto* und es entsteht mit einem dreitaktigen Break nicht nur der Übergang zum *coro* und damit dem *montuno*-Teil, sondern ein Stilwechsel zum „Salsa“ beziehungsweise zu dem, was dieses Stück zum Timba macht. In den Breaks setzen ebenfalls die Instrumente Timbales mit Drumrolls und Bass ein, wodurch der Timba nun klar markiert wird. Die bis dahin gespielte Rumba Clave geht in den Breaks verloren und ist zum Einsatz des *coro*, deutlich durch die *campanas* (bells) des Timbalesspielers gekennzeichnet, verschwunden. Prinzipiell bleibt die Intensität und Offenheit im gesamten Stück gegeben, *rumba* an jeder Stelle des Songs zu tanzen.

a) Breaks zum coro 1:



52

Das Interessante bei den Breaks im Notenbeispiel a) ist, dass sie im zweiten Takt der 2/3 Clave beginnen und über drei Takte hinweg die Orientierung der zur erwartenden „1“ verschwimmen

52 Siehe Kap.: „10. Anhang“

c) Bass-Riff im coro 1:

Am Dm E Am

54

Zur Orientierung sieht man in c) über dem Riff die Clave in Stichnoten stehen. Der Bass hat seine eigene Phrase und ist fast polyrhythmisch zum *coro*-Gesang (im Notenbild b) davor). Die einzigen Töne, die zusammenwirken sind das „e“ und das „a“ auf Schlag „2“ und „2u“ im ersten Takt, *alla breve*. Aufgrund der nicht dazu gespielten Clave, ist diese unter den verschiedenen Strukturen nicht mehr deutlich spürbar, auch da der Bass zur Clave größtenteils rhythmisch-kontrapunktisch spielt.

Der erste *montuno*-Teil in diesem Stück wirkt als wäre er eine Konnotation, bis man hört wie lange dieser wirklich anhält. Die Form des Stückes scheint schon etwas ungewöhnlich, vor allem weil das *tema* im Timba Teil sehr spät erst nach dem *mambo* eintritt.

Der darauffolgende *mambo*-Teil geht 4x8 Takte und wird kurz vorher vom Leadsänger und von den Drumrolls der Timbales angekündigt, bevor mit den Breaks der Rhythmussektion die Bläsersektion einsteigt. Bläser und *coro* sind hier im Wechsel, jedoch kehrt der *coro* immer nur in den beiden Pausentakten der Bläser wieder (Takt 5 und 6 im Beispiel d)).

d) Obere Bläserstimme im 1. mambo:

1 Am Dm E Am

5

55

54 Siehe Kap.: „10. Anhang“

55 Siehe Kap.: „10. Anhang“

e) 1. und 2. Bläserstimme im 2. mambo:

1

Am Dm E

5

Am Dm E

56

Der zweite *mambo* ist 6x8 Takte lang, wobei die letzten 2 Schleifen, die angehängt werden, fast wieder wie *coro* wirken, da im zweiten Teil des *mambo* die afrokubanischen Trommeln in den Vordergrund rücken und damit signifikant einen anderen Stil hineinmischen, bevor sich der Timba mit dem *coro* wieder fängt. Dieser Stilwechsel nimmt unter anderem Bezug auf die *orishas* der *santeria*, die in diesem Teil durchaus getanzt werden können. Der Leadsänger spricht vor dem zweiten *mambo* über den *guaguancó* und vom Gott der Trommeln, *changó*, indem er übersetzt sagt: „Es sollen die Guten herabsteigen, es soll *changó* kommen!“, dem diese musikalische Anspielung im zweiten Teil des *mambo* (3:53) mit hinzukommenden *batá*-Trommeln wohl gewidmet ist. Die *santeria*, die *orishas* und deren Rolle im Timba werde ich im weiteren Verlauf noch ansprechen.

f) *coro* 2:

A - - qua yo quie - ro a - qua pas -

de ca - lor

57

Im Song „Ave Maria Que Calor“ treten zwei verschiedene *coro*-Phrasen auf, sodass es auch zwei verschiedene Bläserriffs des jeweils darauffolgenden *mambos* gibt. Es passiert so gut wie nie, dass

56 Siehe Kap.: „10. Anhang“

57 Siehe Kap.: „10. Anhang“

eine *coro*-Phrase nochmals aufgegriffen wird, wenn eine andere schon entstanden ist. Die Entwicklung geht weiter und ist nicht vergleichbar mit dem einen, im Stück wiederkehrenden Chorus der „Pop“-Musik.

Die zweite *coro*-Phrase im Notenabschnitt e) erweitert den textlichen Gehalt: Wasser beziehungsweise Regen wird erwünscht, damit die Hitze vorbeizieht. Diese Aussage richtet sich an Gott, der schon im Textinhalt zuvor angesprochen wird, um diesem Wunsch gleichzukommen.

Da die zweite *coro*-Phrase etwa doppelt so lang ist wie die erste, wird sie im *montuno* nur halb so oft wiederholt und erreicht dadurch einen timbatypischen „call and response“ von *coro* und *pregón*. Bemerkenswert scheint mir die kreative Umsetzung des Arrangements, begonnen im *guagancó*, die musikalischen Strukturen mehr und mehr einem Timba Stück anzupassen.

Ein für den Timba typisches Merkmal ist, dass die Intensität auf sehr hohem Niveau bleibt und nie wirklich zurück geht. So ist das kurze *tema*, mitten im Stück, nur wenig ruhiger als der *montuno*. Untypisch für den Timba ist jedoch, dass die *mambo*-Teile sich nicht mit deutlichen Breaks vom *coro* absetzen und die Instrumente ihre repetierenden Strukturen nicht verlassen.

Timbalive hat mit diesem Hit auf raffinierte und anspruchsvolle Weise die Rumba und afrokubanische Elemente zum Fokus des Timba gemacht. So komme ich zur Auswahl dieses Musikbeispiels. In den meisten anderen Timbasongs wird die Rumba meist nur konnotiert, indem sie als kürzere Einleitung fungiert oder in einen der *mambos* signifikant auftritt. In diesen Fällen bleibt für den Tänzer oder der Tänzerin die gespielte Clave und das Hervorragende des Rumba Instrumentariums der entscheidende Hinweis, wobei hiermit auch die musikalische und tänzerische Brücke zu tieferen Wurzeln afrokubanischer Traditionen geschlagen werden kann, wie zu den *orishas*. Meist werden diese aber zugleich in den Texten thematisiert.

Anderenfalls ist der Einfluss der Rumba im Timba durch das von Danilo Orozco erwähnte Phänomen des Mischgenres von Salsa/Son und Rumba gekennzeichnet, also durch gleichzeitiges Auftreten der Strukturen beider Stilistiken.

5. Die Santería im Timba

5.1 Die Bedeutung der Santería

Es gibt vor allem vier verschiedene Religionsgruppierungen, die durch die früheren Sklaven

Westafrikas nach Kuba gebracht wurden und in der heutigen afrokubanischen Mischkultur noch zur Geltung kommen. Man unterscheidet dabei die *santería (regla de ocha)*, die *regla arará*, die *sociedad secreta abakuá* und die *regla de palo monte*. Diese sogenannten *cabildos* (religiöse Bruderschaften) kamen mit den verschiedenen Ethnien der Regionen Zentral- und Westafrikas. Während der *arará* in Regionen Dahomeys beheimatet ist, der *abakuá* aus dem Südosten Nigerias und Teilen Camerouns stammt und der *palo* aus dem Kongo kommt, ist die *santería* eine Mischkultur der aus Nigeria stammenden Yoruba-Gemeinschaft und dem spanischen Katholizismus. Zu dieser Verschmelzung kam es durch die Unterdrückung von Sklaven, die ihre Religion nur im privaten Rahmen ausüben konnten. Durch die Missionierung von *cabildos* der katholischen Kirche, um den christlichen Glauben zu fördern, ergab sich jedoch die Möglichkeit, dass religiös Gleichgesinnte zu leichterem Austausch kommen konnten. So war es in öffentlichen Zelebrierungen zumindest möglich, die eigene Religion auszuüben indem man sich mit christlichen Figuren und Ritualen identifizierte. Nicht zuletzt wegen ihrer Geschichte und ihrer mündlichen Überlieferung legen diese Religionsgemeinschaften großen Wert auf die Wahrung und den Schutz ihrer Kultur.

In der *santería* gibt es wie im Christentum einen schöpfenden Gott, der sich *Olodumare* nennt. Aufgrund seiner Reinheit und Perfektion wird er von den Menschen jedoch nicht direkt angebetet. Die Beziehung zu *Olodumare* besteht durch die von ihm erschaffenen *orishas*, die als göttliche Wesen bestimmte Eigenschaften von ihm hervorbringen und für verschiedene Aspekte der Natur zuständig sind. Sie sind im christlichen Sinne mit Schutzengeln zu vergleichen. Abgesehen von ihrem unvollkommenen göttlichen Rang haben sie menschenähnliche Züge und werden für ihre Kräfte von den gläubigen Menschen mit Opfergaben gefüttert und beschwört. Bei einer Zahl von etwa 600 *orishas* werden in der *santería* noch knapp über 20 wirklich berücksichtigt. Jeder *orisha* werden bestimmte, ihr gefällige Opfergaben meist in Form von Nahrung erbracht, damit die von den Menschen erwünschten Kräfte erhört werden. Für einige der wichtigen *orishas* gibt es Festtage auf Kuba, die mit katholischen Heiligen meist gleichgesetzt werden.

Etwa 75% der Bevölkerung gehören zu den AnhängerInnen der *santería*, wobei 50% davon KatholikInnen sind. Erkannt werden sie oft an den Perlenketten am Arm oder um den Hals, wobei die Farbgestaltung der Kette für die persönlich-verkörpernte *orisha* stehen kann, die durch einen speziellen Priester (*babalao*) ermittelt wird.⁵⁸

58 Kirchen-Sekten-Religionen. Santería. Entstehung und Grundzüge der Religion.

5.2 Die Musik der Orishas

Das kennzeichnende, heilige Instrument der Musik der Santería ist die *batá*-Trommel, die wie in der Rumba in drei unterschiedlichen Größen besetzt, jedoch horizontal auf dem Schoß aufliegend gespielt wird. Die in absteigender Größe genannten Trommeln *iyá*, *itótele* und *okónkolo* sind spirituell geweihte Instrumente, die angeblich ein göttliches Geheimnis, „*añá*“, wahren. Sie seien in der Lage durch ihre Klänge mit den Orishas zu kommunizieren und sie herbei zu beschwören.⁵⁹ Bei größeren Zeremonien können zusätzliche Trommeln, wie die *bembé*, die *iyesá*, die *olokun* und die *dundún* in Erscheinung treten.⁶⁰

Die musikalische Besetzung besteht also primär aus den drei Percussionisten, einem Leadsänger und einem mehrstimmigen Chorgesang, wobei die Texte zu den beschwörenden Orishas auf *lucumí* (auf Kuba übriggebliebene Phrasen und Floskeln der afrikanischen Yoruba Sprache) gesungen werden.

Neben diesen *cantos* sind es die *toques*, die das zweite Element der Musik bilden. *Toques* sind festgelegte, rhythmische Figuren der *batá*-Trommeln, die oftmals binäre und tertiäre Rhythmen übereinander legen und teils einem/einer individuellen *orisha* zugeordnet sind. Andere *toques* sind für viele der Orishas einsetzbar, wie etwa der *ñongo* oder der *chachalokafún*. In Bezug auf das Auftreten im Timba werden vor allem diese zwei *toques* verwendet, die mit dem gleichnamigen Tanzschritt zusammengebracht werden.⁶¹

5.3 Stückanalyse: Orishas im Timba

Im Hörbeispiel „*Y Qué Tú Quieres Que Te Den?*“ (Album: *Mi Linda Habanera*, 2005)* von Adalberto Alvarez werden einige der wichtigsten Orishas der Santería nacheinander mit ihren Merkmalen vorgestellt. Der Song entstand schon zu Beginn der 90er Jahre und wurde mit der Zeit aufgrund seiner Popularität mehrmals aufgenommen. Aufgrund der einzigartigen Thematisierung der Santería wurde dieser Hit zu einer Art Hymne im Timba.

Im Vergleich zu den anderen Timbasongs werde ich in diesem Beispiel vor allem den Fokus auf Text und der Tanzdarstellung der Orishas legen. Interessant ist das Musikvideo von 2010, der letzten Aufnahme dieses Stücks, indem die Orishas in ihrer Gestaltweise zu sehen sind.

59 Academic. *Batá*-Trommel.

60 Latin Musik. Santería Cubana.

61 Rate Your Music. Santería Music.

* Musikvideo (Neuaufgabe): <https://www.youtube.com/watch?v=Gt0taRu0dE0>. 20.06.19

Musikvideo unter: <https://www.youtube.com/watch?v=Gt0taRu0dE0>. (20.06.19)

Die Orishas im Song: „Y Qué Tú Quieres Que Te Den?“

Eingeleitet wird das Stück etwa mit Glöckchen-Klängen, die oftmals für das Beschwören spiritueller Wesen stehen. Zudem könnte dies eine Anspielung auf die *abakuá* sein, eine Musik-/Tanzkultur und religiöse Gemeinschaft des früheren Efik-Stammes Westafrikas. Die *abakuá* Gemeinschaft auf Kuba wurde aufgrund der Mischkultur und des dominierenden Einflusses des spanischen Katholizismus in anderen afrikanischen Religionsgruppen geschützt und möglichst geheim gehalten. Aus dieser Tradition heraus wird der Schutz dieses Kults und des Tanzes vor Missbrauch streng genommen, womöglich ein Grund, warum im Video seine typische, blinde Tanzgestalt auch nicht gezeigt würde. Im Laufe des Songs werden hauptsächlich die Orishas, also die Gottheiten der Santería, einzeln präsentiert und teils mit typischen Floskeln der Yoruba Sprache im *coro* markiert. Dieses Stück wird über knapp 10 Minuten gehalten und ist vergleichbar mit einer Zeremonie der Santería, indem die Orishas ab Minute 4:04 der Reihe nach angekündigt werden.

Begonnen und beendet wird eine Zeremonie der Santería meist mit *Elegguá*, der als wegweisende Gottheit verstanden wird, wobei der letztaufgelistete in diesem Stück *Changó* ist, die mächtigste Gottheit der Orishas. Außerhalb der Santería wird in erzählender Verbindung der Hügel des *palo* erwähnt, womit auch diese Kultur eine kurze Beteiligung findet.

Ich werde nun die im Stück aufgezählten Orishas der Santería mit ihren wichtigsten Merkmalen erläutern und ihre entsprechenden *estribillos* anführen, die textlich teils den Floskeln der anbetenden *lucumí*-Gesänge (Repertoire der Orishatexte) entsprechen. Sie werden vor allem im Timba mit spanischen Phrasen ergänzt:

<u>orisha</u>	<u>estribillo/coro & Abbildung</u> (deutsche Übersetzung vom Autor)
<p>Elegguá</p> <p>Farbkennzeichen: rot/schwarz</p> <p>Als Herrscher über Strassen, Kreuzungen und Türen stellt Elegguá ein ambivalentes kindliches Wesen dar, das den Menschen je nach Laune Krieg oder Frieden bringen kann. Zudem steht er als Botschaftler in Verbindung zu jeder weiteren Orisha. Deshalb sieht man ihn häufig, ihm folgende Orishas einer Tanzdarbietung, umarmend begrüßen. In einer Zeremonie wird Elegguá immer als erste Orisha vorgestellt, denn er ist leicht zu verärgern. Elegguá zeigt viele kindliche Persönlichkeitsmerkmale. In einem Moment ist er voller Freude, im anderen beleidigt. Er ist gierig nach Süßigkeiten und setzt sich gern auf den Schoß anderer, um Aufmerksamkeit zu bekommen. In seiner rechten Hand hält er einen abgewinkelten Ast, mit dem er die Wege freiräumt.</p> <p><i>Tanzdarstellung:</i></p> <p>Im Video wird ein Kind dargestellt, das mit den Bewegungen seiner Arme das Freischaufeln der Wege und Strassen demonstriert. Sein verspieltes Wesen kommt ebenfalls zum Ausdruck.</p>	<p>„Elegguá go, Elegguá go aña ala ala yo Ye ma san nkio Elegguá go aña Elegguá, Elegguá aso kere-kere me yé Elegguá, Elegguá elegguara ile bonke“</p> <p>„Steh auf, steh auf und wach auf“</p>  <p>62</p>
<p>Obatalá</p> <p>Farbkennzeichen: weiß</p> <p>Obatalá steht für die Reinheit von Körper und Geist. Verstand, Träume und Gedanken gehören ihm, sowohl der Menschen als auch der anderen Orishas. Zudem verkörpert er Barmherzigkeit, Frieden, Ausgewogenheit und die männliche Potenz. Als erste</p>	<p><i>Obatalá</i> ta wiri wiri Ye Ta, ta wiri wiri Ye Ta ta wiri wiri Obatalá</p> <p>„Sein Zittern ist so mächtig“</p>

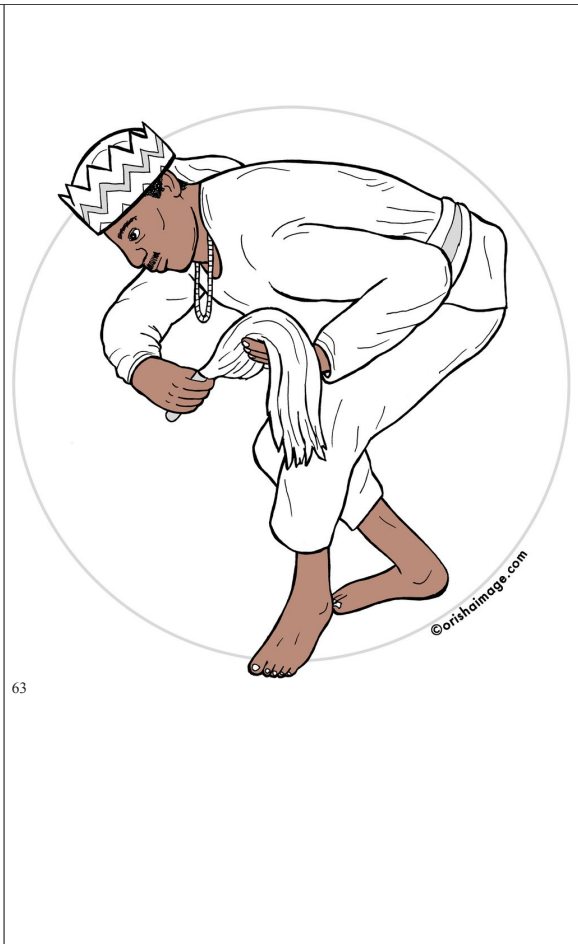
62 Bild: <https://www.pinterest.com/pin/574138652466345131/>. 15.06.19

Orisha von Olodumare erschaffen, wurde er beauftragt die Menschen aus Erde zu kreieren, bevor das Leben durch Olodumare selbst eingehaucht wurde. Identifiziert wird Obatalá ebenfalls oft mit der katholischen Heiligen „La Virgen de las Mercedes“, die auch im Songtext erwähnt wird.

Verheiratet ist Obatalá mit Yemayá.

Tanzdarstellung:

Gebückt geht Obatalá in die Knie und bewegt sich vorsichtig, meist mit einem *iruké* (eine Art Besen) in einer Hand, wie eine alte, gebrechliche Person. In einer demütigen Haltung schwingt er seinen *iruké* über seine Schulter, um symbolisch die Reinheit in jedem Sinne zu bewahren. In einer anderen Bewegung wischt er sich den Schweiß von der Stirn, wie auch im Video zu sehen ist.



63

Yemayá

Farbkennzeichen: blau/kristal

Sie gilt als einer der wichtigsten Orishas der Santeria. Als Herrscherin und Patronin des Meeres wird sie als Mutter der Menschheit bezeichnet. Geschichten zu Folge war sie mehrmals verheiratet und hatte zahlreiche Affären. Ihre Opfergaben werden meist ins Meer geworfen.

Tanzdarstellung:


Die Bewegungen Yemayás zeigen das unruhige Meer mit aufschlagenden Wellen. Die weiße „zig-zag“ förmige Naht auf ihrem blauen Gewand dient als Effekt und symbolisiert den Wellengang, den sie durch Festhalten ihres Kleides und sich im Kreise



64

63 Bild: <http://www.orishaimage.com/blog/cuban-orisha-dance>. 15.06.19

64 Bild: <http://www.orishaimage.com/blog/cuban-orisha-dance>. 15.06.19

<p>drehen initiiert.</p>	
<p>Oyá</p> <p>Farbkennzeichen: Weinrot</p> <p>Sie ist die Herrscherin der Winde, Stürme und des Flusses Niger. Ihre Kräfte sind fast so stark wie die ihres Mannes Changó. Sie hat ein aggressives und wütendes Gemüt, nicht zuletzt, da sie ursprünglich den Besitz ihrer Meere gegen der vielversprechenden Grösse der Friedhöfe Yemayás tauschte. Zu ihrer bitteren Enttäuschung wurde sie über ihre Tauschvereinbarung schwerst verärgert, von dem Zeitpunkt aus sich beide nur versuchen zu meiden. Als Wächterin des Friedhofs steht sie in engster Verbindung zum Tot. Daher gilt sie als furchtlos.</p> <p><i>Tanzdarstellung:</i></p> <p>Mit verbissenem Blick erzeugt Oyá die Winde mit einem oder zwei aus Pferdeschwänzen zusammengesetzten <i>irukés</i> in ihren Händen. Ihre Arme wirbeln dabei den Wind über ihren Kopf zusammen, bevor sie diese auf den Boden beziehungsweise auf die Erde schlägt. Teils dreht sie sich dabei wie ein Tornado und die Wucht der abrupten Stops beim niederschmettern der Arme werden durch den erzeugten Rückschlag im Körper deutlich gemacht. Obwohl die Farbe Oyás meist rot ist, trägt sie oft verschiedene Farben um ihre Taille, die für ihre neun totgeborenen Kinder stehen.</p>	<p><i>oya oya oya ilé</i> <i>„oya mo ba lороke“</i></p> <p>„Ich bin verrückt“</p>  <p>65</p>
<p>Oggún</p> <p>Farbkennzeichen: grün/schwarz</p> <p>Oggún wird als Krieger und Gott des Eisens,</p>	<p><i>„Oye pa' donde me lleva pa' donde me lleva, Pa' la guerra“</i></p> <p>„Wohin bringt er mich, wohin bringt er mich?“ In den Krieg!“</p>

65 Bild: <https://www.pinterest.at/pin/222787512797850709>. 15.06.19

Mineralien, Werkzeuge und Wälder dargestellt. Als Patron der Mechaniker und Soldaten wurde er vor Einzug eines Krieges von Menschen geehrt. Seine Persönlichkeit strahlt zum einen Schutz aus, zum Anderen ist er ein Wilderer, dessen nächsten Schritte unklar sind. Sein Blick ist immer nach vorne orientiert und seine Bestimmung ist es zu töten und zerstören. Er ist die einzige Orisha, der es gestattet ist Leben zu nehmen. Durch seine Persönlichkeitsauslegung sind seine kriegstänzerischen Attribute: Machete und Schild. Wie Elegguá und Ochosi gehört er zu den *guerreros* (Kriegern) der Orishas.

Tanzdarstellung:

Oggún ist gekleidet wie ein Krieger und Jäger der Natur. Er trägt oft einen Palmenrock mit Tierfellen am Leib. Wie ein irrer Jäger ist er jederzeit kampfbereit, schlägt mit seiner selbstgeschmiedeten Machete um sich, um seinen Weg frei zu machen. Neben dieser Tanzbewegung demonstriert er ebenso, wie er mit einem Hammer schmiedet und die Schärfe der Klinge seiner Machete an der Zunge und seinen Armen testet.



66

Babalu' Ayé

Farbkennzeichen: braun/schwarz

Sein Name setzt sich aus den Worten „König“ und „Vater“ zusammen und er gilt als Herrscher der physischen Erde. Er symbolisiert Krankheiten des Körpers und Epidemien. Daher ist er einer der gefürchteten Orishas, von dem man sich am Liebsten fernhält. Seine Seinsweisen bringen Leid und Tod zum Ausdruck und sowie er diese mit sich bringt, ist

„*baba arere, baba sorroso*“

„Königvater, Vater sorroso“

er zugleich für deren Heilung zuständig. Er ist der Patron für die Schwachen der Gesellschaft und wird mit dem Namen „San Lazaro“ gleichgestellt.

Tanzdarstellung:

Babalu' Ayé wird oft in löchrigen Klamotten dargestellt, während er mit seinem „Besen“ versucht die Krankheiten von sich abzuwimmeln. Mit erschöpfenden, zitterigen Schritten fällt er in einem Moment zu Boden, wo er sich kratzt und versucht Fliegen von seinem leichenhaften Körper fernzuhalten. Im Tanz sind es hauptsächlich stoßartige Schulterbewegungen, die mit dem Schritt die Akzente setzen, während die Körperhaltung gebückt mit einer leichten Sprunghaftigkeit behaftet ist. Diese Tanzbewegungen entspringen dem *arará*.



67

Ochún

Farbkennzeichen: gelb

Sie repräsentiert die Schönheit, die physische Liebe und ist Herrin der Süßgewässer, im Gegensatz zu Yemayá. Da sie ihren Schmuck so liebt und ihn gern präsentiert ist Gold ihr Attribut. Durch ihre Symbolik, ihre verführerische Art und ihr schadenfreudiges Gelächter werden ihr unzählige Liebesaffären nachgesagt, wobei Changó als der Mann gilt, dem sie ihre Liebe verspricht. Sie besitzt die Macht andere Orishas mit ihrer Schönheit, ihrem Ausdruck und einem Glas Honig, das sie bei sich trägt, zu verzaubern.

Angebetet wird sie vor allem um Hilfe bei Schwangerschaften und Geburten.

„a kete mi orunla“



68

67 Bild: <http://www.orishaimage.com/blog/cuban-orisha-dance>. 15.06.19

68 Bild: <https://yasminroohi.com/yoruba-folklore>. 15.06.19

<p><i>Tanzdarstellung:</i></p> <p>Oshún bewundert ihre Schönheit in einem Spiegel, den sie hält und den Armschmuck, den sie trägt. Sie setzt sich gern an den Fluss, wo sie sich mit Wasser überschüttet und lacht als wäre sie verrückt. Sie schmiert sich mit Honig ein, um andere Männer anzuziehen, wie es etwa bei Oggún der Fall war. Wenn sie aufsteht hält sie ihr Kleid und tanzt mit weichen, eleganten Bewegungen der Schultern um sich, um Eindruck zu schinden. Dazu bewegt sich ihr Kleid mit, wie der sanfte Strom eines Flusses.</p>	
<p>Changó</p> <p>Farbkennzeichen: rot/weiß</p> <p>Changó ist Herrscher über Blitz und Donner und gilt als König der Musik, speziell der Trommeln, und der Frauen. Er repräsentiert die männliche Stärke und Schönheit, wodurch er zum Herzensbrecher der Frauen wird. Im Besonderen ist Changó mit Oyá verheiratet, während Oshún und Obá seine Geliebten sind.</p> <p>Die Tugenden, die ihm zukommen sind Mut und Fleiss. Seine negativen Eigenschaften entsprechen der Eitelkeit und der Spielsucht. Zudem trinkt er in Massen Rotwein und wird mit einer Doppelaxt dargestellt.</p> <p><i>Tanzdarstellung:</i></p> <p>Changó hält zu Beginn seiner Darstellung oft eine doppelseitige Axt aus Holz in seiner Hand, die seine Fähigkeit aus jeder Richtung zuschlagen zu können zum Ausdruck bringt. Seine Bewegungen erinnern</p>	<p><i>El que se meta conmigo se mete con Changó</i> <i>Conmigo no, con changó!</i></p> <p>„Wer sich mit mir anlegt, hat es mit Changó zu tun, nicht mit mir, mit Changó!“</p>

teils an die eines Reiters. Typisch ist das Ausfahren seiner Arme, die in Richtung seines Beckens wie ein Blitz einschlagen. Das Markieren seines Intimbereichs stellt seine Männlichkeit in Vordergrund.



69

70 71 72

Der Tanz der Orishas im Timba

In der Tanzdarstellung kennzeichnen die Bewegungen des Oberkörpers die entsprechende Tätigkeit einer Orisha, während vor allem im Timba gewisse Schrittkombinationen dazu möglich sind. Zwei besonders hervorragende Schrittformen sind der *ñongo* und der *chachalokafún*. Diese haben unter Anderem besonderen Stellenwert, da bestimmte Orishas häufiger getanzt werden als andere und sie für mehrere Orishas verwendet werden können. Die vermutlich meist getanzten Orishas sind *Elegguá*, *Yemayá*, *Changó*, *Oggún*, *Oyá* und *Ochún*. Aufgrund der religiösen Bedeutung sollte das Tanzen von Orishas im Timba nur dann stattfinden, wenn die Musik durch das Einsetzen von *batá*-Trommeln den Rahmen dafür schafft oder textlich ein Bezug zu den Orishas hergestellt wird, sei es durch die Beschwörung des Leadsängers oder durch eine entsprechende *coro*-Phrase. Für gewöhnlich sollten diese Faktoren jedoch zusammenwirken, so wurde mir von professionellen

69 Bild: <https://www.pinterest.at/pin/86905467787909995/>. 15.06.19

70 musica.com. Que tu quieres que tu den.

71 Orishaimage. Cuban Orisha Dance.

72 Kirchen-Sekten-Religionen. Santería. Entstehung und Grundzüge der Religion.

Tanzinstruktoren vermittelt. Das Orisha Tanzen im Timba wird meist in den späteren *mambos* möglich, indem der Musik Raum für neue Strukturen gegeben wird und die Orishas musikalisch und tänzerisch zitiert werden können.

In den Zeremonien der Santería beschränkt sich die Darstellung der Orishas weniger nur auf die Tanzelemente, sondern bringt noch viel deutlicher die Persönlichkeit einer Orisha zur Geltung. Dies nimmt extreme Ausmaße an, sodass der ausübende Beschwörer in Trance fallen kann und dessen Körper vom beschworenen Orisha zeitweise „in Besitz“ genommen wird.

Man kann im Internet einige Kommentare finden, die das Orisha Tanzen im Timba generell anzweifeln. Das Hauptargument dafür sei der Respekt vor dem religiösen Hintergrund dieser Tanzinszenierungen, der im Timba verloren gehe. Der Trend, Traditionen religiöser, afrokubanischer Kulturen in den Timba zu integrieren, sei aus Gründen kommerziellen Missbrauchs in Erscheinung getreten, sowohl im Tanz als auch in der Musik (Titel der Quelle: „*Why I Don't Incorporate The Orishas Into My Casino Dancing*“).⁷³

In einem Interview eines erfahrenen Percussionisten und Musikliebhabers der Santería, Thomas Altmann, erfährt man, dass sich das kommerzielle Songrepertoire der Orishas von dem in geschlossenen Zeremonien kaum unterscheidet. MusikerInnen sind oftmals Teil von folkloristischen Ensembles, um zusätzlich Geld zu verdienen. In diesem Sinne verkörpert die Musik der Santería einen rein ästhetischen und künstlerischen Wert. Die Liturgie und die Religion spielen in diesem Rahmen keine Rolle. So lässt sich ebenfalls ahnen, wie sich der Einschlag der Orishas im kommerziellen Timba, auf der Suche nach Neuerungen, eingebracht haben muss, denn auch hier kann dieser Einfluss nur als ästhetischer, künstlerischer und kultureller Wert betrachtet werden.

„People who are involved in the religion are pursuing their religious affairs without considering the cultural or folkloric performance scene at the same time. These are separate territories. Musicians who play religious ceremonies might be members of folklore ensembles as well, but that's just a gig. They make some extra Pesos with it. If they can play tambores accurately, then folklore work comes relatively easy to them. They may play the same toques and sing the same cantos; but out of the ritual context and order, the liturgy is without function. It's all about art and aesthetics.“ (Thomas Altmann)⁷⁴

Nach Aussage des Musikers erscheint mir die Entwicklung in eine kommerzielle Richtung ebenfalls nicht ungewöhnlich. Es bleibt möglicherweise schwierig für Gläubige den Brauch der Santería abgekapselt von der Religion zu verstehen. Doch vielleicht ist diese Vermittlung an die Außenwelt

⁷³ Son y Casino. *Why I Don't Incorporate The Orishas Into My Casino Dancing*.

⁷⁴ Orishaimage. *Cuban Orisha Music*.

über den kulturellen und künstlerischen Aspekt sogar förderlich. Es hat sich wie schon erwähnt ein anderer Zugang zur Musik und zum Tanz der Santería entwickelt, wodurch deren Wert die Möglichkeit hat, erhalten zu bleiben. Nicht zuletzt hat Kuba mit diesem Erhalt begonnen, wie etwa durch die vom „El Conjunto Folklórico Nacional de Cuba“ wöchentlich dargebotenen Matineen, um das ästhetische Erbe von Musik und Tanz einerseits zu bewahren, andererseits, um dem Tourismus ein attraktives Angebot zu liefern. So wie die Santería und ihre Orishas im Timba erwähnt werden, wird auf die Geschichte und ein Kulturgut Kubas Bezug genommen, welche nur im Positiven ein Interesse beim Publikum hervorbringen können. Da TänzerInnen in diesem Sinne mit der vorgegebenen Musik kommunizieren, sollte es kein Vergehen sein die Tanzästhetik der Orishas zu zitieren, auch wenn keine religiöse Begründung dafür im Raum steht. „Zitieren“ ist das entscheidende Wort, denn der Timba versucht durch Intellekt und Verständnis, Stile der Musik- und Tanzgeschichte Kubas mit einer gewissen Raffinesse zusammen zu bringen.

6. Der Reggaeton im Timba

6.1 Der Reggaeton

Wenn in dieser Arbeit über den Reggaeton gesprochen wird, wird auf die Ausformung des kubanischen Stils Bezug genommen.

Die Ursprünge des Reggaeton finden sich nämlich in Puerto Rico oder Panama. Musikalisch betrachtet, entwickelte er sich durch eine Vermischung des Reggae mit dem Hip-Hop, die man in einer Übergangsphase *ragamuffin* nannte. Der markante, gleichbleibende Beat des internationalen Reggaeton kam ursprünglich durch ein Pattern des militärischen Schlagwerks und wurde erstmals 1991 im Song „Dem Bow“ zu einer Verkaufsmarke. Dieser durch Jamaica veranlasste Beat, den man ebenfalls *Dembow* nennt oder auf Kuba auch „*tresillo*“, verbreitete sich zunächst nach Panama, New York und Puerto Rico und ist quasi in all den Reggaeton Abspaltungen enthalten.^{75 76}

75 Havana music. Brief History of Cuban Reggaeton.

76 Tap Dancer Brian Jones. Latin Rhythms Workshop.

Dembow-Beat/Reggaeton-Beat



77

Das soziale Milieu, in dem der Reggaeton aufblühte, waren Slums und „Underground“ Hallen, in denen sich die jungen Generationen zusammenfanden. Als die Szene im Nachtclub „The Noise“ auf Puerto Rico zwischen 1993 und 1994 wuchs, verbreitete sich die neue Musikrichtung auf anderen lateinamerikanischen Ländern und später auch nach Kuba. Der Grund für die späte Überführung hatte mehrere Einflussfaktoren. Zum Einen wurde der Reggaeton aufgrund seiner vulgären Texte vermieden und von öffentlichen Medien ferngehalten. Somit wurde die Verbreitung des Reggaeton über das Radio und das Fernsehen auf Kuba im Jahre 2012 selektiert und aufgehoben. Ein sehr entscheidender Faktor ist immer noch die Isolierung Kubas durch sein politisches System, das überhaupt den Import aus anderen Ländern kontrolliert und schwer für die Gesellschaft zugänglich macht. Selbst das Aufkommen des World Wide Web, das Ende der 90er zur schnellen globalen Verbreitung führte, wurde den KubanerInnen vorenthalten und der Online-Download von Musik blockiert. So entstand das Verbreitungssystem *el paquete*, eine monatliche, im Verborgenen gehaltene Weitergabe von Terrabyte-Festplatten an Musik, die sich über das ganze Land verbreiteten.⁷⁸ Ein letzter nennenswerter „Bremser“ der Ausbreitung des Reggaeton auf Kuba war wohl die stark geprägte Tradition ihrer Tanz- und Live-Musik Kultur, die sich vor allem durch den derzeit aufblühenden Timba zeigte. Daher war ein komplettes Umschwenken auf elektronische Musik, die westliche Kulturen schon dominierte, musikalisch als auch tontechnisch nicht sofort umsetzbar. Doch in weiterer Folge hat sich der Reggaeton wohl zum Positiven für Kuba entwickelt. Seine Verschmelzung mit der kubanischen Musik hat es nämlich möglich gemacht, populäre Gruppen des Timba am Leben zu halten. Als ersten kubanischen Reggaeton Song könnte man wohl den Titel „Agua Fría“ (Kaltes Wasser) nennen, der 1999 durch den Produzenten Pedro Camacho entstand.⁷⁹

Der Reggaeton auf Kuba hat sich vor allem durch den Einfluss der Strömungen *Soca*, *calypso kin* und *dance hall* weiterentwickelt und dadurch seinen frühen, individuellen Sound errungen. *Carlos Manuel y su Clan* gilt hierfür neben der nächst erfolgreichen Gruppe *Cubanito 20.02* als einer der

77 Bild: <http://musictheory.pugetsound.edu/mt21c/ThreeTwoClave.html>. 23.06.19

78 Huck. How Cuba's reggaeton scene sparked an underground revolution. Pa' la calle.

79 Havana music. Brief History of Cuban Reggaeton.

Pioniere. Im weiteren Geschehen dauerte es nicht lange, bevor der kubanische Reggaeton sich global bemerkbar machte und vor allem auch mit der Fusionierung des Timba eine Weiterentwicklung schon bestehender Musikrichtungen veranlasste, wie bei *Paulo FG* oder *Charanga Habanera*. Mit der Zeit entstanden dadurch auch die Bezeichnungen *salsatón*, *timbatón* oder *cubatón*, wenn der Einfluss des Timba und seiner Clave den Reggaeton bestimmte. Mit dem Beginn von Eddy K. entstanden die heute bekannten *Los 4* als wichtige Vertreter dieser Musikrichtung, die ich für meine Beispielanalyse verwenden werde. Mit dieser Stilvermischung zeigt sich ein letzter Hauch instrumental-eingespielter Musik, während beim Reggaeton komplett produzierte Tracks entstehen.⁸⁰

Über den Cubatón kam es in den letzten Jahren zu „Trendsettern“, d.h. Stile, die durch bestimmte Songs und Tanzchoreographien geprägt wurden. Dazu zählen etwa der *guachineo* oder der aktuell (2019) sehr „gehypte“ *reggaetón reparto*, auf den ich noch kurz eingehen möchte.

Der *reparto* weist einige Elemente des Timba auf. Sehr auffällig sind etwa *tumbao* patterns oder die *son* beziehungsweise *rumba* Clave, die mit verschiedenen Sounds umgesetzt wird. Eine Besonderheit der Musik liegt vor allem darin, dass die Betonung des Beats im Chorus taktweise auf die „3“ und die „4“ eines 4/4 Takts landet, während weitere Schläge dazu improvisiert werden können, um abweichende Strukturen zu erzeugen.⁸¹

6.2 Stückanalyse: Reggaeton im Timba (cubatón)

„Ese Hombre“ - Los 4 feat. Los Barraza (Single, 2017)*

Formanalyse:

Intro // tema //: coro //: rap //: coro //: tema / montuno / mambo / pregon, bridge / mambo / rap

Sehr interessant in diesem Song sind die verschiedenen Stilelemente, die über das Stück hinweg verwendet und zusammengebracht werden. Das Stück wirkt wie aus den verschiedenen Musikstilen Kubas „zusammengeflickt“.

Solistisch konnotiert eine Trompete die Melodie des späteren *coro* und leitet das *tema* (0:18 min) ein, das in den ersten sechzehn Takten der Stilistik des *guaguancó* zuzuordnen ist. Die zweite

80 Havana music. Brief History of Cuban Reggaeton.

81 AM:PM descarga de Música Cubana. TO "GUARACHEAR" WITH THE "REPARTO".

* Hörbeispiel: <https://www.youtube.com/watch?v=VoBtpSVwz0I>. 24.06.19

Hälfte des *tema* wechselt stilistisch zur „Salsa“, beziehungsweise in den Timba. Der *coro* (1:06) im Weiteren, zeigt wohl das typische Merkmal des *cubatón* als Vorbereiter des *reggaetón reparto*, der sich mit den schon erwähnten Bassdrum Schlägen vor allem auf „2“ und „2u“ erweist, während die 3/2 Rumba Clave in der *guagua* zusammen mit virtuellen Claps gespielt wird. Durch die ergänzten, synkopierten Bassdrum Schläge, ergibt sich zur Clave ein sehr passendes Muster, wie man im folgenden Notenbeispiel erkennen kann:

g) 3/2 Rumba-Clave und die Breaks der Bassdrum in coro 1/2:



82

Mit der Wiederholung des *coro* ist nun der typische Reggaeton mit dem *Dembow-Beat* erreicht, der sich im folgenden Rap-Teil (1:38) fortspinnt. Angehängt wird der wiederholte *coro* (2:00), der das erste Mal im *cubatón*-Beat und das zweite Mal im *Dembow/Reggaeton*-Beat gespielt wird. Mit dem anschließenden *tema* (2:33), wieder als Rumba, könnte das Stück zu Ende gehen. An diesem Punkt merkt man, dass mit den vielen gleichen Formteilen nun etwas Neues kommen muss. Während die *coros* bis hierher eher mit der kommerziellen Populärmusik vergleichbar sind, tritt nun spannenderweise ein timbatypischer *coro* mit *estribillo* auf. Dieser *coro* (2:51) ist nicht von Anbeginn präsent, sondern baut sich allmählich mit dem Eintreten des *montuno** im Piano zum folgenden *mambo*-Teil (3:19) auf. Strukturen des *songo* und Reggaetons machen sich im Aufbau bemerkbar bis zur Explosion in den *mambo*, der sich vor allem mit der Bläsersektion und den improvisierten Strukturen im Drumset abzeichnet. Auch in diesem Stück wird der Eintritt des *mambo* mit den Worten „...y preparado todo el mundo“ angekündigt, was so viel bedeutet wie: „...und ich bereite für Alle/die Welt“. Eine eingebettete Bridge (3:38) zum nochmals erklingenden *mambo* scheint mit der Korrespondenz zwischen *pregón*-Sänger und Chor eine Interaktion zum Publikum herbeiführen zu wollen, um dieses für den letzten *mambo* (3:56) nochmals anzuheizen. Ein gerappter und freigesprochener Reggaeton-Teil (4:15) beendet das Stück.

82 Siehe Kap.: „10. Anhang“

* synkopiert-arpeggierte Spielweise des Klaviers

Textinhalt (deutsche Übersetzung vom Autor)

Form/Protagonist:	Spanisch	Deutsch
tema		
<i>Freund, im Gespräch mit dem männlichen Protagonisten:</i>	Ese hombre no quiso hacerte daño no le guardes rencor compéndelo ese hombre solo vino a ocupar el enorme vacío que en ella tu amor dejo.	Dieser Mann wollte dich nicht verletzen, hege keinen Groll, verstehe es, dieser Mann kam nur um die riesige Leere zu besetzen, die in ihr deine Liebe hinterlassen hat.
<i>männlicher Protagonist:</i>	Cometí mil errores descuidé tantas cosas pero ella sabia que yo no podía vivir sin su amor.	Ich habe tausend Fehler gemacht vernachlässigte so viele Dinge aber sie wusste, dass ich nicht leben konnte ohne ihre Liebe
<i>Freund:</i>	Tienes que olvidarla aunque te haga daño tal vez a su lado ahora sea feliz compéndelo se muy bien lo que sientes pero voy a decirte lo que ella me habló.	Du musst sie vergessen selbst wenn es dir weh tut Vielleicht ist sie an seiner Seite jetzt glücklich, verstehe es, Ich weiß sehr gut, was du fühlst aber ich werde dir sagen, was sie mir erzählt hat.
coro		
<i>weibliche Protagonistin:</i>	Cuéntale que estoy muy bien que fueron muchos años de soledad que ya nunca podría volver con él.	Sag ihm, dass es mir sehr gut geht, Dass es viele Jahre der Einsamkeit waren, dass ich jetzt nie wieder zu ihm zurück gehen könnte.
<i>männlicher Protagonist:</i>	Convéncela.	Überzeuge sie.
<i>Freund:</i>	No lo puedo hacer.	Ich kann es nicht machen.
<i>männlicher Protagonist:</i>	Convéncela.	Überzeuge sie.
<i>weibliche Protagonistin:</i>	Dile que así es mejor que al fin ahora hay alguien que piensa en mi que tiene tiempo y me demuestra amor.	Sag ihm, dass es so besser ist dass es endlich jemanden gibt der an mich denkt der Zeit hat und mir Liebe zeigt.
<i>männlicher Protagonist:</i>	Se que él le mintió.	Ich weiß, dass er sie angelogen hat.

<i>Freund:</i>	Por que hablas así?	Warum sagst du das?
<i>männlicher Protagonist:</i>	Se que él le mintió.	Ich weiß, dass er sie angelogen hat.
rap <i>außenstehender Erzähler (pregón):</i>	Pero que situación la que comparte la muchacha? Dejó al marido y el amigo le ha metido el hacha. No se confiesa con franqueza. Pero ahorita te aseguro que se escarchan. Un amorío escondido nunca es nada bueno. Y más cuando está cerca de llover de los truenos. Yo de él me quito. Porque ya está clarito. Aunque si lo cogen lo van a poner como que nuevo	In welcher Situation steckt das Mädchen? Sie hat den Ehemann verlassen und der Freund hat sich rangemacht. Er gesteht die Wahrheit nicht. Aber im Moment versichere ich dir, dass sie Probleme bekommt. Eine verborgene Liebschaft ist niemals gut. Vor allem, wenn es bald „aus Kübeln schüttet“. Ich an seiner Stelle würde mich zurückziehen, weil es jetzt klar ist, wenn er sie trifft, wird es für ihn noch schlimmer.
tema
<i>Freund:</i>	Ese hombre no quiso hacerte daño No le guardes rencor, compréndelo No lo dudes, es tu amigo y te quiere Porque ese hombre, ese hombre soy yo	Dieser Mann wollte dich nicht verletzen sei nicht nachtragend, verstehe ihn zweifle nicht, er ist dein und er mag dich, denn dieser Mann, dieser Mann bin Ich
montuno/mambo <i>pregón:</i>	Hey, mira Analizando bien las cosas del destino, Teniendo amigos como tú, para qué quiero enemigos	Hey, schau Wenn man gut das Schicksal analysiert: Wofür brauche ich Feinde, wenn ich Freunde wie dich habe.
<i>coro:</i>	No me compares, (no) que no me parezco a él, (eso mira)	Vergleiche mich nicht, (nein) ich bin nicht wie er.
<i>coro (pregón):</i>	Ni a él ni a nadie (te aconsejo, no me compares no, no me compares) No me compares, (ahí nah, más vamos) que no me parezco a él, (y preparado	Weder mit ihm noch mit sonst jemand (ich rate dir, vergleiche mich nicht, vergleiche mich nicht) Vergleiche mich nicht, (Hier kommen wir nicht weiter), Ich bin nicht wie er, (und alle vorbereitet)

	todo el mundo)	
	Ni a el ni a nadie (que estoy, es fiesta)	Weder mit ihm noch mit sonst jemand (Ich bin da, es ist Party!)
bridge
<i>coro/pregón:</i>	(Chimpum) callao	(Chimpum) Callao
	(Chimpum) callao	(Chimpum) Callao
	(Grita,chimpum) callao	(Schreit, Chimpum) Callao
	(Repitelo de nuevo no te quedés callao,vamos)	(Wiederhole es noch einmal, sei nicht leise, komm schon)
	83

Wie man dem Songtext entnehmen kann, handelt es sich zunächst um eine zu Grunde gegangene Liebesgeschichte zwischen Mann und Frau, ein sehr „Salsa“-typischer Inhalt, die mit dem Einsetzen der Timba Strukturen vom *pregón*-Sänger provokant und mit einer gewissen Ironie kommentiert wird. Es gibt vier Charaktere passend zu den *Los 4*, die die szenische Darstellung nur schwer für den Zuhörenden erörtern lassen. Dies liegt vor allem daran, dass die Textinhalte sich im Verlauf erst mehr und mehr aufschlüsseln lassen und nicht sofort klar wird, welche Charaktere miteinander im Gespräch sind. Es gibt auch kein Musikvideo, das den Inhalt schildert, obwohl es für die Interpretation des Liedes sehr sinnvoll erschiene. Ein wichtiger Anhaltspunkt für mich war, die Stimmen den Textphrasen zuzuordnen, wie in der Tabelle angeführt. Dies wäre im Notfall auch dem Musikvideo zu entnehmen gewesen, das einen Einblick in die Studioaufnahmen zeigt. Der erste männliche Sänger ist ein Freund oder Bekannter des ehemaligen Ehemanns (Protagonist 1), wie sich später im Text herausstellt. Seine einleitenden Worte im Rumba-Teil richten sich dabei an den männlichen Protagonisten (Protagonist 2) als würden sie im Dialog stehen. Protagonist 1 appelliert an das Verständnis des Ehemanns, dass seine Frau (Protagonist 3) nun einen neuen Mann an ihrer Seite hat, nachdem sie mehrere Jahre in Einsamkeit verbracht hat. So bestimmt die Frau den Aussagewert des Refrains in der ersten Hälfte des Songs, indem der Freund des ehemaligen Ehemanns (P1) ihm (P2) die letzten Worte der Frau überliefert. Während die aussagekräftigen Zeilen der ehemaligen Geliebten in den ersten beiden Refrains erklingen, wird jeweils dazwischen

83 Letras. Ese Hombre (part. Los Barraza).

die emotionale Verzweiflung des verlassenen Mannes (P2) mit „Überzeuge sie!“ verdeutlicht, dessen Ratlosigkeit sich an den übermittelnden Freund (P1) richtet. Dieser würgt seine Bitte ab, indem er sagt, dass er es nicht könne. Der Grund dafür erweist sich erst am Schluss des ersten Teils, indem das Rumba-Intro wiederum mit den Zeilen des Freundes (P1) erklingt, jedoch sagt er am Schluss, dass dieser neue Mann an der Seite seiner ehemaligen Gattin, er selbst ist, wodurch sein Versuch das Geschehe in mildernde Worte zu fassen nachvollziehbar wird. Im Übergang zum *montuno* und *estribillo* nach dem 2. *tema* in der Rumba-Überleitung, wird die Aussage des männlichen Protagonisten (P2) zur zentralen Aussage in den *estribillos*: „*No me compares, que no me parezco a el, ni a el ni a nadie*“ (Vergleiche mich nicht, ich bin nicht wie er).

Der *pregón*-Sänger wirkt in dieser Konstellation als Kommentator über diese Textpassagen (Erzähler), indem er während des Gesangs immer etwas einwirft und für die Rap-Passagen zuständig ist. Der Rapper scheint nicht Teil der Szene zu sein. Er zeigt nur die Zusammenhänge der Geschichte auf und ist außenstehender Erzähler. Er hat die Rolle, mit dem Publikum zu interagieren, sie anzuheizen und das musikalische Geschehen fortan zu steuern, wie es im Timba üblich ist. In der Bridge zum letzten *mambo* baut er einen „call and response“ auf, indem er den Ausdruck „chimpum“ an den *estribillo* richtet. In diesem Zusammenhang folgt es wohl der Bedeutung eines Triumphschreis.⁸⁴ Der *pregón* steht quasi dafür, das Relevante zu vermitteln, die Emotionalität abzudrängen, die feierliche Stimmung zu erzeugen und die Beteiligten mitzureißen, wie in diesem Beispiel klar wird.

7. Der Timba und seine rhythmische Komplexität

Wie schon erwähnt, grenzt sich der heutige Timba von der früheren „Salsa“ in dem Sinne ab, dass die Musik aggressiver und schneller geworden ist. Die Aggressivität zeigt sich vor allem in der Anhäufung der *Breaks*. Diese sind konventionell betrachtet nicht mehr nur Signale für neue Formteile eines Stücks, sondern treten freier und improvisierter ebenfalls in den Formteilen auf und sind für die *mambos* das entscheidende Merkmal geworden. Während die *Breaks* die bestimmenden Signale eines Stücks markieren und sich im Laufe des Songs in einer repetierten Weise zu erkennen geben, kann man *Kicks* als die zusätzlichen Akzente eines Instruments, die frei und improvisiert gestaltet sein können interpretieren. *Breaks* zeigen sich vor allem durch die selbe Rhythmik im Bass.

⁸⁴ Salsomano Latino. Qué significa la frase „Chim Pum Callao“?

Um an einem Beispiel zu demonstrieren wie signifikant die Breaks für ein Stück sein können, indem sie eine deutliche, wiederkehrende Struktur aufweisen, gebe ich das Breakpattern vom Song „Yo Se“ von Mayimbe wieder. Dieser Breakabschnitt tritt jeweils in den beiden *mambos* auf.

7.1 Songbeispiel: „Yo Se“, Barbaro Fines y su Mayimbe *

1. *mambo*: 1:33 min; 2. *mambo*: 2:43 min

h) Breaks der mambo-Teile:

The image shows four staves of musical notation in treble clef, key of D major (two sharps), and 4/4 time. The notation is for a piano part. The first staff starts at measure 1 and ends at measure 8. The second staff starts at measure 9 and ends at measure 15, featuring a triplet of eighth notes in measure 11. The third staff starts at measure 16 and ends at measure 20, also featuring a triplet of eighth notes in measure 18. The fourth staff starts at measure 21 and ends at measure 23, concluding with a double bar line. The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and rests, with some notes marked with accents.

85

Die beiden *mambo*-Teile dieses Stücks sind mit markierten Breaks versehen. Die rhythmische Komplexität zeigt sich etwa durch triolische Motive auf ungewöhnlichen Zählzeiten, wie in Takt 11 und 13 beginnend auf der Achtel vor der „1“. Zudem entsteht eine Verschiebung in Takten 20-23.

Takte 4-11 sind gleich zu Takten 12-19. Die Breakpatterns im *mambo* sind also wiederkehrend. Es ist gewöhnlich, dass eine Wiederholung der Breakstruktur in *mambos* nach 8 oder 16 Takten stattfindet. In diesem Beispiel ist das wiederkehrende Breakpattern zwischen einleitenden Breaks und einer Schlusschleife eingebettet, wobei das Motiv mit Auftakt zu Takt 5 und 13 zusammen mit den Textphrasen „Yo se“ zusammenwirken, die dem Titel des Songs entsprechen.

Die Breaks sind im zweiten *mambo* leicht variiert, indem die Schlusschleife ab Takt 20, statt der

* Hörbeispiel: <https://www.youtube.com/watch?v=c9aWVvk5kzCI>. 24.06.19

85 Siehe Kap.: „10. Anhang“

Verschiebung, durchgehende Viertel auf den Downbeats stehen hat.

Mayimbe gilt für mich als eines der extremsten Beispiele, die Breaks und Kicks über ein gesamtes Stück hinweg einbringen, als hätten sie den höchsten Rang an Wichtigkeit in der Musik.

Ein Stück, das dieses Phänomen sehr gut wiedergibt und wohl als Musterstück für die rhythmische Komplexität eines Timba spricht ist der Titel „El uno ahora“. Obwohl der Song nicht besonders schnell ist, erreicht er eine unglaubliche Intensität durch das Hervorbringen des rhythmischen Instrumentariums, sowohl durch die musikalische Interaktion als auch durch den produzierten Mix.

Breaks und Kicks werden hier besonders in den Fokus gerückt. Das Drumset wirkt durch seine improvisatorische Freiheit wie losgelöst von der Band, als hätte es durchwegs eine Solofunktion.

Womöglich ist aufgrund des „rhythmischen Chaos“ die Cowbell in ihrem tiefen, hohlen Klang deshalb so prägnant, damit die *time* der Musik noch klar zu orten ist.

Ich werde anhand eines formalen Sheets die relevanten Breakstrukturen des Stücks aufzeigen.

7.2 Stückanalyse: „El uno ahora“- Barbaro Fines y su Mayimbe*

Ich deute meine Analyse anhand des im Anhang befindlichen Chordsheets. Dabei werde ich die Besonderheiten des Arrangements und der Breaks im Speziellen berücksichtigen.

Anleitung zum Chordsheet

Um kurz auf die Struktur meines Chordsheets einzugehen möchte ich erwähnen, dass ich die Akkorde des Stücks nur zu einem notwendigen Bestand abgebildet habe, da sie über weite Strecken gleichbleibend und für meine Analyse weniger von Bedeutung sind. Wichtiger bei der Eintragung waren mir die formalen Strukturen, die mit einem Kästchen versehen sind, um klare Anhaltspunkte des musikalischen Geschehens festzumachen. Dabei sollte ich anmerken, dass der Begriff „*coro*“ sowohl als Formteil als auch als mehrstimmige Passage gekennzeichnet ist und somit in der Wechselbeziehung zum *pregón* deutlicher eingetragen steht. Dies erscheint mir wichtig, da die *coros* (Formteil) zum Teil sehr lang sind. Ich habe mich hauptsächlich auf die Breaks der Musik beschränkt. Wenn jedoch der Notenkopf mit einem „x“ gekennzeichnet ist, dann ist dieser Schlag als Kick im wichtigen Kontext eines Breaks zu verstehen.

Betreffend der Besonderheit in der formalen Analyse ist zu erwähnen, dass ich einen *instrumental-mambo* von einem *open-mambo* unterscheide, da sie einmal direkt aufeinander folgen. Mit

* Hörbeispiel: <https://www.youtube.com/watch?v=zruCkUHkwHw>. 24.06.19

instrumental-mambo ist die Bläserpassage gemeint, die für gewöhnlich nach dem ersten kompletten *coro* folgt, wie auch in diesem Beispiel der Fall. Der *open-mambo* soll den aufgebrochenen *montuno*-Teil bezeichnen, bei dem sich die musikalischen Patterns zum Teil auflösen.*

Formale Besonderheiten

Intro / coro / instrumental / tema / bridge / (open) mambo / coro / (instrumental) mambo / (open) mambo / coro // 2. mambo / 2. coro :// 3. mambo / 3. coro

Die typische Entwicklung des Timba lässt sich auch mit diesem Stück beweisen, indem ein aufbrausender Einstieg mit Intro der Bläser und einer Konnotation des *coro* eine sofortige Tanzbarkeit erzeugen. Eine viertaktige Instrumentalschleife leitet zum *tema* über. Mit dem Einstieg des *tema* kann die 2/3 Rumba Clave als entscheidendes Merkmal wahrgenommen werden, die in der zweiten Hälfte von den *campanas* abgelöst wird.

Die in diesem Sheet als *bridge* gekennzeichnete Passage wirkt als Überleitung zum *coro*. Dieser Teil würde theoretisch dem *tema* zugehörig sein, jedoch ist die harmonische Zusammensetzung mit einer aufsteigenden Basslinie so differenzierbar, dass ich eine genauere Bezeichnung als sinnvoller erachte. Ungewöhnlicherweise folgt nun ein kurzer achttaktiger, mamboartiger Zwischenteil, indem das Drumset improvisierend den ersten vollständigen *coro* einleitet. Das selbe Phänomen lässt sich vor „I“ erkennen, bei dem jedoch vom *instrumental-mambo* der Bläser in den *open-mambo* übergegangen wird. In diesem holt der Drummer deutlich weiter aus, als im vorherigen *open-mambo*.

Eine weitere Besonderheit im 2. *coro* ist ein *estribillo*-Rap ab Takt 164, sprich ein mehrstimmiger Rap, der im Timba, wie schon erwähnt, eine einzigartige Stellung hat.

Die Vorwegnahme des *estribillos* im *mambo* vor dem entsprechenden *coro* ist auch in diesem Stück nicht zu verkennen. Wie schon die Formteile zuvor verraten, ist der *mambo* dem *coro* immer vorangestellt, anstatt ihn umgekehrt als darauffolgenden Teil zu empfinden. Die Abfolge der *estribillos* bestätigen das in „J/K“ und „N/M“.

Mit der fast stetigen Intensität fragt man sich, wie diese noch zu überbieten wäre. Daher tritt zu „J“ im neuen *mambo/coro* ein Tonartwechsel von „Cm“ nach „Em“ mit derselben Stufenfolge auf. Mit der Verschiebung in die große Medianten darüber erreicht das Stück noch mehr an Dramaturgie. Mit

* Siehe unter: „2. Das musikalische Konzept – 2.2 Arrangement“

dem Effekt des *mambo* lässt sich die Musik noch weiter öffnen und das Energieniveau wird damit auf die Spitze getrieben.

Nach der Wiederholung des zweiten *mambo* und *coro* wird jeweils noch ein dritter aufgestellt. Dazwischen interagiert der *pregón* Sänger mit dem Publikum, um es anzuheizen, und regt mit bloßen Silben den 3. *estribillo* an, mit dessen *coro* der Song nun beendet wird.

Besonderheiten der Breakstrukturen

Eingeleitet wird der Song mit einem Intro, dessen Breaks in Takten 9-11 stark von der Rhythmussektion markiert und wiederholt werden. Bei der Wiederholung werden die Breaks zur folgenden Konnotation des *coro* zu „B“ ergänzt. Wie man hier schon bemerken kann, zielt der letzte Schlag eines Breaks über das ganze Stück meist auf die „2u“ hin, womit der Offbeat-Charakter dieses Songs sehr deutlich wird. Es führt kaum ein Break zur „1“ eines neuen Formteils. Daher macht sich in dieser Musik auch der Son Einfluss viel deutlicher bemerkbar, als bei der mehr zur „1“ tendierenden „Salsa“. Der Break im zweiten Takt nach „B“ und in Takt 26 werden zu markierenden Schlägen aller *coros*. Sie werden fast in jedem der *coros* gleich ausgeführt, wobei der zweite Break (T.26) sich entweder nach acht oder sechzehn Takten wiederholen kann, je nach Länge des *coro**. Diese Breaks sind Kennzeichen und dienen nur zur Ausschmückung der Form. Sie besitzen also nicht die Funktion andere Formteile anzukündigen. In diesem Zusammenhang unterscheidet ich speziell *signalisierende* und *markierende* Breaks.

i) Markierender Break des coro 1:

86

In der darauffolgenden Instrumentalpassage in „C“ wird dennoch der selbe Break aus Takt 18 verwendet, um in das *tema* überzugehen. Die Bläser spielen markierende Breaks neuer Formteile immer mit, wobei sie den letzten Schlag auf „2u“ fast immer über zwei Takte in den neuen Formteil aushalten.

Im dreitaktigen Break vor „F“ finden wir Teile des Breaks zuvor in Takt 43 wieder, bei dem jedoch

* Siehe „B, G, I, K und N“ im Chordsheet

86 Siehe Kap.: „10. Anhang“

aufgrund seiner Erweiterung der Schlag auf „2u“ weggelassen wird. Die ergänzenden Schläge in Takt 66 werden jeweils triolisch in den Drums verziert, bevor der letzte Takt vor „F“ das dreier Motiv der 2/3 Son Clave markiert.

Der erste kurze *open-mambo* gibt dem Drumsetspieler Freiraum für improvisierende Kicks, wobei der einzelne Break schon im zweiten Takt ein „Bremsen“ des Solos herbeiführt, bevor das gesamte Instrumentarium zwei Takte vor „G“ mit dem selben Break aus Takt 15 wiederum zum *coro* einsteigt.

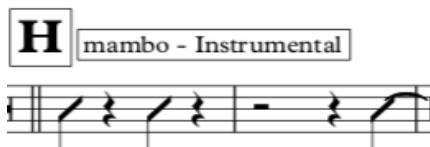
j) Signalisierender Break zu coro 1:



87

Das einzige Mal im Stück folgt nun ein *instrumental-mambo*, dessen charakteristischer Break über zwei Takte direkt nach „H“ verläuft und einmal nach acht Takten wiederkehrt.

k) Markierender Break des instrumental-mambo:



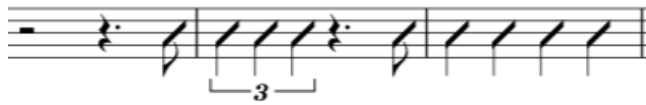
88

Die folgende Wiederholung des *open-mambo* und des *coro 1* zeigen keine Veränderung der Breakstrukturen, bis abschließend mit dem *coro-rap* eine neue Breakstruktur drei Takte vor „J“, dem *mambo 2*, erscheint. Die Neuerung des Breaks ergibt sich vor allem mit dem ersten Motiv. Auftaktig zu einer Vierteltriolen kann das ergänzende, zweite Motiv im Sinne einer ausgedehnten Variation, auf vier Viertelschlägen verteilt, betrachtet werden. Dieser Break gestaltet die Übergänge zu jedem weiteren *mambo* und *coro* und beendet das Stück. Eine Ausnahme ist die Wiederholung zu „J“, bei der das einzige Mal ein Akzent auf die „1“ eines Formteils gesetzt wird.

87 Siehe Kap.: „10. Anhang“

88 Siehe Kap.: „10. Anhang“

l) Signalisierender Break zum mambo/coro 2-3:



89

Ein letztes, zweitaktiges Breakpattern wird jeweils in die Mitte des 2. und 3. *mambo* gesetzt. Vorzufinden ist dieses in Takt 180 und 8 Takte nach „M“. Zusammengesetzt ist das Pattern aus einer punktierten Viertelverschiebung, die sich mit den zwei Viertelschlägen auf „2“ und „2u“ des zweiten Taktes auflöst und den Break somit beendet.

m) Markierender Break des 2. und 3. mambo



90

8. Timba Heute – Steht die Ära des Timba am Endpunkt?

8.1 Beobachtung der Timba Szene auf Kuba (März '19)

Mit der Absicht Eindrücke der Timba Szene auf Kuba zu sammeln, habe ich die karibische Insel vier Wochen lang bereist und einzelne Städte „unter die Lupe“ genommen. Dazu möchte ich vor allem auf die Musik und Tanzkultur der beiden größten Städte Havanna und Santiago eingehen und damit den Norden mit dem Süden Kubas vergleichen.

Allgemein lässt sich aus meiner Sicht Vieles der schon erwähnten gesellschaftlichen Hintergründe des Timba, die ich zur „período especial“ angeführt habe, bestätigen und noch heute wahrnehmen.

Zur wirtschaftlichen Lage lässt sich sagen, dass aufgrund der noch schwachen Importrate, Supermärkte immer wieder leer stehen und nur bestimmte Waren anbieten. Selbst das Wasser in Flaschen, das auf ganz Kuba von nur einem Hersteller beliefert wird, droht immer wieder auszugehen. Das Essen in einheimischen Restaurants ist auch sehr einseitig. Zusätzlich zu einer Auswahl zwischen Schwein, Huhn und Fisch wird meist die Beilage Reis mit schwarzen Bohnen

89 Siehe Kap.: „10. Anhang“

90 Siehe Kap.: „10. Anhang“

serviert. Die Preiskategorie lässt sich oft um ein mehrfaches geringer einordnen als in den typischen Touristenlokalen.

Die offizielle Musikszene macht sich in jeder Stadt Kubas mit dem Namen „casa de la música“ oder „casa de la trova“ kenntlich. Hier finden die Konzerte der erfolgreicherer kubanischen Bands statt. In der Hauptstadt Havanna kann die *casa de la música* wohl als Vorzeigemodell gesehen werden, wo an jedem Tag der Woche die besten Timba Bands Kubas, wie Havanna D' Primera, El Niño y la Verdad, Manolito, Maykel Blanco und andere auftreten, sollten sie nicht auf Tour sein. In jeder Stadt ist das Ansehen dieser Konzerthäuser jedoch sehr unterschiedlich, was sich am Eintrittspreis bemerkbar macht. Die *casa de la música* ist mit ihren 15-20 CUC an der Spitze der Preiskategorie. Die meisten Konzerthäuser liegen im Bereich von 5 CUC, wie die *casa de la trova* in Santiago, und machen es so auch für Einheimische möglich ein Konzert zu besuchen.

Je nach Region des Landes lässt sich ein anderer Schwerpunkt der Musikrichtung festmachen. Als konzertfähige Musik gilt der Timba wohl als die modernste und kommerziellste Musikströmung und findet daher seinen Mittelpunkt in der Großstadt Havanna. Mündlichen Überlieferungen zufolge suchen all die guten MusikerInnen des Landes die Szene in Havanna auf, wo ihre musikalischen Möglichkeiten aufgrund des starken Tourismus am besten gegeben sind.

Anders als etwa in Europa wirkt die Musik und Tanzkultur sehr miteinander verschmolzen. So ist mit jedem Live-Ensemble in den Gassen und Lokalen Havannas auch eine Tanzmöglichkeit gegeben. Die Ensembles, die in der Altstadt spielen, scheinen mit ihrem portablen Instrumentarium des Son in kleinster Besetzung die Musik von *Buena Vista Social Club* für den Tourismus wiederzubeleben.

Die wahre Tanzszene Havannas lässt sich dennoch überschaubar anhand weniger bekannter Lokalitäten darstellen. Zu erwähnen wären vor allem das am *malecón* gelegene *1830*, die *la gruta*, *la industria 8* und das *florida* in der Altstadt.

Da viele Touristen das erste Mal mit der Tanzkultur Kubas in Berührung kommen, entsteht der Gedanke wohl schnell, dass alle KubanerInnen „Salsa“ tanzen könnten. Dem ist nicht so. Vielmehr mischen sich Laien unter das Publikum, um mit dem Tourismus verkehren zu können. Zudem haben die besten Tanzinstruktoren das Land verlassen und Engagements in westlichen Ländern bekommen. Über die Entwicklung lässt sich vermutlich sagen, dass öffentliche Tanzveranstaltungen mehr und mehr für den Tourismus ausgelegt werden, für die der Timba noch im Trend ist.

Der Timba scheint viel stärker noch in westlichen Ländern „gehyppt“, während er auf Kuba durch den Tourismus erhalten bleibt. Tatsächlich sind es wohl hauptsächlich kubanische Tanzlehrende,

die sich aufgrund ihrer Arbeit mit der Musik und dem Tanz des Timba verbunden fühlen und sich mit dessen Anspruch, mit anderen Tanztraditionen Kubas umzugehen, auskennen. Andernfalls findet man überhaupt folkloristische Stile nur noch in der *Conjunto Folklorico Nacional de Cuba* zum Zwecke des Erhalts dargeboten, sollten nicht speziell angekündigte Veranstaltungen organisiert werden.

Der Grund warum der Timba auf Kuba mehr und mehr zu einer Szene abrückt, ist weil seine Blütezeit schon mit Ende der 90er Jahre, Beginn des 21. Jahrhunderts erreicht wurde und von einem neuen Trend auf Kuba überrannt wurde, dem Reggaeton. Der Reggaeton beziehungsweise Reparto, wie es nun auf Kuba heißt, bestimmt die Alltagsmusik der kubanischen Jugend seit etwa 20 Jahren, wodurch die meisten KubanerInnen Anfang zwanzig und jünger wenig „Salsa“ oder Timba Kenntnisse aufweisen.

Deswegen hat das Tanzen auf Kuba kein Ende, sondern hat sich in eine andere Richtung entwickelt. Wenn man davon ausgeht, dass der Timba einst die bestimmende Musik war, wie es der Reggaeton heute ist, so muss diese musikalische Wende entscheidenden Einfluss auf das Tanzverhalten Kubas genommen haben, was als gesellschaftlich-kultureller Faktor den Rückgang des Timba erklärt. Der Reggaeton gestaltet den Alltag vieler junger Menschen mit, wodurch ihre Tanzorientierung eine ganz andere geworden ist. Als eine bis jetzt letzte Entwicklung könnte man daher das Einbeziehen von Reggaeton im Timba erwähnen, das von moderneren Gruppen wie *Los 4* oder *Timbalive* noch praktiziert wird.

Auf Kuba blieb kein Ort, ohne Einfluss des Reggaeton. Das Nachtleben jeder Stadt und deren angesagte Clubs spielen den beliebten *reparto* durch die Nacht, auch wenn diese Etablissements für Einheimische aufgrund der Spesen nur schwer zugänglich gemacht werden.

Santiago de Cuba

Santiago hat auf mich den Eindruck gemacht, als würde die Musikkultur noch viel traditioneller von Statten gehen. In fast jeder Kneipe und bei jeder Veranstaltung treten Live-Gruppen auf, die zumeist Son spielen, dessen Wurzeln in Santiago liegen.

Ich war sehr positiv überrascht über den stark erhaltenen Son, der sich in den meisten Gruppen Santiagos widerspiegelt. Da Santiago nicht komplett vom Tourismus überlaufen scheint und der Stadtkern gut überschaubar ist, war es mir auch leichter möglich Kontakt zu Einheimischen herzustellen und deren Abendgestaltung wahrzunehmen. Selbst im privaten Rahmen bleibt die Live-Musik nicht aus. Oft finden quasi Sessions statt, bei denen sich Nachbarschaften zusammenfinden, um zu tanzen und die Musik zu genießen.

Es war faszinierend für mich zu sehen, wie sehr die Live-Musik und der Erhalt traditioneller Musik heute noch zur Geltung kommen, verglichen mit westlichen Ländern. Vor allem in Santiago konnte man den Stolz und die Begeisterung für den Son noch spüren. Der Stil des Son in Santiago schien mir, im Vergleich zu dem in Havanna, generell etwas gröber, undurchsichtiger und schneller zu sein. Dies könnte unter anderem an den grobkörnigeren *maracas* liegen.

Der Schauplatz für Touristen um Konzerte in Santiago zu besuchen ist die *casa de la trova*, in der einmal wöchentlich die erfolgreichste Band Santiagos spielt, das *Septeto Santiaguero*. Aufgrund des zur Verfügung stehenden Instrumentariums hatte ich auch den Eindruck, dass Timba Gruppen in Santiago mehr am Klang des Son angelehnt waren. Während das Tanzangebot in Santiago sich hauptsächlich im Rahmen gespielter Live-Musik ergibt, besteht dennoch eine kleine Timbaszene, die sich beinahe täglich im *tropicana* zusammenfindet oder an einem Freitag vor allem im *la pachanga*. Interessanterweise kann man in Santiago den Timba immer wieder im *contratiempo* erleben, sprich auf „2“ getanzt, wohl aufgrund des näheren Bezugs zum Son.

Obwohl die „Fortgehszene“ auf Kuba stark vom Reggaeton geprägt ist, spielen Djs dennoch den einen oder anderen Timba. Als ich etwa bei einer Studentenveranstaltung war, wurde in der *casa de la música* in Varadero in der Anlaufphase des Nachtbetriebs Timba gespielt, während im weiteren Verlauf zu Reggaeton gewechselt wurde. Diese Reihung lässt sich sehr häufig im Nachtprogramm Kubas beobachten. Die Tanzszene des Timba findet in der frühen Nacht statt und das Publikum siedelt dann nach Lust und Laune in die Reggaeton Clubs um.

Eine dritte Stadt, in der das Tanzen zum Timba noch sehr angesagt schien, dürfte meinen Beobachtungen zufolge die Touristenhochburg Trinidad auf mittlerer Höhe Kubas sein. Neben einer Vielzahl an Touristen gab es nur wenige KubanerInnen, die sich dieser Gesellschaft anschlossen. Dieses Bild im Besonderen vermittelte mir, dass der Timba, welcher von vielen westlichen Kulturen und dem Tourismus noch erforscht wird, wodurch er wichtigerweise erhalten bleibt, bedauerlicherweise für das kubanische Volk an Aktualität verloren hat und mehr und mehr von elektronischer Musik abgelöst wird. Es ist schwierig zu behaupten, wodurch der Timba diesen Rückgang erlitten hat, da viele andere Faktoren, wie die politische und wirtschaftliche Situation, das Sozialleben der KubanerInnen mitgestalten und ihnen fast nur durch den Tourismus das Nachtleben zur Verfügung steht. In die privaten Haushalte hatte ich zu wenig Einblick, um hier klare Rückschlüsse zu ziehen.

Fakt ist jedoch, dass der Timba nicht mehr die Musik der jungen Generationen ist, was einerseits mit dem Trend neuer Musikströmungen auf Kuba zu tun hat, wie dem Reggaeton und seinen Abspaltungen *guachineo* oder dem aktuellen *reparto*. Andererseits, wenn man den Timba genauer

vom „Salsa“ unterscheiden lernt, erkennt man in ihm sowohl musikalisch als auch tänzerisch einen hohen Anspruch, wozu eine gewisse Ausbildung notwendig erscheint, die jungen KubanerInnen nicht oder nicht mehr vermittelt wird. Nur wenige KubanerInnen scheinen überhaupt das Timba Tanzen so zu beherrschen, dass gestalterisch und kreativ andere Stile außer dem Casino eingebunden werden, da einfach die musikalische und tänzerische Kenntnis und Erfahrung eine entscheidende Rolle spielen. Der Timba verlangt know-how und ist körperlicher und intellektueller Sport zugleich, während musikalisches und tänzerisches Gespür nur eine Basis bilden.

Möge der Timba, der eine einzigartige Zusammenfassung und Verbindung von kubanischer Musik- und Tanzgeschichte verkörpert, bestehen bleiben und mögen die Menschen die Wucht an positiver Energie aufnehmen, die er zum Ausdruck bringt.

9. Quellenverzeichnis

9.1 Schriftliche Primärquellen

Bello, Neris González und Cué, Liliana Casanella. „Ein Gegenentwurf zur salsa: Die timba cubana“, in: Torsten Eßer und Patrick Frölicher (Hg.). „*Alles in meinem Dasein ist Musik...*“: *Kubanische Musik von Rumba bis Techno*. Verlag: Vervuert. Frankfurt/Main 2004. S.331-345.

(Leselink: http://publications.iai.spk-berlin.de/servlets/MCRFileNodeServlet/Document_derivate_00001358/BIA_100_331_345.pdf;jsessionid=C388082AF26894A4CBB64437D1EAF34A.) (Zugriff am 24.06.19)

Kettner, Christian Thomas Lee. „*Die afrokubanische Rumba: Die Vereinigung von Musik und Tanz*“. Bachelorarbeit an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien 2018.

Orozco, Danilo. „Einheit in der Vielfalt: Die verschiedenen Formen des son in der kubanischen Musik“, in: Torsten Eßer und Patrick Frölicher (Hg.). „*Alles in meinem Dasein ist Musik...*“: *Kubanische Musik von Rumba bis Techno*. Verlag: Vervuert. Frankfurt/Main 2004. S. 163-184.

(Leselink: http://publications.iai.spk-berlin.de/servlets/MCRFileNodeServlet/Document_derivate_00001345/BIA_100_163_183.pdf;jsessionid=43F3703020737AA114A663E398FD30B3.) (Zugriff am 20.06.19)

Perna, Vincenzo. „*Timba: The Sound of the Cuban Crisis*“. Verlag: Routledge. London 2016 (SOAS Studies in Music Series)

9.2 Onlinequellen

Academic. „Batá-Trommel“, in:

<http://deacademic.com/dic.nsf/dewiki/145441>. (Zugriff am 20.06.19)

AM:PM, descarga de Música Cubana. TO "GUARACHEAR" WITH THE "REPARTO", in:

<http://www.magazineampm.com/en/para-guarachear-con-el-reparto/>. (Zugriff am 23.06.19)

Cuba.at. „Kubanische Musikstile“, in:

<http://www.cuba.at/wp/kubanische-musikstile/>. (Zugriff am 29.01.18)

Cuba Travel Network. „Top 10 Cuban Timba Groups“, in:

<https://www.cubatravelnetwork.com/discover-group/top-10-cuban-timba-groups>. (Zugriff am 20.06.19)

{Curtis, Lanoue}. „Afro-Cuban Folkloric Rhythms“, in:

<http://www.salsaholic.de/curtis1.htm>. (Zugriff am 29.01.18)

Havana music. „Brief History of Cuban Reggaeton“, in:

<https://havanamusicsschool.com/brief-history-of-cuban-reggaeton-part-i/>. (Zugriff am 23.06.19)

{Hutchinson, Robert}. „Music Theory for the 21st - Century Classroom“, in:

<http://musictheory.pugetsound.edu/mt21c/ThreeTwoClave.html>. (Zugriff am 23.06.19)

{Ilich, Tijana}. liveabout.com. „*Son Cubano the Music at the Heart of Cuba*“, in:

<https://www.liveabout.com/son-the-heart-of-cuban-music-2141561>. (Zugriff am 20.06.19)

Kcc Productions. „Timbalive“, in:

<http://kccproductions.com/artist/timbalive/>. (Zugriff am 20.06.19)

Kirchen-Sekten-Religionen. „Santería: Entstehung und Grundzüge der Religion“, in:

<http://www.relinfo.ch/voodoo/santeria.html#entstehung>. (Zugriff am 20.06.19)

Latin Musik. „Santería Cubana“, in:

<http://www.latinmusik.ch/geschichte/Santeria.php>. (Zugriff am 20.06.19)

Latin Musik. „Son“, in:

<http://www.latinmusik.ch/geschichte/son.php>. (Zugriff am 17.06.19)

Letras. „Ese Hombre (part. Los Barraza)“, in:

<https://www.letras.com/los-4/ese-hombre/>. (Zugriff am 23.06.19)

musica.com. „Qué tú quieres que te den“, in:

<https://www.musica.com/letras.asp?letra=1775095>. (Zugriff am 23.06.19)

Orishaimage. „Cuban Orisha Dance“, in:

<http://www.orishaimage.com/blog/cuban-orisha-dance>. (Zugriff am 23.06.19)

Rate Your Music. „Santería Music“, in:

<https://rateyourmusic.com/genre/Santer%C3%ADa+Music/>. (Zugriff am 20.06.19)

Salsomano Latino. Qué significa la frase „Chim Pum Callao“?.

<http://salsomanolatino.blogspot.com/2017/07/que-significa-la-frase-chim-pum-callao.html?m=1>.

(Zugriff am 03.07.19)

Songtexte.de. „Ave Maria Que Calor Songtext- Timbalive“, in:

<https://www.songtexte.de/songtexte/timbalive-ave-maria-que-calor-11552797.html>. (Zugriff am 22.06.19)

Son y Casino. „Why I Don't Incorporate The Orishas Into My Casino Dancing“, in:

<https://sonycasino.com/2015/01/31/why-i-dont-incorporate-the-orishas-into-my-casino-dancing/>.

(Zugriff am 23.06.19)

Tap Dancer Brian Jones. „Latin Rhythms Workshop“, in:

<http://www.brianjonestap.com/brian-jones-workshop-latin-rhythms.html>. (Zugriff am 23.06.19)

Timba.com. Groups. „Barbaro Fines y su Mayimbe“, in:
<http://www.timba.com/artists/barbaro-fines-y-su-mayimbe>. (Zugriff am 20.06.19)

Timba.com. Groups. „Bamboleo“, in:
<http://www.timba.com/artists/bamboleo>. (Zugriff am 20.06.19)

Timba.com. Groups. „El Niño y la Verdad“, in:
<http://www.timba.com/artists/el-nino-y-la-verdad>. (Zugriff am 20.06.19)

Timba.com. Groups. „Elito Revé y su Charangón“, in:
<http://www.timba.com/artists/reve>. (Zugriff am 20.06.19)

Timba.com. Groups. „Havanna D' Primera“, in:
<http://www.timba.com/artists/havana-d-primera>. (Zugriff am 20.06.19)

Wikipedia. „Conjunto. Cuban“, in:
<https://en.wikipedia.org/wiki/Conjunto>. (Zugriff am 20.06.19)

Wikipedia. „Shékere“, in:
<https://de.wikipedia.org/wiki/Shékere>. (Zugriff am 20.6.19)

Wikipedia. „Songo (Musik)“, in:
[https://de.wikipedia.org/wiki/Songo_\(Musik\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Songo_(Musik)). (Zugriff am 29.01.2018)

Wikipedia. „Timba (Musikstil)“, in:
[https://de.wikipedia.org/wiki/Timba_\(Musikstil\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Timba_(Musikstil)). (Zugriff am 29.01.2018)

Wikipedia. „Timba. Compared to salsa“, in:
https://en.wikipedia.org/wiki/Timba#Compared_to_salsa. (Zugriff am 20.06.19)

Wikipedia. „Tumbao“, in:
<https://en.wikipedia.org/wiki/Tumbao>. (Zugriff am 20.06.19)

9.3 Audioquellen und audiovisuelle Quellen

Youtube. „Adalberto Alvarez y su Son – ¿Y que tu quieres te den?“ (Album: Mi Linda Habanera, 2005), in:

<https://www.youtube.com/watch?v=Gt0taRu0dE0>. (Zugriff am 20.06.19)

Youtube. „Bamboleo - Todo Lo Bonito“ (Album: Todo Lo Bonito, 2013), in:

<https://www.youtube.com/watch?v=kQgzZwssb7M>. (Zugriff am 24.06.19)

Youtube. „Carlos Embale – Lloro como lloré, in:

<https://www.youtube.com/watch?v=94PYfBUKzS8>. (Zugriff am 24.06.19)

Youtube. „el temba charanga habanera“ (Album: Pa' que se entere La Habana), in:

<https://www.youtube.com/watch?v=TSwS8-lb1xo>. (Zugriff am 24.06.19)

Youtube. „Ese Hombre (feat. Los Barraza), in:

<https://www.youtube.com/watch?v=ZMUUO6rx0Vk>. (Zugriff am 24.06.19)

Youtube. „La Peligrosa“ (Album: La Vuelta al Mundo, 2015), in:

<https://www.youtube.com/watch?v=9jBKn7kdWJU>. (Zugriff am 20.06.19)

Youtube. „Mayimbe – El Uno Ahora (estreno, 2013)“ (Mensajeros de Dios, 2013), in:

<https://www.youtube.com/watch?v=zruCkUHkwHw>. (Zugriff am 24.06.19)

Youtube. „Timbalive – Ave Maria Que Calor“ (From Miami A La Habana, 2010), in:

<https://www.youtube.com/watch?v=zsOWJA9qS8o>. (Zugriff am 24.06.19)

Youtube. „Yo Se - Barbaro Fines y su Mayimbe“ (Album: Te VI Nacer, 2016), in:

<https://www.youtube.com/watch?v=c9aWVv5kzCI>. (Zugriff am 24.06.19)

9.4 Bilderquellen

Bild: <https://www.pinterest.com/pin/574138652466345131/>. (Zugriff am 15.06.19)

Bild: <http://www.orishaimage.com/blog/cuban-orisha-dance>. (Zugriff am 15.06.19)

Bild: <http://www.orishaimage.com/blog/cuban-orisha-dance>. (Zugriff am 15.06.19)

Bild: <https://www.pinterest.at/pin/222787512797850709>. (Zugriff am 15.06.19)

Bild: <http://www.orishaimage.com/blog/cuban-orisha-dance>. (Zugriff am 15.06.19)

Bild: <https://yasminroohi.com/yoruba-folklore>. (Zugriff am 15.06.19)

Bild: Huck. „How Cuba's reggaeton scene sparked an underground revolution. Pa' la calle“, in: <https://www.huckmag.com/art-and-culture/music-2/cubas-reggaeton-scene-el-paquete-lisette-poole-underground-revolution/>. (Zugriff am 23.06.19)

10. Anhang*

a) Breaks zum coro 1:

Musical notation for Breaks zum coro 1. The notation is in bass clef with a common time signature (C). It consists of four measures. The first measure has a whole rest. The second measure has a quarter rest followed by eighth notes. The third measure has quarter notes. The fourth measure has quarter notes. Lyrics: A - ve - ma - ri -

b) coro 1:

Musical notation for coro 1. The notation is in bass clef with a common time signature (C). It consists of four measures. The first measure has a whole rest. The second measure has a quarter rest followed by eighth notes. The third measure has quarter notes. The fourth measure has quarter notes. Lyrics: A - ve ma - ri - a que ca - lor

d) Obere Bläserstimme im 1. mambo:

Musical notation for Obere Bläserstimme im 1. mambo. The notation is in bass clef with a common time signature (C). It consists of two staves. The first staff starts with a first ending bracket (1) and contains four measures with notes and rests. Chords are indicated above the staff: Am, Dm, E, Am. The second staff starts with a second ending bracket (5) and contains four measures with notes and rests.

* Alle im Notenverzeichnis befindlichen Notenbeispiele sind selbst vom Autor dieser Arbeit erstellt worden.
© Chris Lee 2019

e) 1. und 2. Bläserstimme im 2. mambo:

1 Am Dm E

5 Am Dm E

f) coro 2:

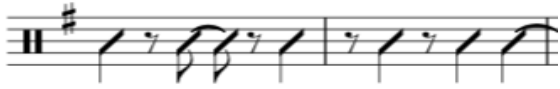
A - - qua yo quie - ro a - qua pas -
de ca - lor

g) 3/2 Rumba-Clave und die Breaks der Bassdrum in coro 1/2:

l) Signalisierender Break zum mambo/coro 2-3:



m) Markierender Break des 2. und 3. mambo:



El uno ahora

Schnell ♩ = 108

Mayimbe
Chordsheet by Christian Kettner

A Intro

B coro

15 2nd time only

Cm Bb Ab Bb Cm Bb

23

Ab Bb Cm Bb Ab Bb Cm Bb Ab

C Instrumental

Ab Eb Bb

D tema

Cm Bb

39

Ab Bb Cm Bb Ab

E bridge

Bb campanas

Fm Gm Ab G/B

57

Cm Bb/D Eb C/E Fm G

66 Cm G Cm **F** open mambo 4

75 Cm Bb Ab Bb **G** coro 5

86 **6** pregon **6** coro **7** **2** pregon

109 **6** **H** mambo - Instrumental **6**

125 **5** open mambo - Drumset solo **4**

138 **I** coro **6** pregon

149 **2** coro **4** pregon **2** coro **4**

164 coro-rap **3** B Em

J 2.mambo/coro

172 D C D Em **3**

2nd time only

181 **K** 2.coro

2

189 **L** pregon

7 **6**

M 3.mambo/coro

15 **8**

3

N 3.coro

7

3

11. Über den Autor

Deutsch:

Christian Thomas Lee Kettner (Matrikelnummer: 01371198) ist Saxophonist und Tanzinstructor für kubanische Tänze. Er wurde am 30. Oktober 1991 in Aalen als Sohn eines deutschen Vaters und einer englischen Mutter geboren. Schon in jungen Jahren trat Chris als irischer Steptänzer auf und zeigte seine Leidenschaft für Rhythmen. Mit elf Jahren lernte er Saxophon spielen und studierte nach dem Abitur 2011 zwei Jahre an der Berufsfachschule für Musik in Dinkelsbühl.

Mit großer Leidenschaft für Musik und Tanz kam er 2013 nach Wien, um Jazz-Saxophon bei Martin Fuss an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien zu studieren. Fünf Jahre später schloss er seinen Bachelor of Arts ab.

Mit einigen Vorkenntnissen der Timba wurde er im ersten Jahr seines Studiums in die Wiener Tanzszene eingeführt, was eine gewisse Neigung zur kubanischen Musik auslöste. Die Teilnahme an Workshop-Kursen bekannter kubanischer Tänzer wie Maykel Fonts, Yoannis Tamayo und Yoandy Villaurrutia führte ihn schließlich dazu, selbst zu unterrichten und sich in mehreren Studios in Wien als Instruktor zu profilieren. Während sein Diplomstudium in Musikerziehung noch läuft und 2019 planmäßig abgeschlossen sein wird, schreibt und produziert er zudem seine eigene Latin- und Popmusik.

English:

Christian Thomas Lee Kettner (student number: 01371198) is a saxophone player and dancing instructor of Cuban dances. He was born in Aalen, Germany, on 30th October 1991 to a German father and an English mother. At a very young age Chris started performing as an Irish tap dancer showing his passion for rhythm. Learning the saxophone at age eleven he continued studying at the „Berufsfachschule für Musik“ in Dinkelsbühl for two years after having finished his high school degree in 2011. With great passion for both music and dance, he came to Vienna to study Jazz saxophone with Martin Fuss at the University for Music and Performing Arts in 2013, in order to finish his Bachelor of Arts degree five years later.

With some pre-skills of Timba he was introduced to the social dance scene during the first year of his studies, triggering a certain addiction to Cuban rhythm. Participating in workshop classes by well known Cuban dancers such as Maykel Fonts, Yoannis Tamayo and Yoandy Villaurrutia, eventually led him to become an instructor and making himself known in Vienna, teaching at several studios. Still continuing his diploma studies in music education, which is to be finished in 2019, he is a song writer and producer of Latin and popular music.

12. Abstract

Deutsch:

Die ersten beiden Kapitel in dieser Diplomarbeit geben einen Überblick zum Timba wieder, der eine Mischung verschiedener, kubanischer Musik- und Tanzformen bezeichnet. Während der erste Teil grundlegende, wissenschaftliche Informationen zu diesem Gebiet, wie ein allgemeines Verständnis, die geschichtlichen Zusammenhänge und eine Gegenüberstellung zum oft verglichenen „Salsa“ liefert, werden im zweiten Teil die musikalischen Eigenschaften genauer behandelt und analysiert. Abschließend werden bedeutende Timba Bands vorgestellt, die den Stil zu dem gemacht haben, was er heute ist.

Mit dieser Vorkenntnis, werden diverse Strömungen behandelt, die den Timba besonders geprägt haben, und ihre offensichtliche Wirkung in ausgewählten Songbeispielen dargelegt. Beginnend mit dem *son* als Fundament, werden in weiterer Folge die betreffenden Musik- und Tanzeinflüsse auf den Timba kapitelweise einführt, und analytisch dargestellt wie diese eingebettet werden. Da wären: die der *rumba*, die der Religion *santería* und die des *reggaetón*.

Die rhythmische Komplexität, die den Timba zu einem sehr anspruchsvollen Populärmusik-Stil macht, wird in einem eigenständigen Kapitel genauer betrachtet, bevor meine persönliche Stellungnahme zum Timba auf Kuba das Schlusswort einleitet.

English:

The first two chapters of this diploma thesis give an overview of Timba which is a mixture of different Cuban music and dance forms. While the first part provides basic, scientific information on the subject, such as a general understanding of historical context and a comparison to the often compared "salsa", the second part deals with and analyzes the musical characteristics. Finally, significant Timba bands are presented that have made the style what it is today.

With this foreknowledge, various currents are treated, which have particularly shaped Timba, and their obvious effect in selected song examples set forth. Beginning with the *son* as a foundation, the respective music and dance influences on Timba are subsequently introduced chapter by chapter and presented analytically how they are embedded. There are: the *rumba*, the religion *santería* and the *reggaetón*.

The rhythmic complexity that makes Timba a very sophisticated popular music style is examined in a separate chapter, before my personal statement on Timba in Cuba introduces the conclusion.