

## Die kubanische Rumba

Mag das Wort *Rumba* auch die unterschiedlichsten Assoziationen auslösen - vielleicht Erinnerungen an die eigene Tanzstundenzeit wachrufen oder an den Boom lateinamerikanischer Tänze, der in den dreißiger Jahren begann und sich hielt, bis er vom Rock'nRoll abgelöst wurde - so soll es hier um die kubanische *Rumba* gehen, die letztlich dem, was wir gemeinhin unter *Rumba* verstehen, nicht nur den Namen gegeben hat, sondern auch stilistisch auf sie Einfluß genommen hat.

Auch in der Gegenwart gehört die *Rumba* zum Repertoire lateinamerikanischer Standardtänze und wird in den Tanzschulen von Jugendlichen gelernt. Das, was dort als *Rumba* getanzt wird, hat seinen musikalischen und choreographischen Ursprung in Nordamerika und Kuba. Bis zum Ausbruch der Revolution in Kuba gab es nicht nur zahlreiche nordamerikanische Touristen auf der Insel, sondern auch in den USA stellten die Kubaner einen Großteil der Tanzmusiker, die ihre eigenen Tanzmusiktraditionen mitbrachten. Die Tanzmusik, die sie in Nordamerika spielten, war häufig eine geglättete Version des in Kuba verbreiteten *Son*, zu der die Nordamerikaner Foxtrott-ähnlich tanzten und dabei mit den Hüften wackelten, hatten sie doch bei den kubanischen Tänzern beobachtet, daß der Beckenregion beim Tanzen zentrale Bedeutung zukommt. Diese Tanzform nannte man *Rumba* (oder auch *Rhumba*) und übernahm damit einen Begriff, der eigentlich für einen ganz anderen Tanz steht und um den es im folgenden gehen soll.

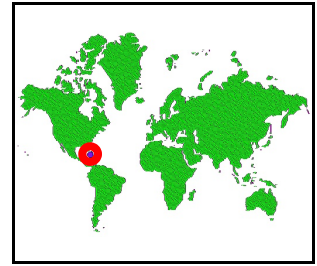
*Rumba* ist eine Musik der schwarzen und mulattischen Bevölkerung Kubas, es ist weltliche Musik, die aber ihren musikalischen Ursprung in der religiösen schwarzafrikanischen Musik hat, welche von den schwarzen Sklaven aus Afrika mitgebracht wurde.

Das Wort *Rumba* steht nicht nur für eine bestimmte musikalische Form, sondern auch für bestimmte Choreographien und für die ganze Veranstaltung, zu der neben einem oder mehreren Tänzern auch die Musiker - Instrumentalisten, Gesangssolisten und ein Chor - sowie das Publikum gehören. Entstanden ist diese Form wohl Ende des 19. Jahrhunderts überall dort, wo afrikanische Religions- und Kulturelemente verbreitet waren: in der Hafenstadt *Matanzas* an der Nordküste der Insel und in der Hauptstadt *Havanna*, die immer einer der wichtigsten Umschlagplätze für den Sklavenmarkt gewesen war. In *Havanna* war und ist die *Rumba* besonders im Stadtteil *Regla* zuhause, ein hauptsächlich von schwarzer Bevölkerung bewohnter Stadtteil in der Nähe des Hafens mit vielen Mietshäusern und Hinterhöfen. Diese Hinterhöfe sind ebenso Veranstaltungsorte einer *Rumba* wie Straßenecken oder seit einigen Jahren auch Touristenhotels. Eine *Rumba* kann aber ebenfalls auf Festivals oder im Anschluß an Gottesdienste stattfinden. Vieles hat die *Rumba* aus der religiösen Musik verschiedener afrikanischer Religionen übernommen: choreographische Elemente aus den zahlreichen Tänzen, die die einzelnen Götter verkörpern, finden sich ebenso wieder wie rhythmische Strukturen, die häufig aus der Musik des *Santería*-Kultes kommen, wo jedem Gott ein eigenes Rhythmusmuster zugeordnet ist. Auch das call-and response-Prinzip, die Gesangstechnik und der formale Ablauf der *Rumba* sind afrikanischen Ursprungs.

Neben zahlreichen auch lokalen Varianten hatten sich um 1920 drei Stilformen herausgebildet: *columbia*, *yambú* und *guaguancó*. Sie unterscheiden sich musikalisch voneinander und haben verschiedene Choreographien.

Am bekanntesten ist wohl die *Rumba guaguancó*: ein Paartanz, zu dem ein spanischer Text gesungen wird. Zu dieser *Rumba* gehört auch das Pattern auf dem Arbeitsblatt S. 53. Der choreographische Inhalt ist das Flirten der Tänzer und Tänzerinnen. Der Mann tanzt mehr oder weniger aggressiv auf die Frau zu. Diese versucht auszuweichen, zu fliehen, und vermeidet dabei, daß der Tänzer ihr gegenübersteht. Ein möglicher Höhepunkt des Tanzes ist der *vacunao*, ein Beckenstoß des Tänzers gegen das Becken oder den Bauchnabel der Tänzerin. Ihr steht es frei, diesen *vacunao*, der die sexuelle Vereinigung symbolisiert, zuzulassen oder auch nicht. Ebenso kann sie die Tanzpartner wechseln oder neue Paare können die Tänzer ablösen. Es tanzt aber immer nur ein Paar zur Zeit. Diese Rumbaart wird in stilisierter Form und publikumswirksamer Aufmachung auch während jeder "Karibischen Nacht" in den Hotels der Touristenzentren vorgeführt. Auch die *Rumba yambú* ist ein Paartanz mit ebenfalls spanischem Text. Sie ist vom Tempo her langsamer, kennt den *vacunao* nicht und enthält choreographisch häufig pantomimische Darstellungen älterer Leute bei Alltagshandlungen.

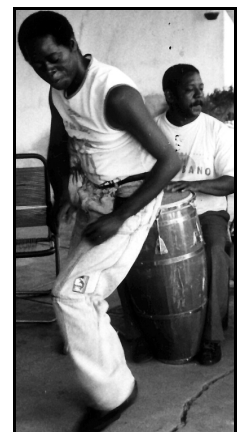
Carola Schormann



Straße in Santiago de Cuba



Tänzer einer Rumba columbia





**Auf dem Lande südlich von Havanna: Königspalmen**

**Die palma real ist das Kennzeichen Kubas schlechthin.**



**In Trinidad, einer kleinen Stadt an der Südküste**

**Wasserfall in der Nähe von Cienfuegos**



In der sehr schnellen *Rumba cubana* sind auch afrikanische Texte möglich und es gibt nur einen männlichen Tänzer. Die sehr akrobatischen Tanzschritte zeigen ausschließlich afrikanische Tanzstile, während sich bei der *Rumba guaguancó* und der *Rumba yambú* auch spanischer Einfluß finden läßt.

Alle Rumbaensembles bestehen aus zwei Gruppen: ein Percussion- und ein Vokalensemble. Dazu kommen natürlich die Tänzer und das Publikum, welches in der Regel einen Halbkreis um Tänzer und Musiker bildet und beide Gruppen je nach Verlauf des Geschehens mit anspornenden oder auch ironischen Zurufen anfeuert. Das Vokalensemble besteht aus einem Vorsänger und einem Chor; zum Vokalensemble gehören *Claves*, *Palitos* (zwei Sticks, die auf einen Holzkörper, wie z. B. Woodblock, irgendeine Holzkiste oder auf das Korpus einer Conga geschlagen werden), eine *Quinto* (hohe Conga) und zwei *Tumbadoras* (mittlere und tiefe Congas). Das call-and-response-Prinzip gilt für beide Gruppen. Der Vorsänger und der *quinto*-Spieler sind die Leiter der beiden Ensembles. Sie bestimmen den musikalischen Verlauf, der einerseits sehr spontan ist, andererseits aber eine große Kooperationsbereitschaft aller Beteiligten erfordert.

Die Wahl des Instrumentariums hängt allerdings auch immer von den vorhandenen Möglichkeiten ab. So können die *Palitos* beispielsweise durch eine Flasche ersetzt werden, auf die mit einer Münze geschlagen wird, oder als tiefe Trommel wird eine große Holzkiste verwendet, auf die man sich beim Spielen setzt.

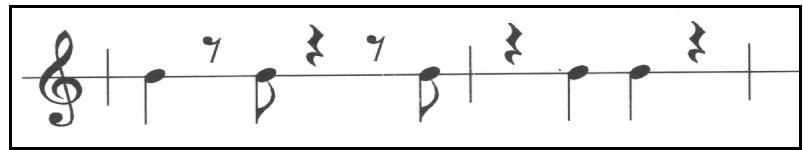
Über die Herkunft des Wortes *rumba* gibt es keine Einigkeit. Im Spanischen heißt *rumba* soviel wie Zechgelage oder Orgie. Eine wichtige Funktion der *Rumba* ist aber auch die Verarbeitung von Alltagserlebnissen, und zwar weniger beim Tanz, sondern vielmehr bei den Texten. Sie behandeln - vielleicht dem Blues, oft aber auch dem *Calypso* ähnlich - Dinge des täglichen Lebens: Trauriges, Lustiges, Erfahrungen mit anderen Menschen. Häufig werden auch Ereignisse aus der Nachbarschaft geschildert oder Probleme innerhalb zwischenmenschlicher Beziehungen oder nationale Ereignisse in gelegentlich auch satirischer Art beschrieben. Ein guter Gesangssolist wird daran gemessen, wie gut er improvisieren kann. Teile, in denen improvisiert wird, gibt es in allen Rumbaformen und sie werden meistens auf Vokalsilben, die nonsense-Silben sind, gesungen. Der Sänger beendet seine Improvisation durch eine spezifische Schlußformel, die dem Chor sagt, daß er wieder einsetzen soll. Eine typische derartige Schlußformel, die man auch deutlich heraushören kann, ist bei *yambú* und *guaguancó* "oye-lo".

Formal beginnt eine Rumba mit einer *Diana*, einer Einleitung, in der die Skalen für das Stück festgelegt werden. Melodisch sind das häufig Sequenzierungen in absteigenden Bewegungen im Oktavambitus, die aber auch schon den Chorrefrain enthalten können. Der erste eigentliche Hauptteil ist der *Canto*, in dem der Vorsänger einen erzählenden Text hat. Danach folgt mit dem *Montuño* der zweite Hauptteil. Erst jetzt setzt der Chor ein und auch die Tänzer beginnen zu diesem Zeitpunkt. Der *Montuño*-Teil ist ein call-and-response-Abschnitt, wobei der Vorsänger entweder eine Phrase oder ein Motiv für die Antwort des Chores vorgibt, oder der Chor neues, abgewandeltes Material singt. Durch Parallelführungen über oder unter der Melodiestimme in Terzen, Sexten oder Oktaven wird innerhalb des Chores Mehrstimmigkeit erreicht. Im *Montuño*-Teil wiederholt der Chor ständig dieselbe Phrase, während der Sänger improvisierend die Lücken zwischen den Phrasen füllt und so seinen Part in das feststehende Chorpatter webt. Durch vermehrte harmonische und rhythmische Nuancen, wie z. B. Synkopen, wird die Spannung in diesem Abschnitt ständig gesteigert. Wenn im Verlaufe der *Rumba* abzusehen ist, daß das Ende sich anbahnt, beendet der Vorsänger den call-and-response-Abschnitt mit einer ganz bestimmten Phrase, die den Grundrhythmus und das melodische Motiv des Chores enthält.

Das stärkste europäische Element findet sich wohl in der harmonischen Struktur, denn es wird ein permanent wiederholtes *I-V-Pattern* benutzt.

Die Percussionisten singen in der Regel nicht mit. Da es hinsichtlich der rhythmischen Struktur innerhalb der Percussiongruppen zahlreiche stilistische Variationen gibt, wird im folgenden ein in *Havanna* recht verbreitetes Pattern benutzt.

Die *claves* spielen ein Pattern, welches *guaguancó* oder *rumba-clave* genannt wird. Es weicht vom bekannten *salsa-clave* (= *son-clave*) ab, weil der dritte Schlag ein Achtel später kommt:

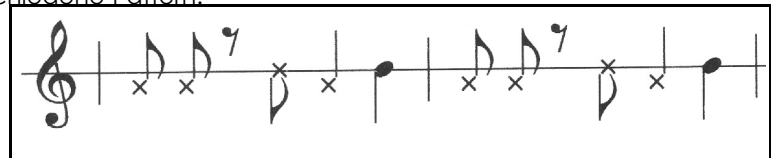


Die *Palitos* spielen ebenfalls die ganze Zeit ein Pattern. Ein weit verbreitetes Pattern heißt *cáscara*. Wir finden es auch in der *Salsa* wieder, wo es von den *Timbales* übernommen wird:

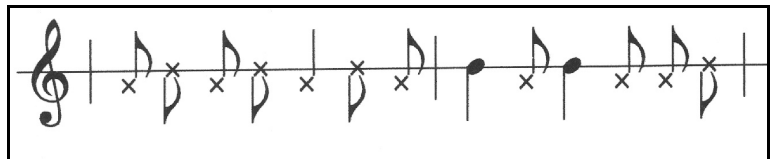


Das Pattern wird immer auftaktig gespielt und empfunden; es beginnt also mit dem letzten Achtel.

Die beiden tiefen Congas spielen zwei verschiedene Pattern:  
*Tumbadora* (tiefe Trommel):



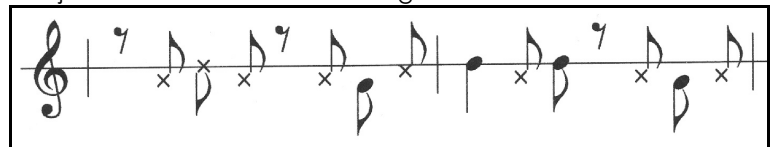
*Segunda* (mittlere Trommel):



Das, was dabei als Höreindruck entsteht, ist ein Ergebnis dieser beiden Spielfiguren, denn der Hörer nimmt hauptsächlich die offenen Schläge (hier als Viertelnoten notiert) als ein eigenständiges Pattern wahr:



Die Schläge dieses einen wahrgenommenen Patterns hüpfen also tatsächlich von einer Trommel zur anderen. Falls außer dem *Quinto*-Spieler, der die höchste Trommel hat, für *Tumbadora* und *Segunda* nur ein Spieler zur Verfügung steht, so spielt er eine Art Kombipattern, welches aber in jedem Fall die offenen Schläge beider Trommeln übernimmt:



Den schwierigsten Part hat der *Quinto*-Spieler, denn er improvisiert die ganze Zeit. Er muß deshalb nicht nur ein sehr virtuoser Spieler sein, sondern er muß auch in der Lage sein, mit den Tänzern und den Sängern musikalisch in Kontakt zu treten. So ist es z. B. seine Aufgabe, die beiden Tänzer anzuspornen und so die Spannung zu steigern, oder mit dem Gesangssolisten im Sinne des *call-and-response* zu

kommunizieren.

Das Tempo liegt bei der *Rumba guaguancó* ungefähr bei 50 Takten pro Minute (= 200). Das ist natürlich für Schüler erheblich zu schnell und es empfiehlt sich, recht langsam zu beginnen.

Es wird grundsätzlich mit dem *Clave*-Rhythmus angefangen, weil er für die Spieler der zentrale Bezugsrhythmus ist. Ungeübte Spieler neigen dazu, beim *rumba*-Die Percussionisten singen in der Regel nicht mit. Da es hinsichtlich der rhythmischen Struktur innerhalb der Percussiongruppen zahlreiche stilistische Variationen gibt, wird im folgenden ein in Havanna recht verbreitetes Pattern benutzt.

Die *claves* spielen ein Pattern, welches *guaguancó* oder *rumba-clave* genannt wird. Es weicht vom bekannten *salsa-clave* (= *son-clave*) ab, weil der dritte Schlag ein Achtel später kommt: *clave* nach einiger Zeit das letzte Achtel auf die nachfolgende erste Zählzeit, auf der sich eine Pause befindet, zu setzen. Wird dieses Pattern nicht deutlich auf der Zählzeit 4+ gespielt, ist es für die Spieler, welche den *cáscara*-Rhythmus haben, sehr schwierig, im Rhythmusgefüge zu bleiben, denn sie spielen auftaktig auf eben dieser Zählzeit 4+. Man kann den *Clave*-Rhythmus gut üben, indem man in Vierteln im Kreis geht und den Rhythmus dazu klatscht.

Das *cáscara*-Pattern, welches die *Palitos* (die man auch durch *Claves* ersetzen kann, wenn man keine dünneren Sticks hat) spielen, muß immer auftaktig nach dem erfolgten Einsatz der *Claves* beginnen. Man übt es am besten im Sitzen, in dem man jeweils wie angegeben rechts und links auf die Oberschenkel klatscht. Wenn man sich dann einen *Woodblock* zwischen die Knie klemmt und Sticks oder *Claves* in die Hände nimmt, hat man für dieses Pattern bereits alles, was man braucht. Da die beiden *Congarhythmen* - vor allem im Zusammenspiel - sehr schwierig sind, empfiehlt es sich, sie auf das Hörbild zu reduzieren. Auch dieses Pattern kann man dann zunächst auf den Oberschenkeln üben und braucht es nur noch auf zwei *Congas* zu übertragen, für die dann auch nur eine Schlagtechnik (offene Schläge) notwendig ist. Jeder *Congaspieler* braucht dann möglichst zwei verschiedene *Congas*.

Auf diese Weise kann man alle Rhythmen zunächst mit der gesamten Klasse einüben.

#### Literaturauswahl:

deutsch

Claus-Bachmann, Martina: "Heavy Rumba", in: *Die grünen Hefte* 43, 1995, S. 24-28

Günther, Helmut: *Die Tänze und Riten der Afroamerikaner*, Dance Motion, Bonn 1982

Schormann, Carola: "Musik aus Kuba: Santería, Salsa und Soneros", in: Schütz, Volker (Hg.): *Musikpädagogik heute* 1994, I. f. D. P. M., Oldershausen 1996

Schormann, Carola: *KUBA. Musik der Welt*. Lugert Verlag, Oldershausen 2002

Schreiner, Claus: *Musica latina. Musikfolklore zwischen Feuerland und Kuba*, Fischer, Frankfurt 1982

englisch

Acosta, Leonardo: "The Rumba, The Guaguancó and Tío Tom", in: Manuel, Peter (Hg.): *Essays on Cuban Music: North American and Cuban Perspectives*, University Press of America, Lanham, USA 1991, S. 49-73

Clarke, Donald (Hg.): *The Penguin Encyclopedia of Popular Music*, Penguin, London 1989, *Rumba* S. 1022

Crook, Larry: A Musical Analysis of the Cuban Rumba, in: *Latin American Music Review* III, 1, 1992, S. 92-123

Daniel, Yvonne: *Rumba: dance and social change in contemporary Cuba*, Bloomington, Indiana University Press 1995

Gerard, Charley: *Salsa ! The Rhythm of Latin Music*, White Cliffs, Crown Point, USA, 1989 (*Rumba*: S. 61-71)

Gradante, William und Dean L.Root: "Rumba" in: *The New Grove Dictionary of American Music*, H. Wiley und Stanley Sadie (Hg.), Macmillan, London 1986, Bd. 4, S.107

#### Diskographie

*Afro-Cuba*, A Musical Anthology, Rounder CD 1088.

*Cantar Maravilloso*, Los Muñequitos de Matanzas, Globestyle CD ORB 053.

*Cuba - Chants et rythmes afro-cubains*, Arion CD ARN 64057.

Mongo Santamaria: *Afro Roots*, Prestige CD 24018.

*Real Rumba from Cuba*, Corason CD 110.

**Arbeitsblatt:**

● = bis zu 200

Clave



Palitos



Congas



**Die Instrumentalisten einer Rumba  
(von links nach rechts):**

**Palitos- (nicht abgebildet), Tumbadora-, Quinto-, Claves-,  
Segunda-Spieler**

## Anhang:

Literaturauswahl zu  
Musikkulturen aus Afrika,  
Lateinamerika und der  
Karibik

- Baumann, Max Peter: "Musikalisch-religiöser Synkretismus in Lateinamerika." In: *Société suisse Américanistes/Schweizerische Amerikanisten-Gesellschaft Bulletin* 61: 13-24, 1997
- ders.: "Das Leben in drei Welten. Kosmvision und Glaubenswelt im andinen Hochland." In: *Zeitschrift der Informationsstelle Lateinamerika* Nr. 208: 8-12, 1997
- ders.: *Musik im Andenhochland/Bolivien*, kommentierte Schallplattenausgabe, Museum Collection Berlin, Hg. Artur Simon, Berlin 1990
- Bender, Wolfgang (Hg.): *Perspectives on African Music*, Bayreuth African Studies Series 00009, Breifinger 1989
- Brenner, Klaus P.: *Chipendani und Mbira*, Göttingen 1997
- Budde, Pit/Kronfli, Josephine: *Karibuni Watoto*, Münster 1997
- Burnett, Michael: *Music of the Caribbean*, Oxford 1993
- Carpentier, Alejo: *Stegreif und Kunstgriff*, Suhrkamp 1980
- Detterbeck, Markus/Schütz, Volker: *MBUBE - Chormusik aus Südafrika*, Oldershausen 1997
- Erlank, Niels: *Concert Songs aus Namibia*, Oldershausen 1995
- Erlmann, Veit (Hg.): *Populäre Musik in Afrika*, Reimer, Dietrich 1991
- Euba, Akin: *Essays on Music in Africa*, Bayreuth African Studies Series 00016, Breifinger 1989
- Euba, Kimberlin, Cynthia (Hg.): *Intercultural Music*, Bayreuth African Studies Series 00029, Breifinger 1995
- Konaté, Famoudu/Ott, Thomas: *Rhythmen und Lieder aus Guinea*, Oldershausen 1997
- Laade, Wolfgang: *Gegenwartsfragen der Musik in Afrika und Asien*, Koerner 1971
- Lieth Philipp, Margot: *Die Musikkultur der Jungferninseln*, Ludwigsburg 1990
- Lücking, Bernd und Eva: "Die Samba-AG". In: *Zeitschrift für die Praxis des Musikunterrichts* 50, Oldershausen, Mai 1997
- Matare, Joseph: *Tawanda - wie ein afrikanisches Kind Musik und Musikinstrumente kennenlernt*, Zürich 1992
- Meyer, Andreas: *Afrikanische Trommeln*. West- und Zentralafrika. Berlin: Museum für Völkerkunde Berlin (Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde Berlin, Neue Folge 65: Abteilung Musikethnologie 9.). Bibliogr.; Index; 173 Abb. 24 Fartafeln; 1 CD.
- Neumann, Herby: *Madalena Danca*, Oldershausen 1996
- Nketia, J Kwabena: *Die Musik Afrikas*, Noetzel 1991
- Nzewi, Meki: *African Music*, Oldershausen 1997
- Sackey, Chrys K: *High Life*, Mainzer Beiträge zur Afrika-Forschung, 00003, Münster 1996
- Sarno, Louis: *Der Gesang des Waldes*, Hanser 1993
- Schormann, Carola: *Musik der Welt - Kuba*. Lugert. Oldershausen 2002
- Schütz, Volker: *Musik in Schwarzafrika*, Oldershausen 1992
- Sievers, Bernhard: *Musik in Sierra Leone*, Münster 1992
- Silver, Matteo/Mizzau, Francesco: *Afrika*, Weltmusik-Atlas, Intuition Music & media 1997, 3 CDs und 1 CD-Rom
- Simon, Artur (Hg.): *Musik in Afrika*, Berlin 1983
- Stockmann, Erich (Hg.): *Musikkulturen in Afrika*, Berlin 1987
- Titon, Jeff Todd (Hg.): *Worlds of Music. An Introduction to the Music of the World's Peoples*, 3rd. ed., New York 1996 (mit drei CDs)
- Wegner, Ulrich, *Xylophonmusik aus Buganda (Ostafrika)* in: Baumann, Max-Peter: *Musikbogen, Wege zum Verständnis fremder Musikkulturen* 1, Wilhelmshaven 1990

