

Karneval – salsa – son

af Sven Fenger og Anders Ørum

Den latinamerikanske karnevalstradition har på forbavsende kort tid fundet indpas her i landet. Det har to pinsekarnevaller vist. Og der er ikke noget der tyder på, at det er engangsforeteelser. Tværtimod. Karnevallerne og latinmusikken er kommet for at blive.

Den musikalske forløber var den reggae- og ska-bølge, der fra Jamaica og fra eksilmiljøer i Europa bredte sig til hele den vestlige verdens rytmiske musikscene. Derefter fulgte så den brasilianske samba, den vestafrikanske highlife og den afrocubanske salsa – eller son, som musikken hedder med det oprindelige cubanske udtryk.

Nedenstående artikel handler om den cubanske son. Om musikkens historie og om hvor den står lige nu. Altså den folkelige cubanske dansemusik. Ikke den amerikaniserede do, der bredte sig til Europa i 50'erne og som indtil for ganske nylig har været latinmusikken i den almindelige bevidsthed her i landet. Tænk bare på VM i latinamerikanske standarddanse. Det er jo ikke lige netop salsa – eller son – orkesteret spiller ved de lejligheder.

I Europa lærte vi salsaen at kende via navne som Tito Puente, Mongo Santamaria og Machito. Alle musikere der på trods af, at de i en årrække har levet i New York, entydigt musikalsk og kulturelt identificerer sig med Caribien. Det er tilknytningen til og inspirationen fra den cubanske son, der er og har været den helt afgørende faktor. Ikke blot for disse musikere, men for den samlede bestand af salsaspillende musikere verden over.

Al latinamerikansk musik har sine kraftigste og mest næringsgivende rødder i afrikansk musik. – Bortset fra den oprindelige indianske kultur, og bortset fra den musikudøvelse, der blev holdt inden for koloniasatorernes små hermetisk lukkede miljøer. – I Brasilien resulterede den afrikanske påvirkning i sambaen. I den cubanske musik blev den afrikanske påvirkning anderledes: trommerne har en anden lyd i Cuba end i Brasilien. Hører man en rumba og en samba, er man ikke i tvivl om, hvad der er hvad: hvor

den moderne samba og bossa-nova til tider kan forekomme motorisk, sofistikeret og en smule indadvendt i sit rytmiske mønster, virker den cubanske musik anderledes mere direkte, dynamisk og udadvendt i sin rytmiske appel.

Den cubanske musik har altid bevaret et stærkt afrikansk præg. På trods af tilbagevendende religions- og trommeforbud. – Fra tid til anden pålagde de hvide koloniasatorer befolkningen forbud for simpelthen at dæmme op for for megen »sort« selvfø-



*Der går en lige linie fra den trommekultur, slaverne bragte med sig, til den, man møder overalt i det moderne Cuba.
(Foto: Michael Schou)*

lelse og identifikation. Hvilket i sidste ende kunne få skæbnesvangre følger for kolonistyret. Jvf. den cubanske film »Den sidste nadver«, der for nylig har været vist i TV, som netop viser, hvordan overklassen i et slavesamfund, for at bevare sin autoritet, vil gribe til endda særdeles kraftige midler, når autoriteten trues. – Når det samtidig medtænkes, at det cubanske slavesamfund er »ungt« i forhold til andre latinamerikanske lande, og at spanierne bestemt ikke har været de hårdest tænkelige kolonisatorer – faktisk går de spanske kolonisamfund for at være de mildeste af slagsen, Dansk Vestindien incl., – kan det ikke undre, at de oprindelige afrikanske kulturer og religioner har været en stærk faktor i den cubanske slaves hverdag. – Åbenlyst, når forbuden ikke gjaldt, og lige under overfladen, når de blev effektueret. – Det er specielt den vestafrikanske yurubakultur, der har været vigtig i den forbindelse. (Dette være blot nævnt som et faktum her og nu. Interesse-rede kan bl.a. i John Storm Roberts udmærkede bog »Black Music of Two Worlds«, få en detaljeret redegørelse for de afrikanske kulturers betydning for den caribiske musik. Bogen kan normalt erhverves i Haase og Søns Boghandel, Løvstræde 8, 1152 Kbh. K. Den er dyr, men uomgængelig for videre studier i caribisk musik).

I det følgende vil son-traditionen blive fremstillet lidt mere isoleret fra andre cubanske musikformer, end den måske burde være. Men til gengæld vil der herigennem kunne gives et klarere billede af son-musikken som den kilde, den amerikanske og vest-europæiske salsabølge idag øser af.

Son-musikkens udvikling

Begrebet son (velklang, behagelig lyd) fik som musikalsk term sin grundlæggende historiske betydning i det 19. århundredes Orienteprovincs og hovedstaden der: Santiago de Cuba, hvor den dækkede over forskellige former for dansemusik, der blev fremført på primitive instrumenter af negerslaver og frie neg-

re. Sonen er altså i sin oprindelse en afro-cubansk musikform, men som det gælder flere andre cubanske musikgenrer, er sonen også påvirket af europæiske musikkulturer.

Gennem sonens udviklingshistorie har der været en gensidig påvirkning mellem afrikansk rytmik og (syd)europæisk melodik og formtyper, specielt dans. Det afrikanske islæt har været trommerne, percussionsinstrumenter iøvrigt og enkelte primitive strengeinstrumenter. Den europæiske påvirkning kommer på instrumentsiden til udtryk i strenge-, tangent- og blæseinstrumenter.

I sin oprindelige form: sk. »primitiv son«, var den europæiske påvirkning meget begrænset. De instrumenter, der blev brugt, var tres (guitar med tre dobbeltstreng); bongotrommer; maracas (rasleinstrumenter, oprindeligt kalabasfrugtskaller med tørrede frø indeni, som anvendes parvist; claves (et par runde pinde af hårdt træ); cucharas (træskeer); bojitás (lerkrus eller lerkrukker anvendt som blæseinstrumenter); marimbula (trækasse med lydhul og metaltinger på låget, dvs. trækassen fungerer som resonansrum. Det er et basinstrument) og/eller kontrabas.

I slavesamfundet og senere i det begyndende classesamfund må den »primitiv son« ses i et dobbelt lys. På den ene side var det en modkultur, en reaktion mod slavesamfundets individundertrykkelse, og knyttet til og udsprunget af en oprindelig afrikansk religiøs kult. På den anden side var det en delvis overtagelse af og inspiration fra den hvide plantageejerklasses kulturnormer og musikformer. Visse begunstigede slaver brugtes nemlig undertiden som husmusikere i de hvide overklasse miljøer – i plantagepaladserne ude på landet – forstås. I byerne var det ikke god tone at lade sig divertere med sorte musikere. Bl.a. fordi musikken uvægerlig blev mere rytmisk nuanceret og mindre harmonisk velklingende end godt var for et europæisk øre. – Men selve det faktum, at slaverne her, omend i begrænset omfang,

fik adgang til europæiske instrumenter og lærte lidt om, hvad europæisk musik var for noget, blev vigtig for sonens udvikling.

Efter slavesamfundets opløsning og omkring koloniperiodens ophør (1898) begyndte sonen at blive udbredt. Udøverne – los soneros – var næsten alle negre eller mulatter, der kom fra de laveste sociale lag i Orienteprovinsen. Og de var selvsagt autodidakter, alle som en.

Formalt var den »primitive son« et musikstykke, der var bygget op omkring en firelinjet strofe (una regina) med omkvæd, således at der ved fremførelsen var vekselsang mellem forsanger og kor. I Cuba kaldes fænomenet for pregon/coro, hvilket blot er en forspanskning af det, der alle andre steder hedder call/response, og som man i øvrigt støder på i al afopræget (latin)amerikansk musik. Traditionen stammer fra Afrika, og er her nærmest uløseligt forbundet med musikudøvelse i enhver social sammenhæng.

Sonen ændrer form

Omkring århundredeskiftet blev sonen formmæssigt todelt og kom til at bestå af et A-stykke, hvor melodien spilles og hvor en sanger synger en (eller flere) firelinjede strofer. A-stykket benævnes nu largo. (Betyder her fyldigt eller indholdsrigt. Ikke at forveksle med den klassiske tempobetegnelse.) I B-stykket eller montunodelen (monoton stykke) stopper melodien til fordel for rytmiske og melodiske ostinater. Vekselsangen mellem forsanger og kor kommer ind her. Forsangeren improviserer over temaet fra largodelens strofe(r), og koret svarer med et tilbagevendende refræn.

Dette illustreres i det flg. eksempel, hvor man også kan bemærke sig rimmønstret (abab) og ordenes klang og rytme:

Largodelen:

*Las vecinita de enfrente
buenamente se ha fijado*



(Foto: Sven Fenger)

*como camina la gente
cuando sale del mercado.
(Naboersken overfor
har nøje mærket sig
hvordan folk går
når de går fra marked).*

Montunodelen:

La mujer de Antonio

<i>cuando va al mercado</i>	<i>camina asi</i>
<i>por la madrugada</i>	<i>camina asi.</i>
<i>(Antonios kone</i>	<i>går sådan</i>
<i>når hun går til marked</i>	<i>går hun sådan</i>
<i>i morgengryet</i>	<i>går hun sådan).</i>

Som det ses, består montunodelens tekst af forsangerens variationer over largodelens tema (fascination af en kvindes gang) og korets svar i form af det enklest mulige omkvæd.

Selvom nogle soner havde teksttemaer fra den sidste befrielseskrig (1895–98), så var temaet oftest knyttet til en besyngelse og lovprisning af livets mere umiddelbare oplevelser og – især – glæder. »Azúcar, el mambo, tobacco y café« (sukker, mamboen, tobak og kaffe) som det hedder i rumbaen »En el extranjero« (i udlandet).

To traditioner

Fra 1910 og frem er sonen blevet spaltet op i to traditioner: en, der forblev i Orientprovincen og som fik sin egen udvikling her, og en anden, der var knyttet til »hvide« dansesteder i Havanna, og senere også i New York blandt eksil-caribere.

Oriente-sonen kaldes også for »tipica-stilen«. Besætningen indenfor denne tradition er flg.: Percussion: congas, timbales/koklokke, div. håndpercussion. Rytmesektion: klaver, bas, guitar (tres). Melodisektion: violiner, fløjte(r), sang. – Der kan siges mangt og meget om denne orkestertype og den stil, der her blev udviklet. Det vil ikke ske her, da det specielt er »storby-sonen«, der har haft og har betydning for salsaén idag. Blot skal det nævnes, at tipica-stilen umiddelbart virker mere »firkantet« i sin rytme og mere blød i sit lydbillede end den son/salsa, vi almindeligvis præsenteres for i Vesteuropa. Det er da også indenfor tipica-stilen, cha-cha-cha'en er blevet udviklet. En dans der forekommer mere kantet og sødladen end de noget mere »rullende« og pågående rumbaer og mamboer, som er karakteristiske for »storby-sonen«.

De internationalt kendte son-orkestre hører alle til den sidstnævnte tradition, også kaldet »conjunto-stilen« (betyder gruppe, eller sammenslutning af mennesker). Her erstatter blæsere – først og fremmest trompeter, men senere også tromboner og

saxofoner – tipica-stilens violiner og fløjter. Endvidere er bongotrommerne obligatoriske. – Trommer, der med sin højtstemte lidt skarpe lyd supplerer de noget dybere congas på bedste vis, og dermed er medvirkende til at markere percussionsgruppen i lydbilledet. Hvilket selvsagt er nødvendigt, idet lydniveauet lige pludselig blev hævet ikke så lidt med indførelsen af blæsere. – Havanna var som sagt centret, og den første pladeindspilning blev allerede lavet i 1924. Godt nok i USA på plademærket RCA-Victor, men med den cubanske gruppe »El Sexteto Habanero«.

Et andet betydningsfuldt son-orkester fra samme periode er »El Septeto Nacional«. Nyere cubanske son-grupper henviser ofte til denne septet, når de skal gøre rede for deres rødder.

De første pladeindspilninger blev begyndelsen til en vis kapitalisering af son-musikken. Og i kølvandet fulgte en begyndende international interesse for son-musikken. En interesse, der også gik den anden vej, forstået sådan, at son-musikere fik kontakt med jazz-miljøerne i New York, og hørte amerikanske jazzmusikere, når de lejlighedsvis gæstede Cuba. Betingelserne for en gensidig påvirkning var til stede, og der skete faktisk en kraftig udvikling i »storby-sonen« i de år. Benny Moré's orkester i 50'erne er legendarisk i sammenhæng, fordi netop han formåede at jazzificere blæsersektionen i hidtil uhørt grad. Benny Moré er da også den dag i dag en person, cubanske musikere omtaler med respekt.

Da den cubanske revolution blev gennemført i 1959, afbrød USA forbindelsen med Cuba. Og dermed var det slut med den direkte linie Havanna-New York tur/retur. Den afro-cubanske musik i USA udvikledes nu uden ny inspiration fra Cuba. Og udviklingen i Cuba blev et – i hvert fald i starten – internt kulturelt og musikalsk anliggende.

Den aktuelle son-musik

I dag eksisterer son-musikken i flere variationer og på flere forskellige planer i Cuba: den oprindelige folkelige son-tradition har frem til revolutionens begyndelse eksisteret som en i nogen grad undertrykt og i forhold til »storby-sonen« isoleret tradition. At dette ikke mere er tilfældet, skyldes en kulturpolitik efter revolutionen, der bl.a. har sigtet på at opprioritere folkelige kulturformer via en minutiøs indsamling og forskning og via et oplysningsarbejde kombineret med statslig støtte til musikudøvelse på såvel amatør – som professionelt plan.

I danske ører lyder det unægteligt noget usandsynligt, at traditionelle musikkulturer faktisk er i live i Cuba. Men det er et faktum, som man som gæst i landet gang på gang konfronteres med. Hvadenten man besøger et »Casa de la Trova« i Havanna eller en af provinsbyerne, eller man oplever de offentlige fester: karnevallerne og de ugentlige »Noches Culturales« i Santiago de Cuba. – Det er oplevelser, som (heldigvis) kan fortrænge de noget mere »nede på jorden«-musikalske oplevelser, man samtidig som turist kan have i dollar-hotellernes halv-dekadente barer. Her spilles der nemlig amerikanske evergreens døgnet rundt.

Tipica-stilen findes rendyrket. Nu ikke blot i Orienteprovinserne, men på dansesteder over hele Cuba. – Det vigtigste orkesternavn er her den efterhånden legendariske gruppe Aragon, der nu har eksisteret i omtrent 45 år.

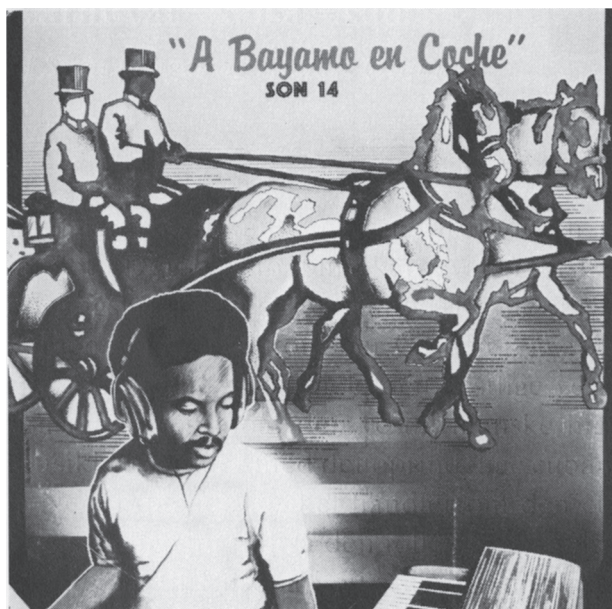
Conjunto-stilen (»Storby-sonen«) findes ligeledes overalt i landet. Men her er der ikke tale om rendyrkning af en stilart, på samme måde som i tipica-stilen. Tværtimod. Fordi det først og fremmest er conjunto-grupperne, der har indoptaget musikalske påvirkninger udefra. – Der eksisterer således conjunto-grupper, der spiller på omtrent samme måde, som man gjorde det i 50'erne, samtidig med at andre grupper decideret forsøger at tilnærme sig en vestlig jazz/rock-stil i sound'en, formen og instrumentalspil-



let – percussionsspillet undtaget. Det gælder den internationalt kendte gruppe Irakere og det gælder den i Cuba meget kendte gruppe Super Son.

Endelig forsøger andre – de fleste – conjunto-grupper at ramme en stil, der nok føles ny i forhold til 50'ernes »storby-son«, men som samtidig er holdt indenfor den oprindelige stils form og tradition. Son 14 er et eksempel på en sådan gruppe:

Instrumentalsammensætningen viser sammensmeltningen af den oprindelige afro-cubanske og den moderne euro-cubanske tradition. Gruppen består af 4 sektioner: en blæsesektion med 4 trompeter og en trombone. En rytmesektion med klaver (incl. andre moderne tangentinstrumenter), bas og guitar. En sektion med store percussionsinstrumenter: congas, bongotrommer og koklokke (der bruges i montuno-delen). Og en sektion med sangere, der spiller små percussionsinstrumenter: guiro (skrabeinstrument), claves og maracas.



Til Bayamo i hestevogn

Lad os se nærmere på pladen »A Bayamo en coche«:

Pladens numre er bygget op over det traditionelle son-skema med en largodel og en montunodel. Enkelte numre har en indledning. Og de slutter med en coda: en rytmisk figur, der spilles tutti: eller ved at fade på et passende sted. Både largodelen og montunodelen er udbygget en del i forhold til det oprindeligt simple son-skema. Largodelene indeholder ofte flere strofer – sangforedrag – der veksler med og modspilles af længere forløb i blæsersektionen. Og i montunodelene er der bl.a. et mere kompliceret forhold mellem forsanger, kor og blæsere. Det grundlæggende pregon/coro-princip er bevaret, men koret kan veksle mellem forskellige omkvæd og i nogle tilfælde svarer koret skiftevis på forsangerens pregon og på blæsernes pregon.

Nøglen til musikken ligger i rytmegruppen. Forstået sådan at det på denne plade som i al anden

son-musik er rytmegruppen, der både holder sammen på det hele og sparker pulsen frem – og strukturerer musikken metrisk ned i den mindste detalje.

Hvert enkelt percussioninstrument samt klaver, bas og guitar bidrager med hver sin figur. Når det hele bliver kørt sammen, kan det umiddelbare indtryk bedst dækkes af ord som kompleksitet og uoverskuelighed, fordi der iflg. vesteuropæisk målestok simpelthen »foregår for meget« på én gang. Vort musikalske øre er ikke vænnet til at forstå og dechifrere flere samtidigt klingende rytmiske mønstre, fordi polyrytmik kun i meget lille omfang er en del af »vores« musikalske sprog. Derfor kan en montunodel ofte forekomme på én gang lidt uforståelig, kaotisk og i sidste ende nærmest lidt ensformig. Specielt når den høres på plade. Når den opleves live – i en situation, hvor man ser musikken bevæge sig i kraft af musikernes indbyrdes bevægelser og samspil, og hvor man selv er en del af »det dansende gulv« foran, og hvor frem for alt musikken ikke er begrænset af plademediets 5 min.'s »spærregrænse«, vil man være noget tættere en forståelse af, hvad det egentlig er, der foregår:

Hovednøglen er claves-beatet. Clave betyder direkte oversat kode eller nøgle. Og forstår man den kode, bliver det uendeligt meget lettere at forstå musikken. Hvadenten den spilles i Havanna eller New York, og hvadenten den drejer sig om moderne eller oprindelig son. – Som en af de ledende skikkelser indenfor salsa-miljøet i New York, percussionisten Tito Puente, udtrykker det: »*Den cubanske musik bygger på claves-beatet:*



Rytmesektionen: congas, bongos, timbales, maracas, koklokke, guiro, klaver, bas og guitar er simpelthen styret af og indordnet efter denne totakts figur. Hvert instrument har en figur – et ostinat – som hver især forholder sig til claves-beatet. Hvis man ikke har

Handwritten musical score for a Latin ensemble. The score is written on ten staves, each corresponding to a different instrument. The instruments are listed on the left with their respective illustrations:

- Claves**: Illustrated with two wooden sticks.
- Congas**: Illustrated with two large drums on a stand.
- Bongos**: Illustrated with two small drums on a stand.
- Timbales**: Illustrated with two small drums on a stand.
- Koklokke**: Illustrated with a wooden block and a stick.
- Guiro**: Illustrated with a ribbed gourd.
- Maracas**: Illustrated with two shaker shells on sticks.
- Bas**: Illustrated with a double bass guitar.
- Klaver**: Illustrated with a piano.

The score is written in 4/4 time. The notation includes various rhythmic symbols such as eighth notes, quarter notes, and rests, along with specific markings for each instrument's part. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

den fornemmelse i blodet, og hvis man ikke mærker beatet i musikken – bliver den kompliceret og uforståelig. Det er det, der gør den cubanske musik til noget specielt«.

Mao. musikkens puls manifesterer sig i claves-beatet. Rytmesektionens virvar af figurer går pludselig op i en højere enhed, når de opleves med 3-2 figuren helt inde i rygmærken. Så bliver musikken nemlig til et stort samlet udtryk, en ordnet og samtidig medrivende helhed og ikke et kaos af lyd. – Det er da også karakteristisk, at cubanere – lige fra børnehævealderen til oldinge – klapper 3-2 og ikke 4/4, når musikken høres live. Fordi musikkens inderste væsen er denne fornemmelse. Hvadenten tempoet er langsomt, medium eller hurtigt.

Tempoangivelser hænger sammen med de danse, musikken er udsprunget af. Det langsommere tempo hedder bolero. Mediumtempoet hedder cha-cha-cha eller son. (Indbyrdes er disse meget forskellige. Cha-cha-cha'en er som sagt »firkantet« og son er »rund«, men pulsen er stort set ens). Det hurtige tempo hedder rumba eller mambo. – Lidt forenklet sat op. Der eksisterer nemlig et hav af stilarter og tempobetegnelser, som selv professionelle cubanske musikere har svært ved at hitte rede i.

Illustreret i noder vil en hurtig mambo have flg. grundlæggende rytmiske mønstre: (se side 12).

Følger man de lodrette linier, fremgår det, at hvert instrument følger og underbygger claves-beatet. Dette gælder osse længere oppe i hierarkiet, dvs. i sang- og blæsersektionen. Det fastlagte arrangement – »det, der er skrevet ned på noder« – sang- og blæserforløbene i largodelen og montunodelens kor-svar og hurtige blæseriffs – forholder sig ligeså konsekvent til claves-beatet. Og improvisationer – hvadenten det er de store percussionsinstrumenter, klaver, sang eller blæsere – foregår ligeledes i forhold til og »ovenpå« beatet. Også i de tilfælde, hvor solisten for et almindeligt øre forekommer at være

»far out«. Det, der ofte sker under en solo, er i virkeligheden blot, at solisten spiller op mod beatet, og dermed bryder »monotonien«. Soloerne er måske nok enkeltmandspræstationer, men son-musikken fungerer kun i kraft af alles medvirken – maracas-spilleren incl. – Der er langt herfra og til sangerinden med maracas, »fordi hun skal jo ha' noget i hænderne, når hun ikke synger«.

Derudover falder det i ørerne, at Son 14, som andre cubanske son-grupper arbejder med en syd-landsk – spansk – fornemmelse i melodikken – måden at synge på, og en – omend tilnærmet – jazz-harmonisk teknik i måden at arrangere blæsere på:

Forsangeren – soneroen – synger i et højt »flot« leje, der leder tanken hen på en sydeuropæisk popsanger fra Grand Prix-skuffen. Men det, der gør ham forskellig fra en sådan, er, at han aldrig bliver rigtig sentimental. Primært fordi fraseringen samtidig er bevidst polyrytmisk anlagt, og fordi han derudover er en af de vigtige solister i montunodelen.

Blæserne ligger – bevidst eller ubevidst – tæt op af en uspecificeret bigband-sound. Son 14 har en – efter cubanske forhold – avanceret blæserteknik. Hvilket skyldes, at musikerne alle er professionelle, og dermed er begunstigede af en særdeles effektiv statslig musikpolitik. En del af arbejdet som professionel musiker i Cuba er nemlig at videreudanne sig, samtidig med, at man er »udlært« son-musiker. En videreuddannelse, der sker på konservatorier i Havana og i provinsen, og som sikrer, at son-musikken konstant er i bevægelse.

Et interview med troubadour-gruppen Manguare kan måske illustrere, hvordan systemet egentlig fungerer: »Hos os arbejder kunstnerne på de samme vilkår som maskinarbejderne, lægerne, landarbejderne, og nyder den samme sociale sikkerhed. Vi må som alle andre hele tiden dygtiggøre os, og som professionelle har vi mange andre opgaver end at optræde på scenen. Vi studerer litteratur og politik, forsker og fordyber os i folkemusik, både praktisk og teoretisk,

og har forskellige pædagogiske opgaver... Som professionel kulturarbejder bliver man aflønnet af staten. Uanset hvor mange engagementer man har, får man en fast månedsløn. Lønnens størrelse afhænger af, om man tilhører kategori A special, A, B, C (og fortløbende), og placeringen i disse kategorier er også et spørgsmål om kvalitet. Det er op til kompetente nævn at tage stilling til, om man skal rykkes op (eller ned) i disse kategorier, og det har selvfølgelig ikke alene økonomisk betydning, men fungerer også som moralske stimuli – ikke mindst fordi der er fuld offentlighed om, hvilke grupper/solister, der er placeret hvor«. – (Cubabladet nr. 1, 1978).

Det kan måske lyde lidt flot og barskt i danske musikerører. Men det kan ved selvsyn konstateres, at systemet faktisk fungerer. Og – ikke mindst – at cubanske musikere generelt er tilfredse. Hvilket også nok hænger sammen med, at musikere – og kunstnere – før revolutionen havde miserable levevilkår. – Som det hedder et andet sted i samme interview: »Før i tiden var der mange af vore musikere, der tog til USA, fordi det næsten var umuligt at eksistere som kunstner i Cuba, og efterhånden udvikledes en stærkt afro-cubansk inspireret genre derovre. Til gengæld har vi kunnet hente jazz-inspirationen fra USA – det kan altså være udmærket at bruge elementer fra andre kulturer. Vi synes f.eks. også, at telefonen er en praktisk opfindelse, selv om det ikke er cubanerne, der har opfundet den«.

Men som det er med telefonen, der ikke altid virker i Cuba, sådan er det også med musikalske strømninger udefra. Det er mildest talt begrænset, hvilke muligheder man har for at komme i nærheden af nyere vestlig musik. Tempoet i den cubanske musikverden er cubansk. På godt og ondt. Son-musikken lyder bedre og flottere end nogensinde, men samtidig er det absolut »in« blandt unge cubanere at »flippe ud« til den vestlige beton-rock, der her toppede i begyndelsen og midten af 70'erne. – Et forhold der også gælder, når det handler om bestan-

den af instrumenter: afro-cubanske instrumenter fås ikke bedre end i Cuba, men et banalt el-klaver er en stor sjældenhed, og en synthesizer er nærmest et uopdriveligt klenodie i Cuba den dag i dag.

Temaerne i teksterne på »A Bayamo en coche« har samme karakter som i de traditionelle son-tekster:

Det er kærligheden – til naturen, til bymiljøer og kærligheden mellem mand og kvinde – der er hovedtemaet. – Klangligt har teksterne nogle kvaliteter, der mere gør dem til en integreret del af musikken, end til enkeltstående vers, der kræver opmærksomheden i sig selv. Noget som iøvrigt også er tendensen inden for den nye cubanske troubadourbevægelse (La Nueva Trova), og som her skal ses som en videreudvikling af den traditionelle cubanske protestsang: protestsangen blomstrede op i begyndelsen af dette århundrede og kulminerede i årene lige efter revolutionen. Dengang var det nødvendigt at sige tingene meget direkte, med tilstrækkelig politisk appel. For simpelthen at gøre revolutionen vedkommende og jordnær for det cubanske folk. – Nu hvor revolutionen er godt og vel 25 år gammel, er der naturligvis ikke det samme behov for direkte agitation og oplysning ved enhver given lejlighed. Derfor er den cubanske kulturpolitik også afgørende forskellig fra en mod-kulturpolitik i et hvilket som helst vestlig samfund. Og derfor vil en cubansk definition af politisk kunst være langt fra en dansk do. – En cubaner vil f.eks. opleve Son 14 som en del af sin egen kulturelle virkelighed. En virkelighed, der er muliggjort af revolutionen, og som derfor for ham/hende er meningsfuld og politisk kunst. Også når teksten handler om, hvor dejligt der er i Santiago de Cuba. For Santiago de Cuba er jo netop blevet dejlig for ham/hende i kraft af revolutionen.



El Septeto Nacional

Litteratur

Den her nævnte litteratur – i uprioriteret rækkefølge – er anvendelig i forb. m. emnet latinamerikansk musik og kultur:

Roberts, John Storm: *The Latin Tinge*. Oxford University Press. New York. 1979.

Roberts, John Storm: *Black Music of Two Worlds*. Praeger Publishers. New York. 1972.

Hellquist, Per-Anders: *Röster på Cuba*. Sveriges Radios Forlag. 1978.

Sulsbrück, Birger: *Latinamerikansk Percussion*. Den Rytmske Aftenskoles forlag. 1980.

Dannfelt – Haake, Birgitta: *Konst och Samhälle på Kuba*. Svensk-Kubanska Föreningen. 1980.

Günther, Helmut und Helmut Schäfer: *Vom Schau-
namentanz zur Rumba. Die Geschichte des Gesell-
schaftstanzes*. Verlag Fritz Ifland. Stuttgart. 1959.

Cantaré – Songs aus Lateinamerika. Weltkreis Ver-
lag. Berlin. 1978.

Slonimsky, Nicolas: *Music of Latin America*. Da
Capo Press. New York. 1972.

Schreiner, Claus: *Musica Latina. Musikfolklore zwi-
schen Kuba und Feuerland*. Fischer Verlag. 1982.

Schreiner, Claus: *Musica Popular Brasileira*. Tropical
Music. 1982.

Det kan endvidere anbefales at kigge i diverse musik-
leksika, under overskrifter som Latinamerika, Cuba,
Brasilien etc.