

Kubas Musik in Geschichte und Gegenwart

Von Karl Ille

Weder in Kuba selbst, noch in anderen Begegnungszonen unserer Welt gelingt es Musikinteressierten heute, sich der Faszination der vergangenen wie gegenwärtigen kubanischen Musikproduktion zu entziehen. Dies gilt sowohl für die „klassischen“ Beiträge Kubas zur Weltkunstmusik als auch für die hochqualitativen afrokubanischen Angebote alter und neuer populärer Musikgenres, die heute weltweit mit Begeisterung aufgenommen, nachgespielt oder mit anderen Genres verbunden werden. Die vorliegende Studie wird sich im Folgenden bemühen, die bedeutendsten Beiträge der kubanischen Musikproduktion in ihrer vielschichtigen und zum Teil auch kontroversen Geschichte und Gegenwart nachzuzeichnen. Die chronologische Entwicklung der kubanischen Musik und ihrer Instrumente soll auch die Abfolge der Einzeldarstellungen dieses Beitrags strukturieren. Es werden daher vorerst die indigenen Anfänge mit ihren religiös motivierten Tanz- und Gesangszeremonien im vorkolonialen Kuba thematisiert, sodann die von europäischen Kunsttraditionen und der Entwicklung der wichtigsten afrokubanischen Genres geprägte Musik der Kolonialzeit, um schließlich die innovativen Folgen der kulturpolitischen Steuerung der kubanischen Musikproduktion nach der Revolution von 1959 bis in die Gegenwart zu verfolgen. Bei diesen letzten Stationen soll auch den kubanischen Einflüssen und Rückwirkungen auf die Musikproduktion der USA und Europas mit der ihnen gebührenden Aufmerksamkeit begegnet werden.

Bevor Kuba 1510 von ihren spanischen Conquistadores als „Perle der Antillen“ mit strategischer Bedeutung in Besitz genommen wurde, war die Insel schon durch etwa 10.000 Jahre hindurch von indigenen amerikanischen Völkern besiedelt (Hoffmann 2002:26). Zu diesen gehörten die Siboneyes als erste Immigranten, die nach Westkuba gekommen waren und dort hauptsächlich vom Fischfang lebten, sowie die Taínos, die als später aus Südamerika zugewanderte Insel-Arawaks in verschiedenen Zonen Kubas Maniok-, Mais- und Tabakanbau betrieben. Insbesondere den Taínos war bereits eine bemerkenswerte Wohnkultur (Bohíos (Rundhütten), Hängematten, Keramikproduktion) und Gemeinschaftskultur zu eigen, die auch die Herstellung von

Musikinstrumenten umfasste, die wiederum der Begleitung ihrer religiös motivierten Tanz- und Gesangsrituale dienten. Die in der vorkolonialen Zeit entwickelten Perkussionsinstrumente Güiro (geschabtes Rhythmusinstrument aus einem getrockneten Flaschenkürbis) sowie Marakas (getrocknete und mit Samen oder kleinen Steinen gefüllte Kalebassen) finden in den populären Musikgenres Kubas bis heute Verwendung. Andere indigene Instrumente wie die Mayahuacán (eine Schlitztrommel) haben die Zerstörung der indigenen Kultur nicht lange überlebt und wurden bald durch das Angebot zahlreicher Perkussionsinstrumente afrikanischer Herkunft ersetzt. Die als „Areítos“ dokumentierten religiösen Rituale der Siboneyes, die von Tanz, Musik und trancefördernden Tabak- und Alkoholaufnahmen geprägt waren, erregten allerdings sehr bald den Unmut der spanischen Kolonialherren und wurden wohl als subversiv-heidnische Events schon im Jahr 1512 untersagt (Béhague / Moore 2013:4). Die wenigen Hinweise auf die Tanz- und Musikpraktiken der indigenen amerikanischen Bevölkerung Kubas, die Fray Bartolomé de las Casas, dem klerikalen Begleiter der Conquista Kubas, und dem Chronisten Gonzalo Fernández de Oviedo zu verdanken sind, genügen allerdings nicht, um ein ausreichendes Bild über die damaligen musikalischen Praxen dieser indigenen Kulturen und ihrer Instrumente zu gewinnen. Angesichts des noch im 16. Jahrhundert rasch vollzogenen Genozids an der gesamten amerikanischen Bevölkerung Kubas bleibt die Nachwelt so weitgehend auf die unvollständigen spanischen Darstellungen aus der Perspektive „christlicher Sieger“ angewiesen.

Die Musikgeschichte Kubas nimmt für die frühe Kolonialzeit vorerst die aus Europa mitgebrachten Kunstmusik wahr. Im 16. und 17. Jahrhundert dominierte noch die liturgische Kunstmusik in den katholischen kirchlichen Zentren Kubas. Als erstes dieser Zentren gilt die Kathedrale von Santiago de Cuba im Osten der Insel. Ende des 18. Jahrhunderts gerät Santiago wiederum in den Brennpunkt kubanischer Musikrezeption: Der Komponist Esteban Salas y Castro wurde 1764 zum Kapellmeister der Kathedrale von Santiago ernannt und komponierte dort zahlreiche bemerkenswerte Messen und liturgische Stücke im spätbarocken Stil. Die Qualität

seiner Werke und seiner Darbietungen wiesen ihn als damals bedeutendsten Komponisten Kubas aus und erneuerten zugleich Santiagos Ruf als erstes Zentrum kubanischen Musikschaffens (Béhague / Moore 2013:1).

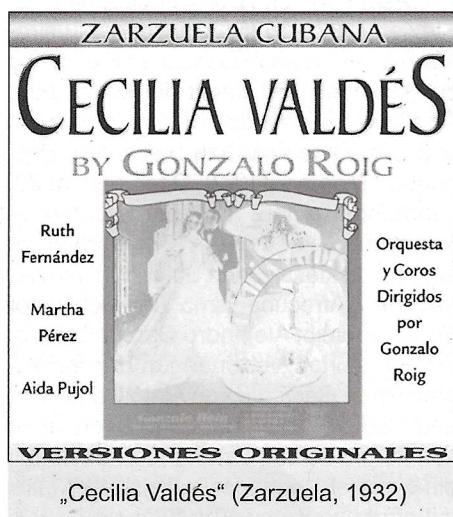
Es war allerdings dem 19. Jahrhundert vorbehalten, Kuba die entscheidenden Schritte zur Entwicklung einer kubanischen „Nationalmusik“ zu ermöglichen. Vorerst beschreitet Manuel Saumell Robredo mit seinen „Kubanierungs- und Kreolisierungsversuchen“ der spanischen Contradanza neue Kompositionswege: Mit der erstmaligen Einführung einer punktierten Begleitung der Contradanza, die ihm den Titel „padre de la habanera“ eingebracht haben, schafft er genau jene neuen Stilmerkmale, die für die späteren kubanischen Musikstile der Habanera, der Danza und des Danzón charakteristisch werden sollten. Später gelingt es Ignacio Cervantes, in seinen „Danzas cubanas“ für Klavier (1875-1895) ländliche Guajira-Traditionen mit afrokubanischen Elementen zu verbinden und damit die kubanische Musikwelt mit einem neuen „Romantic virtuoso piano style“ zu bereichern (Béhague / Moore 2013:2). Doch erst im 20. Jahrhundert erlebt auch die kubanische Kunstmusikszene ihren Durchbruch zu einem von klassischen Stiltraditionen getragenen „Afrocubanismo“. Ihr wichtigster Vertreter bleibt Alejandro García Caturla, der mit seinen Vertonungen der afrokubanischen Gedichte von Alejo Carpentier und Nicolás Guillén Berühmtheit erlangen konnte. Im selben Jahrhundert bestimmt ein weiterer Verbinder klassischer Musik mit afrokubanischen Traditionen die Musikwelt Kubas: der Komponist, Musiker und Musikdirektor Gonzalo Roig (1890-1970).



Gonzalo Roig (1890-1970)

Nach seiner klassischen Musikausbildung und einem Kompositionsstudium in Havanna ist Gonzalo Roig selbst als Musiker

(Violinist im Teatro Martí) aufgetreten und hat nebenbei auch schon zu komponieren begonnen. Seine Liedkomposition „Quiéreme mucho“ hat hierbei bereits erste Erfolge feiern können. 1922 trat Roig als Mitbegründer des Symphonieorchesters von Havanna an die Öffentlichkeit und wurde gleich darauf dessen Musikdirektor. Ab 1930 verdichtete Roig seine Beziehungen zu den USA und unternahm mehrere Tourneen in jenes Land, das eine neokoloniale Herrschaft über Kubas Politik, Ökonomie und Kultur ausübte, die von seinen Diktatoren Machado und Batista unterstützt und damit erst ermöglicht wurde (vgl. Hoffmann 2002:44-49). Ungeachtet der erfolgten Machtübernahme Batistas gründete Roig noch im Jahre 1938 die Nationaloper von Havanna und wurde auch dort der Musikalische Leiter des Hauses. International berühmt geworden ist Gonzalo Roig schließlich mit seiner Komposition der Zarzuela „Cecilia Valdés“ (1932), die das Liebesdrama der Mulattin Cecilia nach dem gleichnamigen Roman (1839) des kubanischen Schriftstellers Cirilo Villaverde musikalisch reininterpretiert.



„Cecilia Valdés“ gilt als die Musterkomposition der kubanischen Zarzuela (oprettenartiges Musiktheater spanischen Ursprungs), die bis heute sowohl auf lateinamerikanischen als auch auf europäischen Bühnen gezeigt wird.

Die „Schienen“ für die musikgeschichtlich bedeutsamen Rückverbindungen der kubanischen zur europäischen Kunstmusik wurden allerdings bereits im 19. Jahrhundert von Spanien und Frankreich aus nach Kuba gelegt. Kuba war politisch bis 1898 ein Teil der spanischen Monarchie, was die missverständliche Rezeption seiner Musik der Kolonialzeit als interessante „exotische Variante“ spanischer Musik förderte. Dies gilt vor allem für den spa-

nischen Komponisten Isaac Albéniz, der etwa in seiner mit „Cuba“ betitelten Nr. 8 der „Suite Española“ (1886) die der kubanischen Musik entlehnte Polyrythmik gekonnt als neues „spanisches“ Stilmittel eingesetzt hat. Dessen „Suiten“ hatten großen Erfolg und wurden später vom französischen Komponisten Olivier Messiaen sogar zu den besten spanischen Kompositionen überhaupt gezählt (Albéniz 2000:3). In Frankreich selbst war Georges Bizet von der kubanischen Musik fasziniert und hat über die Havanaise-Arie der Protagonistin in der Oper „Carmen“ (1875) der kubanischen Habanera ein musikalisches Denkmal gesetzt, das vorerst nur in Paris, dann aber in ganz Europa und schließlich weltweit bestaunt wurde.

Bereits im von Carmen gesungenen Eröffnungsthema der „Havanaise“ zeigt sich die wirksame Indienstnahme kubanischer Polyrythmik, die in der 2/4-Ostinato-Begleitung (punktierte Achtel + synkopierte Sechzehntel + Achtel + Achtel) von Carmens erster Achtel-Triole in der Arie ([L'amour] „est un oi-“ [seau]), zum Ausdruck kommt. Das nahezu hypnotisierende punktierte Ostinato der Begleitung und die Verlangsamung, Sehnsucht und Verführung suggerierende gesungene Triole Carmens sind bestens geeignet, die Raffinesse der aus Kuba übernommenen Polyrythmik-Muster nachzuvollziehen. Auch der französische Komponist Maurice Ravel hat sich vom Musikstil der kubanischen Habanera beeinflussen lassen und diesen in seinen Werken „Rapsodie espagnole“ (1908) und „Pièce en forme de habanera“ (1909) übernommen. Sein später für die russische Tänzerin Ida Lwowna Rubinstein komponiertes Ballett „Boléro“ (1927) steht aber ungeachtet seines 4/4-Taktes nicht in der kubanischen Tradition des kubanischen Bolero, sondern in jener des traditionell im 3/4-Takt gehaltenen spanischen Bolero-Tanzes.

Der oben beschriebenen Modellbildung der kubanischen Kunstmusik zum Trotz bleibt die „Kubanität“ der populären Musik der Insel über die Verbindung ihrer „africanía“ (Fernando Ortiz) mit spanisch-kreolischen Traditionen definierbar. Während die kreolischen Siedler (in Kuba geborene Nachfahren der europäischen Einwanderer) den Tanz und die Musik der Guajira mit ihren spanischen Versformen (Décima: zehnersige Strophen), die „Contradanza“ sowie die alte Gitarrenform und die neue Tres (Gitarren-Bespannung mit drei Doppelsaiten, die zweite Saite des Doppels eine Oktave höher) beisteuerten, bereicherten die afrokubanischen Musikerinnen und Musiker die Tanz- und Mu-

sikformen Kubas mit ihren vielfältigen Rhythmen und dem aus religiösen Zeremonien hervorgegangenen Wechselspiel von Sänger und antwortendem Chor. Ganz entscheidend war hierbei der Einsatz der vielfältigen Perkussionsinstrumente afrikanischer Tradition, so beispielsweise der Bongó-Trommeln, der Conga (stehende hüfthohe Handtrommel) oder der Claves (Klanghölzer), ohne deren Beteiligung die afrokubanische Musik heute nicht mehr vorstellbar ist (vgl. Orovio 1981:391). Hinzu kommt noch die ergänzende seltener Verwendung der Marímbula (hölzerner Resonanzkörper mit anzuzupfenden Metallzungen) oder des Chekeré, ein aus einem Kürbis mit Perlenetz bestehendes Schüttelinstrument westafrikanischer Herkunft. Wie schon zu Beginn dieser Studie bei der Darstellung der Verbindung des Tanzes und der Musik der indigenen amerikanischen Bevölkerung mit ihren religiösen Ritualen gezeigt wurde, sind auch die Tanz- und Gesangsformen der nach Kuba deportierten afrikanischen Ethnien dem Ursprung nach oftmals mit ihrer Religionsausübung verbunden. Die nach Kuba mitgebrachten Religionen der Abakuá, des Palo Monte (kongolesische Bantu-Religion) oder der dort synkretistisch weiterentwickelten Santería (Christianisierung ihrer afrikanischen Götter) verfügen allesamt über ihre eigenen religiösen Rituale mit Tanz- und Gesangsanteilen. In den Santería-Ritualen werden etwa die Orishas (Götter) mit den heiligen Batá-Trommeln angerufen, deren Spiel meist



Batá-Trommeln der kubanischen Santería

den Ritualen vorbehalten bleibt. Ihre ethno-kulturelle Herkunft wird bereits sprachlich durch die tradierten Yoruba-Trommelbezeichnungen lyá (große Batá), Itótele (mittlere Batá) und Okónkolo (kleine Batá) dokumentiert. Neben dem Yoruba bleibt auch das Kikongo (Sprache der Ethnie der Kongo) Lieferant einiger Musik- und Tanzbezeichnungen, wie etwa der bekannten Form „Mambo“, die heute auf ein wichtiges afrokubanisches Musikgenre referiert, ursprünglich aber nur die Bedeutung „gesangliche Botschaft“ (Ortiz 1965:235) trug.

Auf säkularer Ebene haben sich vordem aber vor allem zwei afrokubanische Tanz- und Musikgenres durchgesetzt, die bis heute deutlich afrikanisch geprägt erscheinen: die Rumba und die Comparsa. Die Rumba dürfte im 19. Jahrhundert in der Region Matanzas-Havanna ihren Ausgang genommen haben, um sich dann nach Ostkuba auszubreiten. Getanzt und gesungen wird die Rumba auch heute noch in ihren vier Phasen: Sie beginnt mit einer gesanglichen Einleitung mit Themenanspielung (1. Diana), setzt mit dem improvisierten Gesang eines Solosängers fort (2. Canto), geht dann in einen Wechselgesang zwischen Solosänger und Chor über (3. Capetillo) und endet schließlich im instrumental begleiteten Paar- oder Einzeltanz (4. Baile). Ausgeführt werden kann die Rumba in ganz unterschiedlichen Formen: Als Paartänze treten etwa der langsame Yambú sowie der im 4/4-Takt schnell getanzte Guaguancó in Erscheinung, wobei die Erotik des letzteren vordergründig bleibt und sein Konzept als „a stylized form of sexual conquest“ (Béhague / Moore 2013:7) interpretiert werden kann. Die im 6/8-Takt getanzte Columbia, die als die schwierigste Rumbaform gilt, wird von Einzeltänzern unter Bewältigung hoher akrobatischer Anforderungen getanzt. Die Comparsa wiederum hat ihre Bezeichnung von afrokubanischen Straßenmusikern übernommen, die Anfang des 20. Jahrhunderts als „Comparsas“ die Karnevalsprozüge vorwiegend Ostkubas beherrschten, wobei sich Santiago bald als ihr wichtigster Umzugsort zu erkennen gab. Musikgeschichtlich bedeutsam bleibt, dass bei diesen Umzügen auch die „corneta china“ (Variante der Oboe) meist von den afrokubanischen Straßenmusikern gespielt wurde, obwohl diese seinerzeit von kantonesischen Arbeitersimmigranten nach Kuba gebracht worden war.

Der „Son cubano“ bleibt freilich das „Herzstück der kubanischen Musik“ (Hoffmann 2002:164) und leistet bis heute einen zentralen Beitrag zur musikalischen Stiftung einer nationalen kulturellen Identität Kubas. Darüber hinaus ist der Son, der afrikanische und spanische Traditionen zu einem eigenständigen Musikstil verbindet, auch „el exponente sonoro más sincrético de la identidad cultural nacional“ (Orovio 1981:291). Dank seiner spezifischen Verbindungsqualitäten (Synkretismus) auch als „música mulata“ bezeichnet, ist seine Offenheit hinsichtlich der Aufnahme neuer Elemente und der Weiterentwicklung zu neuen Musikstilen („son guajira“, „son pregón“, „guaracha-son“ etc.) bisher von keinem anderen Musik-

genre Kubas übertroffen worden. Als soziale Träger des entstehenden Son traten schon in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Musiker der spanischen und kreolischen Nachfahren sowie Tänzer und Sänger der afrikanischen Sklaven und ihren afrokubanischen Nachfahren in Ostkuba in kreative Beziehungen. Noch im 19. Jahrhundert wurden Son und Rumba von den kubanischen Oberschichten als „Manifestationen unmoralischer Unterschichtmusik“ geächtet und ihre öffentlichen Darbietungen gelegentlich sogar untersagt. Im ländlichen Hinterland von Guantánamo, Baracoa, Manzanillo und Santiago hat sich der Son dennoch als populäres tanzbares Gesangsgenre rasch durchsetzen können, wobei die Spanier und Kreolen die Tres oder Gitarre und die Versmaße des Gesangs, die Afrokubaner die Perkussionsinstrumente Bongós, Marimbula und Güiro sowie die charakteristische Struktur des Wechselgesangs von Sänger und Chor beigesteuert haben (vgl. Orovio 1981:392). Anfang des 20. Jahrhunderts gelangte der Son dann auch nach Havanna, wo die Son-Musikergruppen auf Sextette (mit Bässen, Claves und Maracas) und Septette (mit Trompete) erweitert wurden. Da der Son im 4/4-Takt gespielt wird, übernehmen die Claves (Klanghölzer) die rhythmische Grundlage und entscheiden auch mit ihrer möglichen 3/2- oder 2/3-Takt-Begleitung, ob der Son gegen dessen Hauptmetrum (contratiempo) oder mit dem Hauptmetrum getanzt wird. Auf diesem Umstand beruht eine der rhythmischen Komplexitäten des Son. Son-Darbietungen kubanischer Musikgruppen werden heute auch schon von Timbales (metallenes Zylindertrommel-Paar) sowie elektrischen Bässen und Keyboards unterstützt. Als historisch hervorragende Son-Komponisten und -Interpreten sind in Kuba Musiker wie Miguel Matamoros mit seinem „Trío Matamoros“, der schwarze Pianist und Sänger Ignacio Villa oder später der Sänger Benny Moré, „el sonero mayor“ (der größte Son-Musiker), hervorgetreten und bekannt geblieben. Den Grundstein für den Welterfolg eines Guajira-Son legte hingegen der aus Guantánamo stammende und in Havanna sozialisierte Joseíto Fernández, der 1928 die Musik seiner „Guajira Guantanamera“ komponierte und dieser 1932 die berühmten Verse von José Martí („Yo soy un hombre sincero...“) hinzufügte. Allerdings wurde seine Komposition nicht von ihm selbst, sondern von einem US-amerikanischen Singer-Songwriter und Folk-Musiker namens Pete Seeger bekannt gemacht, der sich laut Aussagen von Joseíto Fernández fälschlicher Weise

die Komposition der Melodie selbst zugeordnet und den vor dem Diktator Batista in die USA geflüchteten Héctor Angulo als Autor der Verse Martí's ausgegeben hatte. Ungeachtet dieser später aufgedeckten Manipulation hat aber dennoch Pete Seegers Interpretation der „Guajira Guantanamera“ dieser auf Basis der besseren Rezeptionsbedingungen in den USA zum Welterfolg verholfen (vgl. Rincón/Schattenberg-Rincón 1980:333-334).

Die neuen Musikstile „Cubop“, „Mambo“ und „Chachachá“, die von kubanischen Musikern im vorrevolutionären Kuba ausgehend von Mustern des Son und des Danzón (kubanische Adaptierung der französischen Contredanse) entwickelt wurden, haben ebenfalls im benachbarten Ausland ihre entscheidenden Erfolge feiern können. So hatte der kubanische Jazzmusiker Mario Bauzá schon in den 1940er Jahren in New York mit der ersten ausschließlich afro-kubanischen Bigband überhaupt experimentiert und mit seiner dort gefeierten Fusion von Jazz und Son, die der Trompeter Dizzy Gillespie kurzerhand „Cubop“ getauft hatte, große Anerkennung gefunden (Hoffmann 2002:167). Neben den USA, deren Städte New York und New Orleans einen dichten Musikaustausch mit Kuba („Jazz gegen Son und Rumba“) betrieben, hat auch Mexiko deutlich zur Erhöhung des Bekanntheitsgrades kubanischer Musiker und ihrer neuen Musikstile beigetragen. So wirkte etwa der Komponist, Trompeter und Saxophonist Dámaso Pérez Prado, der als „el rey del mambo“ (der König des Mambo) in die Musikgeschichte einging, ungeachtet seines Durchbruchs 1949 in New York bis zu seinem Lebensende in Mexiko. Sein „Mambo Danzón“ hatte die beiden Musik- und Tanzstile zu einer neuen Einheit zusammengeführt und durch chorische Trompeten- und Saxophonbegleitungen innovativ erweitert. Der Komponist und Violinist Enrique Jorrín wiederum entwickelte aus Danzón und Mambo den neuen Tanz- und Musikstil „Chachachá“, den er mit seinem Orchester vorerst im mexikanischen Exil der 1950er Jahre bekannt machen konnte.

Nach Jahren der Batista-Diktatur zogen am 1. Jänner 1959 die von Fidel Castro Ruz angeführten kubanischen Revolutionäre triumphierend in Havanna ein, nachdem der militärisch besiegte Batista in der Silvesternacht per Flugzeug aus der Hauptstadt geflüchtet war. Auch das Kultur- und Musikleben Kubas sah vor dem Hintergrund der siegreichen Revolution neue Chancen auf sich zukommen: Schon 1959 erarbeitete der rasch gegründete

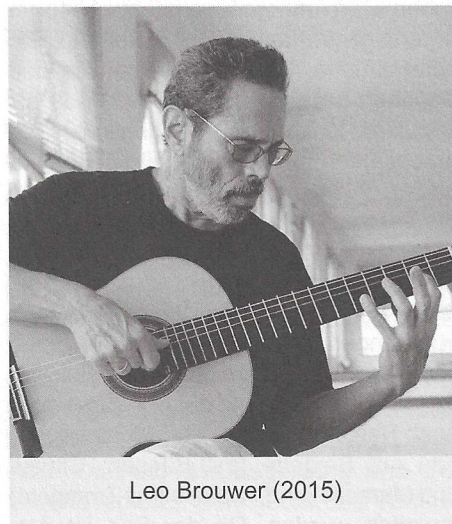
Consejo Nacional de Cultura (CNC) Programme zur staatlichen Stützung der populären wie klassischen kubanischen Musikproduktion und ihrer Musikausbildung. Im Jahr 1961 wurden schließlich die ENA (Escuela Nacional de Arte) und die ENIA (Escuela Nacional de Instructores de Arte) gegründet, um der staatlichen Kunst- und Musikförderung neue Impulse zu geben (vgl. Moore 2006:82 ff.). Vorerst wurde die Musikproduktion auf der Ebene der Liedkomposition jedoch noch von der traditionell verankerten „Vieja Trova Cubana“ und ihren Musikformen bestimmt, deren Texte und Inhalte nach Möglichkeit den neuen politisch-revolutionären Verhältnissen angepasst wurden. In diesen ersten Jahren versuchte allen voran Carlos Puebla, den Idolen der kubanischen Revolution seine Reverenz zu erweisen (vgl. Ille 2025:18). Bereits 1959 hatte der Liedautor in seiner Komposition mit dem Titel „Y en eso llegó Fidel“ (Und dann kam Fidel) mit der Vergangenheit Kubas abgerechnet und die Revolution und ihren Comandante gefeiert. Im Jahr 1965, als Che Guevara Kuba verlässt, um diese Revolution in andere Länder weiterzutragen, schreibt Carlos Puebla seine bekannte Abschiedsguajira „Hasta siempre, Comandante“.



Diese hymnische Klage über den Abschied Guevaras von Kuba, eines der „Seelenstücke der lateinamerikanischen Linken“ (Hoffmann 2002:169), bemüht den 4/4-Takt der kubanischen Guajira und die wiederholte Synkopierung (Verschiebung der Betonung) der ersten Note der von 2 Vierteln des 4/4-Taktes unterlegten Triolen ([A-pren-di] „-mos a que-“ [rer-te]), womit spezifische Perzeptionswirkungen erzielt werden. Diese Abschiedsguajira ist immer noch ein wichtiger Bestandteil des politischen Liedgutes Kubas, wird aber auch heute noch meist von Musikerguppen gespielt, um sprachlich und politisch unvorbereiteten Touristen zumindest ein musikalisches Erlebnis zu verschaffen.

Bald zeigte sich, dass die Regierung der neuen Sozialistischen Republik mit der

Förderung und Aufwertung der populären Musik zwar alternative Wege der Musikförderung in Angriff nahm, hierbei die Kunstmusik und die Ausbildung zur klassischen Musikproduktion sowie zum klassischen Ballett-Tanz (vgl. die Karriere von Alicia Alonso) aber keineswegs vernachlässigen wollte. Gegen Mitte der 60er Jahre wurde die kubanische Öffentlichkeit der neuen Sozialistischen Republik auf den Komponisten und Stargitarristen Leo Brouwer



Leo Brouwer (2015)

aufmerksam, der eine klassische Gitarrenausbildung absolviert hatte und in seinen modernen Kompositionen für dieses Instrument hochinteressante Tonfolgen auf Papier gebracht hatte, in denen sich wie in „Canticum“ (1968) sogar Ansätze der seriellen Musik und der Zwölftonmusik wiederfinden. Neben zahlreichen Konzerten für Sologitarre, Konzerten für Gitarre und Violine („Omaggio a Paganini“) sowie Gitarre und Orchester hat er auch Streichquartette und Symphonien geschrieben. Schon im Jahr 1966 war Brouwer einem breiteren Publikum bekannt geworden, als er die Filmmusik zum Film „La muerte de un burócrata“ (1966) von Tomás Gutiérrez Alea zur uneingeschränkten Zufriedenheit dieses bekanntesten Filmregisseurs Kubas geschrieben hatte. Die spannende und variantenreiche Filmmusik zu Aleas noch bekannterem Film „La última cena“ (1976) brachten Brouwer später einen weiteren großen Erfolg. Im Jahre 1969 wurde Leo Brouwer schließlich vom Leiter des „Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos“ (ICAIC), Alfredo Guevara, zum Musikdirektor und Leiter des dort untergebrachten „Grupo de Experimentación Sonora“ (Gruppe für Tonexperimente) ernannt. Unter Brouwers Obhut arbeiteten auf diesem Institut junge kubanische Musiker, die der aufstrebenden „Nueva Trova Cubana“ wichtige Lied-

kompositionen beisteuerten. Der Umstand, dass der Institutsdirektor und der Musikdirektor des ICAIC von Anbeginn an auch gesellschaftskritischen Musikern wie Silvio Rodríguez und sogar offen regierungskritischen Vertretern wie Pablo Milanés



Silvio Rodríguez und Pablo Milanés

eine ungehinderte innovative Arbeit am Institut ermöglichten, zeigt den Facettenreichtum der damaligen kubanischen Kulturpolitik (vgl. Ille 2025:18). Sowohl Silvio Rodríguez als auch Pablo Milanés haben ihre kritischen Positionen später mit grundsätzlicher Regierungskonformität zu verbinden gesucht und sind schließlich international gefeierte Stars der „Nueva Trova Cubana“ geworden. Diese Musikrichtung hat sich später unter dem Eindruck verschiedener Angebote der lateinamerikanischen „Nueva Canción“ und der Rockmusik von den klassisch strukturierten Kompositionen einer Sara González („Girón - la Victoria“) zu den nunmehr auch vom Rock beeinflussten neuen Liedkompositionen des Songwriters Carlos Varela weiterentwickelt.

Im zweiten Teil dieser Studie, der unter dem Titel „Kubas Gegenwartsmusik“ in der Nummer 248/2026 von „Cuba sí!“ erscheinen wird, sollen vorerst die Musikgruppen „Irakere“, „Orishas“ und „Los Van Van“ (Grammy 2000 für die beste Salsa-CD) vorgestellt werden, bevor das „Comeback“ des alten Son nach dem Welterfolg des „Buena Vista Social Club“ (Grammy 1998) sowie die neu entwickelten Musikstile in Kuba („Timba“ und „Reperto“) und im kubanischen Exil die ihnen gebührende Aufmerksamkeit finden werden.

Zuletzt müssen aber die aktuell prekären Arbeitsbedingungen der kubanischen Musikerinnen und Musiker im Vordergrund stehen, die ihrer kreativen Arbeit unter dem Druck eines aktuell verschärften völkerrechtswidrigen US-Embargos kaum mehr nachgehen können.

Bibliographie:

Albéniz, Isaac (2000): Cuba. In: Música para Piano. Una colección única para piano del célebre compositor español. Madrid: Unión Musical Ediciones.

Béhague, Gerard / Moore, Robin (2013): Cuba. Oxford Music Online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06926> (10.06.2026)

Henríquez, María Antonieta (1972): Museo de la música cubana. In: Casa de las Américas / La Habana: Música. Boletín No. 22/1972, 9-10.

Hoffmann, Bert (2002): Kuba. 2. durchgesehene und aktualisierte Auflage. München: Verlag C.H. Beck.

Ille, Karl (2025): „Kultur- und Sprachpolitik Kubas seit der Revolution (2. Teil)“. In: ¡Cuba sí! Zeitschrift der Österreichisch-Kubanischen Gesellschaft. Nummer 243/2025, 18-21.

Metzler Sachlexikon Musik (1998): Stuttgart / Weimar: Verlag J.B. Metzler.

Moore, Robin D.D. (2006): Music and Revolution: Cultural Change in Socialist Cuba. (Music of the African Diaspora, 9). Los Angeles: University of California Press.

Museo de la Música Balaguer (2026): <https://excelenciascuba.com/culturales/el-museo-de-la-musica-en-santiago-de-cuba-ideal-para-melomanos> (10.06.2026)

Orovio, Helio (1981): Diccionario de la música cubana. Biográfico y técnico. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Ortiz, Fernando (1965): La africanía de la música folklórica de Cuba. La Habana: Editora Universitaria.

Reparto cubano (2026): <https://www.billboard.com/lists/artistas-de-reparto-musica-urbana-cuba/> (10.06.2026)

Rincón, Carlos / Schattenberg Rincón, Gerda (Hg.) (1980): Cantaré. Songs aus Lateinamerika. 2. Auflage. Dortmund: Weltkreis-Verlag.