

# Salsa

# Percussion

**Workshop von Thomas Altmann**

© Thomas Altmann, 2005-2011



# Salsa

"Salsa" bedeutet "Sauce". Diese Sauce bezeichnet in aller Regel eine *salsa picante*, die mit ihrer Schärfe dem karibischen Essen die beliebte Würze verleiht. Wenn im übertragenen Sinne Musik *con salsa* gespielt werden soll, heißt das etwa: "mit Pfeffer". In Ignacio Pineiros Son "Echale Salsita" von 1933 ist der Ruf nach "Salsa!" auf Tonträger verewigt.

Mitte der sechziger Jahre begann man in Latino-Kreisen außerhalb Cubas cubanische Musik als Salsa zu bezeichnen. Im Jahre 1964 gründeten Jerry Masucci und Johnny Pacheco in New York das Platten-Label FANIA und popularisierten die Handelsware *Latin Music* unter dem Markennamen "Salsa".

Zur Salsa gehören praktisch alle Stile und Rhythmen (und viele der uns geläufigen Latin-Rhythmen bezeichnen eigentlich Stile) aus Puerto Rico (**Bomba, Plena, Oriza**), der Dominikanischen Republik (**Merengue**), Kolumbien (**Cumbia**), Panama (**Murga, Panameña**) und sogar Brasilien (**Samba, Bossa Nova**). Doch der Löwenanteil der musikalischen Einflüsse stammt aus Cuba: **Son, Son Montuno, Guajira, Guaracha, Bolero, Rumba** (speziell der **Guaguancó**), **Conga, Chachachá, Danzón, Mambo, Pachanga, Afro, Bembé, Ñañigo, Mozambique<sup>1</sup>, Songo**. Diese Begriffe bezeichnen zum größten Teil Musikstile, manchmal Tänze, seltener dagegen musikalische Rhythmen.

Viele Cubaner lehnten den Begriff "Salsa" zunächst ab. Sie fanden, daß die Salsa zum größten Teil cubanische Musik ist, und in Cuba hatte es schließlich nie eine Musik mit Namen Salsa gegeben; es gab entweder Son, Guaracha, Rumba, Bolero oder einen beliebigen der anderen einzelnen cubanischen Stile. Erst mit der Popularisierung cubanischer Musik durch den *Buena Vista Social Club* und die *Afro-Cuban All-Stars* in den neunziger Jahren ließen sich auch cubanische Musiker vorläufig auf den Etikettenschwindel ein – aus naheliegenden (wirtschaftlichen) Gründen!

Wollte man die Salsa nach cubanischen Stilkriterien definieren, würde man sie am ehesten vielleicht als **Guaracha-Son** bezeichnen; das betrifft wirklich den größten Anteil dessen, was landläufig Salsa genannt wird.

Man kommt jedoch nicht umhin anzuerkennen, daß die cubanische Musik, die von Latinos (vorwiegend Cubanern, Puertoricanern und US-Amerikanern lateinamerikanischer Herkunft) in den USA (vorwiegend New York) gemacht wurde und noch gemacht wird, anders klingt als etwa ein cubanischer Guaracha-Son, der an sich schon eine cubanische Mischform dieser einzelnen Genres darstellt. Einflüsse puertoricanischer Rhythmik und puertoricanischen Gesangsstils sind hier ebenso zu hören wie nordamerikanischer Jazz und Soul; schließlich finden sich viele US-amerikanische Musiker in den Bläser-Sections der Salsa-Bands. Auch die Song-Texte spiegeln die Situation der Latinos in den nordamerikanischen Städten wieder oder unterstützen ihre kulturelle Identität.

Auch in den Vereinigten Staaten hatte die sogenannte Salsa eine Vorgeschichte; denn es gab dort ja schon vor 1964 cubanische und lateinamerikanische Musik. **Rhumba** (mit "h"), **Mambo** und **Afro-Cuban Jazz**, die **Descargas** (Jam Sessions), die **Pachanga** und der Soul-beeinflußte **Boogaloo (Bugalú)** gingen der Salsa unmittelbar voraus und wurden von Musikindustrie und Musikpublikum später unter dem neuen Namen Salsa subsummiert. Man könnte beinahe sagen, daß Rhumba, Mambo, Salsa und Timba nur kommerzielle Namen für die verschiedenen Evolutionsstufen ein und derselben Musik darstellen.

---

<sup>1</sup> Das z kling wie ein scharfes s, das qu wird wie das deutsche k ausgesprochen, das e wird mitgesprochen: „Mosambike“

## Percussion

Die Percussion-Section einer Salsa-Band setzt sich vor allem aus den Congas (*tumbadoras*), den Bongos und den Timbales zusammen. Der Bongospieler (*bongocero*) bedient außerdem die große Handglocke (*campana*). Das Timbales-Set umfaßt neben den beiden Trommeln noch 1-3 Kuhglocken (*cencerros*) und mindestens ein Becken (*platillo*), manchmal auch noch eine Holzblocktrommel (*caja china*), eine Bass Drum (*bombo*) und eine Snare Drum (*redoblante*). Die "Small Percussion" umfaßt den Güiro, die Maracas und die Claves und wird in der Regel von den Sängern gespielt.

Manchmal wird die Percussion-Gruppe durch eine oder mehrere Batá-Drums (aus der Santería-Religion), eine Bombo und eine Snare Drum (für den cubanischen Karnevals-Rhythmus, die Conga) erweitert. In Kombination mit den Timbales, anstelle derselben, oder aber zusätzlich, wird bisweilen das Schlagzeug (Drum Set) besetzt. Gerade in moderneren Stilen, die kaum mehr unter den Begriff "Salsa" zu fassen sind, wie etwa im Songo oder in der Timba, hat sich die heute aktuelle cubanische Spielweise des Drum Sets ausgeprägt.

In *Merengues* (Stücken im Merengue-Rhythmus) kommen traditionell die *Tambora* und die *Güira* zum Einsatz, beide wie der Merengue aus der Dominikanischen Republik stammend.

## Congas

Die **Congas** (Conga Drums) haben ihren Namen von der Musik, für die sie konstruiert und in der sie zum erstenmal eingesetzt wurden: im *Ritmo Conga*, der noch immer zum Karneval in den *Comparsas*, den Umzügen großer Straßen-Ensembles gespielt wird. Ein anderer Name für die Conga(-Trommel) ist *Tumbadora* (kurz: *Tumba*). Die *Tumbadora* spielt den *Tumbao*.

Die gängigen (Handels-)Bezeichnungen "Tumba - Conga – Quinto" für die relativen Größenklassen der Congas sind irreführend. Eine Quinto deutet lediglich auf die musikalische Funktion einer schlanken, hochgestimmten Conga hin, die in der Rumba und im Rhythmus Conga solistisch improvisiert, und nichts weiter. „Conga-Trommel“ und „Tumba(dora)“ sind dagegen Synonyme.

Die Conga Drums stammen von den einfelligen Handtrommeln der Congo (*Bantú*), vor allem den *tambores makuta* ab. Die Congas werden in Faßbauweise konstruiert, und ihre Felle wurden zunächst an den Korpusrand genagelt, bevor die Gebrüder Vergara in den fünfziger Jahren die Schraubspannung mit Andruckreifen erfanden.

Auf *Comparsas* und in der Rumba, wie auch im frühen Son Montuno der *Conjuntos*, wird nur je eine *Tumbadora* von einem Percussionisten gespielt. *Congueros* wie Candido Camero oder Patato Valdéz führten das Spiel von zwei Congas im Set ein. Heutzutage sind Conga-Sets von 3 - 5 Congas nicht selten.

Das Spielen der Congas ist eine ziemlich körperliche Angelegenheit. Wer etwa ein Salsa-Konzert (bzw. -Tanzabend) von mehreren Stunden heil überstehen und auch in der letzten Zugabe noch akkurat spielen will, der wird sich um eine vernünftige Technik kümmern müssen. Die moderne cubanische Conga-Technik mit ihrer *floating hand* (*pescadito*, *manoteo*) und ihren sparsamen Bewegungen und verkürzten Wegen hat sich seit Tata Güínes mit Changuito bis hin zu Giovanni Hidalgo, Richie Flores und einer wachsenden Zahl von "Conga-Champions" ganz erheblich fortentwickelt.

## Bongos

Die paarweisen Bongos sind die klassischen Trommeln des cubanischen Son. In den *Sextetos* und *Septetos* des Son (ca 1910-1935) waren sie die einzigen Trommeln, die in diesen Gruppierungen gespielt wurden, begleitet von Maracas und Claves. In den sogenannten *Conjuntos*<sup>2</sup> wurde ihnen (ca 1935) die Conga-Drum (Tumbadora) hinzugesellt, in den Mambo-Big Bands und in der Salsa meist noch die Timbales (Pailas) und/oder das Drum Set. Der *Bongosero* (Bongospieler) spielt auch die große Handglocke (*campana*<sup>3</sup>) und ist oft auch für den Güiro zuständig, der in Charanga-typischen Stilen wie Cha-Cha-Chá oder Danzón besetzt ist, da die Bongos traditionell nicht Bestandteil einer Charanga-Instrumentierung waren.

Die Bongos sind die "Primadonna" der Salsa-Percussion-Section. Sie akzentuieren und paraphrasieren die Melodie und die rhythmischen Motive des Arrangements entlang der Clave. Ihre eintaktige Grundfigur ist der sogenannte *martillo*<sup>4</sup> (wörtlich: "Hammer"), während eine freiere Spielweise aus einem Continuo aus variierten und ornamentierten Akzent-Patterns besteht (manchmal als *repique* - wörtlich etwa: "Geklapper" - bezeichnet). Wie kein anderer Percussionist muß der Bongospieler mit der Rhythmik cubanischer Musik und den Gesetzmäßigkeiten der Clave vollkommen vertraut sein. An der Campana braucht der Bongosero ein unerschütterliches Rhythmusgefühl und einen unnachgiebigen Drive, da er in bestimmten Formteilen einer Komposition den Rhythmus der gesamten Gruppe trägt.

Im Guaguancó übernimmt der Bongospieler die improvisierende Rolle des Quinto-Spielers, im Bembé spielt er einen Bembé-Begleitpart. Im *Changüí*, einer Abart des cubanischen Son aus Guantánamo, existiert eine freiere Spielweise, die von einer anderen, stärker synkopierten und Up-Beat-betonten Basis ausgeht, als sie der Martillo darstellt.

In allen traditionellen lateinamerikanischen Musikstilen außerhalb von Cuba ist die Verwendung von Bongos untypisch. In Musikstilen mit einem freieren Ansatz (Calypso, Pop, Jazz, Fusion) bieten die Bongos jedoch eine geschmackvolle Gestaltungsmöglichkeit.

## Timbales

Die **Timbales**<sup>5</sup> bestehen aus einem Paar Metallkessel (Stahl, Kupfer oder Messing), die mit einem Schlagfell versehen sind, aber kein Resonanzfell haben. Sie werden nebeneinander auf einem Ständer montiert, wobei traditionell das kleinere, hochgestimmte Timbal rechts und das tiefe links angebracht ist. Dieses Setup wird meist durch ein oder zwei Glocken und ein Becken ergänzt. Moderne Timbales-Sets integrieren eine Bass Drum, eine Snare Drum und mehrere Glocken und Becken, sowie einen Woodblock. Zuweilen wird auch ein Paar *Timbalitos* (kleine Timbales) zur Ausweitung der solistischen Möglichkeiten dazugestellt. Die Timbalitos sind jedoch ursprünglich ein eigenständiges Instrument mit einer spezifischen Spielmanier, das die Rhythmik der Bongos mit der Technik des *baqueteo*<sup>6</sup> kombiniert.

---

<sup>2</sup> Das j wird im Spanischen ungefähr wie das deutsche h gehaucht.

<sup>3</sup> (Betonung auf der zweiten Silbe)

<sup>4</sup> Das doppelte l (ll) wird im Spanischen wie das deutsche j oder das englische y ausgesprochen.

<sup>5</sup> Spanisches Wort mit Betonung auf der zweiten Silbe (Sing.: *timbal*, mit Betonung auf der letzten Silbe); also bitte nicht wie „Timbels“ aussprechen!

<sup>6</sup> Das qu wird im Spanischen wie das deutsche k gesprochen.

Die Timbales werden mit dünnen Stöcken oder Stäben (*baquetas*) mit einem Durchmesser von etwa 8 - 12 mm geschlagen, die keinen Schlegelkopf haben.

Die Timbales haben ihr Zuhause in den sogenannten *Charangas (-francesas<sup>7</sup>)*, deren Orchesterklang von Streichern, Querflöte, Güiro und Klavier bestimmt wird. Auch Tambadora und Gesang wurden in die Charangas integriert. Die Timbales lösten dort die Kesselpauken ab, die noch in den *Orquestas Típicas*, den Vorläufern der Charanga-Orchester, an ihrer Stelle gespielt wurden.

Die klassische Spielweise der Timbales ist der bereits erwähnte *baqueteo*, der im Rhythmus des ehemaligen cubanischen Nationaltanzes, dem *Danzón<sup>8</sup>* gespielt wurde. In Mambo- und Salsa-Bands, in denen Congas und Bongos besetzt sind, spielt der Timbalero (Timbales-Spieler) aber hauptsächlich die *Cáscara*, die metallene Trommelzarge, und die Glocken, während er die Trommeln nur für Pick-Ups und Fill-Ins zur Strukturierung der Formteile und zur Vorbereitung und Unterstützung von arrangierten Bläser-Riffs benutzt, ähnlich wie dies ein Big-Band-Drummer tut.

Der Timbalero sollte ein ausgeprägtes Clave-Feeling haben, da seine Begleitfiguren sehr eng an die Clave angelehnt sind; das Cascara-Pattern *ist* praktisch die Clave in einer ausgeschmückten Form. Er ist verantwortlich für die Konturierung der rhythmischen Phrasen und die sinnvolle Strukturierung der Musik. Notenkenntnisse sind hierbei von Vorteil, eine gute Stocktechnik natürlich Voraussetzung.

## Güiro

Der **Güiro<sup>9</sup>** ist eine Ratsche aus einer getrockneten Kalebasse mit eingeritzten Rillen. Er ist indianischen Ursprungs.

## Maracas

Die **Maracas<sup>10</sup>** sind paarige Stabrasseln indianischen Ursprungs.

## Claves

Die **Claves<sup>11</sup>** sind runde Gegenschlaghölzer, die paarweise gespielt werden. Das eine der beiden Hölzer wird waagrecht in der hohlen Hand gehalten, während das andere Holz mit der anderen Hand es mittig anschlägt. Bei der sogenannten "afrikanischen" Clave ist das ruhende Holz dicker als das Schlagholz und in der Mitte etwas ausgehöhlt, etwa wie ein Xylophon-Stab. Da in allen primitiven Musikkulturen Gegenschlaghölzer verwendet wurden, ist die Herkunft der Claves ungewiß.

Die rhythmische Funktion der Claves ist festgelegt. Der Ostinato-Rhythmus der Claves ist weitestgehend unwandelbar und bildet das Fundament des darüberliegenden rhythmischen Geschehens. Ihre stetig fortlaufende Figur wird als **Clave** bezeichnet und stellt das Ordnungsprinzip und den Schlüssel der gesamten rhythmischen Bewegung dar.

---

<sup>7</sup> Das c vor e oder i wird im Spanischen wie ein scharfes s gesprochen. *Cáscara* heißt „Schale“.

<sup>8</sup> *Danzón* ist ein spanisches Wort mit Akzent auf der letzten Silbe, aber ohne (französisches) Nasal-N.

<sup>9</sup> Das ü in der Kombination üi wie in „Güiro“ wird im Spanischen als u mitgesprochen. Stünde dort stattdessen ein einfaches u, würde es in der Kombination mit dem nachfolgenden i verschluckt werden, etwa wie in dem Namen Guido.)

<sup>10</sup> (Betonung auf der zweiten Silbe)

<sup>11</sup> Dies ist ein spanisches Wort; also bitte nicht wie ein englisches aussprechen!

# Salsa-Stile

## Son

Der **Son** bildet – wie erwähnt – den Haupteinfluß der Salsa. Er entstand um 1900 nach der Abschaffung der Sklaverei in Cuba, genauer gesagt in der östlichen Provinz Oriente. Es handelt sich vor allem um ländliche Musik. Mit dem Son entstanden der *Tres* (Gitarreninstrument mit drei doppelchörigen Saiten) und die Bongos, die lange Zeit die einzigen Trommeln in den frühen Orchesterformen des Son waren. Diese frühen Orchesterformen waren die *Sextetos* (ca. ab 1920), die aus Gesang, Tres, Gitarre, Kontrabass und Bongos bestanden und die *Septetos* (ab 1927), die diese Instrumentierung um eine Trompete erweiterten. Ab 1940 kam die Orchesterform des *Conjunto* auf, welches einen Bläsersatz von 3-4 Trompeten aufbaute, aus der Rumba und der Conga die Tumbadora entlieh (zusätzlich zu den traditionellen Bongos) und das Piano hinzufügte, das seinen Platz ursprünglich in den Charanga-Orchestern hatte.

Der *Tresero* (Tres-Spieler) Arsenio Rodríguez war der Wegbereiter dieser neuen Orchesterform. Er schuf auch den Stil des **Son Montuno** (“Busch-Son”), der ein moderates Tempo hat, Bass-Riffs (Ostinati) verwendet und natürlich einen ausgedehnten Montuno-Teil hat, in dem antiphonaler Gesang (Solist und Chor) von den typischen Piano- und/oder Tres-Ostinatos (*Montunos*, *Guajeos*) unterlegt wird. Die Texte des Son Montuno griffen häufig Vokabular und Thematik afrocubanischen Lebens, afrocubanischer Kultur und Religion auf.

Das Conjunto von Arsenio Rodríguez wurde nach dessen Umsiedelung nach New York von seinem ehemaligen Trompeter Félix Chappottín übernommen. Als weitere Conjuntos wären etwa das Conjunto Kubavana und das Conjunto Casino zu nennen. Das bekannteste Sexteto war wohl das *Sexteto Habanero*, das bekannteste Septeto das *Septeto Nacional* von Ignacio Pineiro. Auch sollen hier das *Trio Matamoros* und das Duo *Los Compadres* nicht unerwähnt bleiben.

Eine Unterform des Son ist die langsame **Guajira** mit ihren oft sehr heimatverbundenen Texten und ihrer charakteristischen Harmonik.

## Guaracha

Die **Guaracha** ist eine Liedart mit oft satirischen Texten, die ursprünglich aus dem Komischen Theater (*Teatro Bufo*) Cubas kam. Sie hat oft ein schnelleres Tempo als der Son. Typisch für die Guaracha ist eine Formstruktur, die bereits in der sogenannten *Guía* (dem ersten Teil des Stücks, der dem Montuno vorausgeht) einen wiederholten Wechsel von Gesangssolist und Chor (*coro*) enthält. Die Guaracha wurde mit der Zeit zum des Repertoire-Bestandteil der Son-Bands.

## Bolero

Der **Bolero** ist ein romantisches Liebeslied von langsamem Tempo. Bolero wird auf Cuba und in der Latin-Musik das genannt, was in europäischen Tanzschulen als “Rumba” vermittelt wird. Ein Clave-Feeling ist im Bolero sehr schwach oder gar nicht vorhanden.

(Achtung: Die Verwendung von Güiro und Glocken ist in einem Bolero *untypisch*.)

Die Kombination eines Bolero mit einem Wechsel zum Chachachá nennt sich **Bolero Rítmico** oder **Ritmo Bon-Bon**.

Der Bolero ist stilistisch streng zu unterscheiden vom **Ritmo Afro (Afro-Cuban)**, der für ungeübte Ohren rhythmisch ähnlich klingt.

## **Cha-Cha-Chá**

Der **Chachachá** entstammt einem ganz anderen, dem Son und seinem Conjunto geradezu entgegengesetzten Bereich. Er wurde im Jahre 1951 von dem Violinisten Enrique Jorrín geschaffen und stellt eigentlich einen ausgekoppelten Formteil des ehemaligen cubanischen Nationaltanzes **Danzón** dar. Der Danzón, entstanden in Matanzas in der Mitte des 19. Jahrhunderts aus seinen Vorläufern **Contradanza** und **Danza**, ist eine Instrumentalmusik, die zunächst von den sogenannten *Orquestas Típicas* gespielt wurde. Ein Orquesta Típica bestand etwa aus einem Kornett, einer Posaune, einer Klarinette, 2-3 Geigen, sowie Güiro und Kesselpauken als Percussion. Die Bassfunktion wurde entweder von einer kleinen Tuba, einer Ophikleide (einem Klappenhorn) und/oder einem Kontrabass übernommen.

Ab 1900 bildete sich ein neuer Orchestertyp heraus, der als *Charanga Francesa* oder einfach *Charanga* bekannt ist. Eine Charanga besteht aus einem mehr oder weniger umfangreichen Streichersatz (etwa 3 Violinen, einem Cello und einem Kontrabass), Piano, Querflöte (typisch: die cubanische Holzquerflöte), einem Güiro und den Timbales oder Pailas, die mit den Charangas im Kontext des Danzón entstanden. Die Timbales (frz.: Pauken) waren anfänglich abgesägte Zargen von Blechfässern, die mit Naturfellen bespannt wurden. Die *Pailas* (span.: Pfannen) wurden aus Wok-ähnlichen halbkugeligen Siedebehältern zusammengebaut, die wenigstens noch die ungefähre Form ihrer Vorläufer, der Kesselpauken hatten.

Bekannte Charangas sind unter anderem das Orquesta Aragón, Fajardo y sus Estrellas, das Orquesta Neno González, sowie das ehemalige Orquesta Antonio Maria Romeu und Arcaño y sus Maravillas.

Im Orchester des Flötisten Antonio Arcaño spielten unter anderem auch der Bassist Israel López ("Cachao") und der Cellist Orestes López. Die beiden Brüder fügten ihren Danzón-Kompositionen (ab 1938) einen neuen Formteil hinzu, in dem sich verschiedene Ostinato-Riffs überlagerten, während die Flöte über sie hinweg improvisierte. In diesem Teil hatte der Timbales-Spieler eine Glocke zu spielen, die er am Rand des kleinen Timbals befestigte. Außerdem wurde extra für diesen Formteil eine Conga besetzt, die bis dahin lediglich in den Rumbas und den *Comparsas* (Umzüge, die den Carnivals-Rhythmus Conga spielten) verwandt wurden. Orestes López nannte diesen Formteil *Mambo* (Bantú-Wort für "Gesang"). Dieser Mambo-Teil hat einen charakteristischen Vier-Viertel-Beat und wird von einem typischen Timbal-Wirbel, dem *Abanico*, eingeleitet.

Der Mambo-Teil war der Formteil, der später – geringfügig modifiziert – aus der Danzón-Form herausgelöst und als Chachachá bezeichnet wurde, in lautmalerischer Nachahmung seines Tanzschrittes.

(Achtung: Die Verwendung von Bongos und Maracas ist im Danzón wie im Chachachá *untypisch*. Das Clave-Feeling wird im Chachachá vom Vier-Viertel-Beat dominiert.)

## **Mambo**

Der Name **Mambo** wurde im Jahre 1949 von Dámaso Pérez Prado aufgegriffen. Auch der Mambo von Pérez Prado war ursprünglich und überwiegend Instrumentalmusik, und auch in seinem Mambo überlagerten sich wie bei Arcaño Ostinato-Riffs der einzelnen Instrumentalgruppen, doch hat der Mambo Prados oft ein erheblich schnelleres Tempo. Kennzeichnend



für den typischen Sound des Mambo ist eine große Big Band-Besetzung nach US-amerikanischem Jazz-Format, mit Klavier, Kontrabass, Congas, Bongos und Drumset oder Timbales in der Rhythm-Section, einer Brass-Section mit 4 Trompeten, 1-2 Posaunen und mit 3-4 Saxophonen.

Die Big Band-Besetzung gab es in den USA schon seit 1943 in einem anderen, verwandten lateinamerikanischen Genre, dem **Afro-Cuban Jazz** von Machito (Frank Grillo), Mario Bauza und Chico O'Farrill. 1947 wurde der Conga-Trommler Luciano "Chano" Pozo in das Be-Bop-Orchester von Dizzy Gillespie integriert: Der "Cubop" entstand. Im Afro-Cuban Jazz nimmt das Jazz-Element der Improvisation einen größeren Raum ein als im Mambo, und Harmonik, Form und Struktur sind oft dem Jazz entlehnt (z.B. Blues-Schema). Dennoch verschmolzen die beiden verwandten Konzepte von Mambo und Jazz in der Musik der Orchester von Machito oder von Tito Puente. Auch Sänger wurden engagiert, wie etwa der großartige Benny Moré bei Pérez Prado, Graciela bei Machito, oder Vicentico Valdés und Bobby Escoto bei Tito Puente. Bemerkenswert ist, daß Afro-Cuban Jazz, Cubop und auch der Mambo ihre Heimat maßgeblich nicht etwa auf Cuba, sondern vielmehr in den USA (und dort in New York City) hatten.

In den Big Bands des Afro-Cuban Jazz und des Mambo jener Zeit treffen wir erstmalig die Kombination der drei Percussion-Parts von Congas, Bongos und Timbales (hier erstmalig mit einem Becken) an. Bis zum Ende der vierziger Jahre spielte der Conga-Spieler (*conguero*) jedoch nur eine einzelne Conga, und diese hatte ein Fell, das am oberen Rand des Trommelkorpus festgenagelt war und nur über einem kleinen Brenner durch Hitze zu spannen war. Dasselbe galt für die Bongos. Die Schraubspannung kam erst in der Mitte der fünfziger Jahre in Gebrauch!

Für das gleichzeitige Spiel von zwei (und mehr) Congas von einem einzigen Trommler waren Candido Camero und Carlos "Patato" Valdéz verantwortlich.

Die Timbales wurden bisweilen durch das Schlagzeug ersetzt oder diesem als Ergänzung hinzugefügt. Der Timbales-Spieler hatte nunmehr die Aufgabe eines Jazz-Drummers zu erfüllen: Strukturieren der Formteile, Vorbereiten und Verstärken oder Konturieren der Bläser-Akzente etc.. Der Timbales-Spieler (*timbalero*) spielte nun seine Begleitfiguren an der Kesselseite (*cáscara*), auf der Glocke (*cencerro*) oder auf dem Becken, und brauchte die Trommeln nur noch für Fill-Ins (*rellenos*), Akzente, und natürlich in seinen Soli. Dieses Profil gilt weitgehend auch für den Timbalero in einer Salsa-Band.

Nahezu jedes typische Salsa-Stück enthält heute noch mindestens einen Formteil, der Mambo genannt wird. Es ist dies ein Instrumentalteil, in dem die Bläser rhythmisch prägnante Ostinati (Riffs) spielen, oft über ein Bass-Vamp, und oft von einem Trompetensolo überzogen. Wie viele Begriffe in der lateinamerikanischen Musik, so hat auch das Wort "Mambo" je nach Kontext mehrere Bedeutungen.

## **Descarga**

Eine **Descarga** ist ein *blowing tune*, eine Jam-Nummer. Musikalisch basiert eine Descarga auf einem Bass-Riff oder *-Tumbao*, einem Klavier-*Guajeo* (*Montuno*) und/oder einem minimalistischen Anfangsthema, das aus einer banalen bis zweideutigen oder provokativen Gesangszeile bestehen kann. Im Vordergrund steht hier aber die Improvisation mit aufeinanderfolgenden Instrumentalsolos. Die wörtliche Übersetzung von *descarga* ist "Entladung". Wie im Jazz können auch in der Descarga auf Zuruf improvisierte Bläser-Riffs und -Backgrounds oder spontane Chorphanen unter den Soli verabredet werden. Die Harmonik beschränkt sich oft auf ein bis zwei Akkorde.

Bekannt sind die Descargas von Cachao, von Frank Emilio Flynn, Peruchín oder Bebo Valdés, entstanden gegen Ende der fünfziger Jahre. Doch auch in der Anfangszeit der sogenannten Salsa fanden in den USA Descargas statt, so unter den Namen der Tico All-Stars, der Cesta All-Stars, der Alegre All-Stars – und schließlich auch der Fania All-Stars<sup>12</sup>: Die 1972 erschienenen Schallplatten "Live at the Red Garter" enthalten noch durchweg Descargas und/oder Boogaloo-Stücke.

## **Boogaloo (Bugalú)**

**Boogaloo** oder **Bugalú** ist einfach eine Verbindung von Elementen lateinamerikanischer Musik (Bass-Tumbaos, Piano-Montunos, cubanische Percussion) mit Rhythm 'n' Blues, Soul- und Pop-Elementen, wie zum Beispiel englischsprachige Texte, ein betonter Backbeat (oft vom Schlagzeug), oder Titelvorgaben aus dem Soul- und Pop-Bereich. Zu nennen sind hier die Gruppen von Joe Cuba, Joe Bataan, Charlie Palmieri und Ricardo Ray. Doch ab 1966 war Boogaloo einfach die aktuelle Musik in den *Latin communities*, und auch Ray Barretto und Mongo Santamaria gehörten zu den Musikern, die diesen Trend aufgriffen.

## **Salsa**

Salsa, die Musik, die von Lateinamerikanern in New York und anderen Städten Amerikas gespielt wurde, wurde geboren vom cubanischen Son, der Guaracha, der Rumba, dem Bolero und dem Chachachá. Sie wurde genährt vom Mambo, vom Jazz, vom Rhythm 'n' Blues und vom Soul und griff puertoricanische Bomba und Plena und dominikanischen Merengue auf. Nach wie vor der cubanischen Tradition verpflichtet, entwickelte sie sich über die Descargas und den Boogaloo zu einer eigenständigen Musikrichtung, die die Realität der Latinos in ihren Barrios in den Städten Nordamerikas reflektiert. Ihr Klang ist geprägt vom Miteinander cubanischer, puertoricanischer, dominikanischer, panamesischer, venezuelanischer, kolumbianischer, afro- und euro-amerikanischer Musiker.

Angefangen mit der puristischen Traditionshörigkeit früher Produktionen, durchlief die Salsa verschiedene Entwicklungsphasen. Nach Überwindung der sogenannten "Salsa Romantica" der achtziger Jahre bekennen sich Musiker wie Oscar Hernández und sein Spanish Harlem Orchestra oder wie Jimmy Bosch in den Neunzigern wieder zur "Salsa Dura". Der unverwundliche Eddie Palmieri hat seinen Weg des High-Energy-Playing nie verlassen, und das Conjunto Libre von Manny Oquendo (†) und Andy González spielte stets geschmackvoll, traditionsbewußt, aber progressiv-jazzorientiert.

Die Instrumentation der Salsa reicht von klassischen Orchestertypen wie der Charanga, dem Conjunto oder der Big Band bis zu experimentellen Orchestrationsen mit einem Posaunensatz (Eddie Palmieri's La Perfecta, Conjunto Libre) oder Mischbesetzungen wie der Tipica '73 mit 2 Trompeten, Saxophon/Flöte und Geige.

Zu den Musikern des FANIA-Labels gehörten unter anderem Johnny Pacheco, Larry Harlow, Bobby Valentin, Pete "Conde" Rodríguez, Ismael Quintana, Ismael Miranda, Santos Colón, Hector Lavoe, Willie Colon, Ruben Blades, Adalberto Santiago, Justo Betancourt, Ray Barretto, Roberto Roena, Orestes Vilato, sowie zeitweise auch der großartige Pianist Papo Lucca, der in Puerto Rico sein eigenes Orchester, die Sonora Ponceña leitete.

---

<sup>12</sup> Tico, Cesta, Alegre und Fania sind/waren Schallplattenfirmen.

## Cubanische Musik nach der Revolution

Auch die Musikszene befand sich auf Cuba nach 1959 in Aufbruchstimmung. Musiker(innen) wie Celia Cruz oder Alfredo "Chocolate" Armenteros oder auch ganze Bands wie die *Sonora Matancera* hatten es zwar vorgezogen, nach Mexico und in die USA aufzubrechen; aber viele andere blieben auch und gerade nach der Revolution auf ihrer Heimatinsel, obwohl ihnen weder die finanziellen Chancen noch die Berühmtheit zuteil wurde, die den Flüchtlingen winkte.

Am Anfang der sechziger Jahre entstanden auf Cuba eine ganze Anzahl neuer Tanzmoden und obskurer musikalischer Neuschöpfungen wie etwa der **Pilón**, der **Upa-Upa** und der **Simalé** von Pacho Alonso, der **Pa'cá** von Juanito Márquez, die **Pachanga** von Eduardo Davidson oder der **Mozambique** von Pedro Izquierdo alias "Pello El Afrokán". Von diesen brachte es lediglich die Pachanga zu Erfolg außerhalb Cubas. Auch der Mozambique wurde in den USA, zunächst von Eddie Palmieri, übernommen; aber der Mozambique von Palmieri und seinem damaligen Timbalero Manny Oquendo hatte kaum Ähnlichkeit mit dem von Pello El Afrokán, sondern war ein Rhythmus, der von Palmieri selber als Mischung von Mambo und Conga bezeichnet wurde.

Einige alteingesessene traditionelle Bands wie etwa das *Conjunto Rumbavana* oder das *Orquesta Aragón* blieben bestehen und entwickelten ihren Stil fort.

Der aus Guantanamo stammende Timbalero Elio Revé hatte bereits 1956 in Havanna eine Band gegründet, mit der er einen Stil spielte, den er nach dem Son seiner Heimatstadt benannte: **Changüí**. Allerdings besaß seine Musik mit dem ursprünglichen, traditionellen Changüí kaum Ähnlichkeit.

Aus der Band von Elio Revé stammten der Pianist Pupy Pedroso und der Bassist Juan Formell, die 1969 gemeinsam eine der bis heute populärsten Bands Cubas gründeten: *Los Van Van*. Formell schuf in dieser Gruppe, gemeinsam mit dem Percussionisten José Luis Quintana "Changuito", einen Musikstil, der bis in die achtziger Jahre hinein auf Cuba wie in den USA erfolg- und einflußreich bleiben sollte: den **Songo**. Im Songo verband Formell unterschiedliche cubanische Musikstile, vor allem den Son und den Guaguancó, mit eingängigen Riffs und Melodien, die an britische Popmusik jener Zeit erinnert. (Formell war Beatles-Fan!) Der Songo bildete die Grundlage für einen von Charanga-Formationen der 70er und 80er Jahre favorisierten Stil, die **Onda Areíto** (benannt nach dem cubanischen Platten-Laber *Areíto*). Die bekanntesten Vertreter dieses Stils sind das *Orquesta Ritmo Oriental* und das *Orquesta Estrellas Cubanas*.

Im Jahr 1973 gründeten Jesús "Chucho" Valdés, Paquito D'Rivera, Jorge Varona, Arturo Sandoval, Carlos Emilio Morales, Carlos del Puerto und Enrique Pla, vordem Mitglieder des *Orquesta Cubana de Música Moderna*, gemeinsam mit Carlos Averhoff, Jorge Alfonso, Armando Cuervo und Oscar Valdés die Band *Irakere*, die ein zweigleisiges Programm unterhielt: ein tanzbares und ein experimentelles Jazz-Fusion-Programm.

Aus dem *Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC* stammten unter anderem der Bassist Eduardo Ramos, der Pianist Emiliano Salvador und die beiden Hauptvertreter der **Nueva Trova**, Pablo Milanés und Silvio Rodríguez. Die Gruppe wurde geleitet von einem der weltweit führenden Gitarristen, Leo Brouwer.

Im Jahre 1987 gründete der Flötist José Luis Cortés, der zuvor sowohl bei *Los Van Van* als auch bei *Irakere* gespielt hatte, die Gruppe *Nueva Generación*, die ein Jahr später zu *NG La Banda* wurde. Zu *NG La Banda* gehörten anfänglich auch der Sänger Issac Delgado und der Schlagzeuger Giraldo Piloto, die später ihre eigenen Gruppen gründeten, deren Stil sich,

ebenso wie der von *NG La Banda* und einer Band namens *Charanga Habanera* (die keine traditionelle Charanga war), **Timba** nannte. Der Stil löste sich mehr und mehr von festen rhythmischen Mustern, integrierte Hip Hop-Elemente und verwendete Bläusersätze, die an die cubanische Jazzband *Grupo Afro-Cuba* erinnerten. In den neunziger Jahren, der Blütezeit der Timba, orientierten sich ihre Texte oft an der aktuellen Situation der jungen Generation Cubas im *período especial*. Neu war auch ein zusätzlicher Formteil, der *Mazacote*; es handelte sich um einen Breakdown-Part, in dem bis auf den Gesangssolisten, das Piano und das Schlagzeug alle Instrumente aussetzten (Conga und Bass spielten zurückhaltende Effekte). Mit der Zeit schlossen sich immer mehr Gruppen dieser Richtung an (Adalberto Alvarez, Los Van Van). Der Name "Timba" war dabei keineswegs neu. Er findet sich bereits in den 50er Jahren in der Literatur von Fernando Ortíz und war stets ein Attribut für die *funky black music* Cubas, benannt nach einem Stadtviertel im Zentrum Havannas.

Auch die afrocubanische Percussionsmusik lebte in sich stetig weiterentwickelnder Form weiter. Unter Castro wurde sie als nationale Folklore gefördert und blieb Gegenstand seriöser ethnomusikalischer Forschung. Das *Conjunto Folklórico Nacional de Cuba* zum Beispiel zählt zu seinem Programm Rumbas, Congas, Música Arará, -Lukumí, -Iyesá, -Bantú und Abakuá mit Trommeln, Tänzen und Gesängen. Ein großer Teil dieses Programms umfaßt Musikstile, die zuvor ausschließlich in rituellen Zusammenhängen ihren Platz hatten und oft geheimgehalten wurden. Die sekulare *Rumba Guaguancó* erfuhr ab der Mitte der siebziger Jahre eine Erneuerung durch die "Erfindung" des **Guarapachangueo**, eine offenere, kollektiv variierte Spielweise, die zudem ihr Instrumentarium um Glocken, Batá-Drums, Cajones etc. erweiterte und teilweise veränderte Basisrhythmen zugrundelegte. Dieser Stil wurde von der López-Familie (*Los Chinitos*) im Stadtteil *San Miguel del Padron* in Havanna entwickelt, aber bald von vielen namhaften Rumba-Gruppen aufgegriffen, wie z.B. von *Yoruba Andabo* oder dem *Conjunto Clave y Guaguancó*.

Der Projekt *Buena Vista Social Club* mit Ry Cooder im Jahre 1997 sowie der nachfolgende Film von Wim Wenders 1999 popularisierten schlagartig den traditionellen cubanischen Son, der vor allem von den *Afro-Cuban All-Stars* in der westlichen Welt vermarktet wurde, und führten weltweit zu einem wachsenden Interesse an Cuba, seiner Musik und seiner Kultur.

Im 21. Jahrhundert ist die Musik, die bei der Jugend Cubas die größte Popularität genießt, nicht mehr "handgemacht", sondern bis auf den Gesang am Computer produziert: der **Reggaetón**.

# Typische Formstrukturen der Salsa

## Beispiel A:

Intro → Guía (canto solo) → Interlude → Montuno → Piano Solo → Mambo → Montuno II → Moña → Montuno III → Extro

## Beispiel B:

Intro → Guía ( ||: solo | coro :|| ) → Interlude → Montuno → Mambo → Montuno → Mambo II → Montuno → Moña + Trumpet Solo → Montuno → Extro

## Beispiel C:

Intro → Guía (canto solo) → Interlude → Montuno → Percussion Solo → Mambo → Montuno → Extro

# Die Clave

- Die Clave bezeichnet ein Rhythmus-Pattern, einen unwandelbaren Fundamentalrhythmus, an dem sich das gesamte rhythmische Geschehen eines Musikstückes orientiert.
- Dies geschieht in horizontalem Verlauf der Musik, wie auch im der vertikalen Zusammenwirken und der Interdependenz der rhythmischen Linien innerhalb eines Ensembles oder einer Partitur.
- Die Clave hat damit eine pseudo-metrische Funktion, indem es die dualistische oder polare Struktur einer fortschreitenden rhythmischen Phrase reguliert. Die Clave ist die Lyrik der afro-lateinamerikanischen Rhythmik.
- Die Clave ist so etwas wie ein rhythmischer Schlüssel, der wie eine Tonartvorzeichnung die Harmonie, den harmonischen Zusammenklang der Musik sicherstellt; nur daß sich die Clave eben nicht auf die Tonalität, sondern auf die Rhythmik bezieht. Die Clave harmonisiert die Bewegung der rhythmischen Phrasen miteinander. Sie sorgt dafür, daß alle Füße des musikalischen Geschöpfs in die selbe Richtung laufen.
- Je nach Stil existieren verschiedene **Formen** oder **Typen der Clave**, die sich in ihrer rhythmischen Ausgestaltung unterscheiden. So gibt es etwa die Son-Clave, die Rumba-Clave, die 6/8-Clave (auch als Bembe- oder Ewe-Glocke bekannt) und die Abakuá-Clave.
- Die Clave muß nicht unbedingt auf den Claves (Instrument) gespielt werden. Sie kann dem Stil entsprechend auf einer Glocke gespielt oder auch geklatscht werden. Wenn die Clave in den übrigen Stimmen evident ist, kann sie auch ganz weggelassen werden und bleibt trotzdem präsent.
- Die cubanische Clave unterteilt eine zweitaktige rhythmische Zelle in zwei Hälften: eine starke (“männliche”), genannt den Dreier-Teil der Clave, und eine schwache (“weibliche”), genannt den Zweier-Teil der Clave. Der Dreier-Teil der Clave hat drei Schläge pro Takt, der Zweier-Teil zwei. Beide wechseln sich fortlaufend ab. Je nachdem, ob die musikalische Phrase mit dem Dreier- oder dem Zweier-Teil beginnt, spricht man sinngemäß entweder von einer 3-2- oder vorwärtsgerichteten Clave, oder von einer 2-3- oder umgedrehten Clave. Als 3-2 oder 2-3 unterscheidet man die **Orientierung** oder **Richtung der Clave**.
- Der gleichmäßig wechselnde Fluß von Dreier- und Zweier-Teil der Clave soll undurchbrochen bleiben, wenn Balance erzielt werden soll. Ein Wechsel der Clave-Richtung (Clave-Wechsel) wird nur durch ungeradtaktige Phrasierung (*odd phrasing*) herbeigeführt.
- Die Clave wechselt hingegen stets bei Double Time /Half Time-Einschüben in geradtaktiger Phrasierung, sodaß zum Beispiel eine Double Time-Passage immer in der entgegengesetzten Double Time-Clave zur vorhergehenden Half Time ausgerichtet ist.
- Die Clave gewährt Balance, Gleichgewicht, Ausgewogenheit, *Swing* auf rhythmischer Ebene. Wird der Bewegungsfluß, der durch die Clave determiniert wird, durch eine gegenläufige Linie oder einen der Clave widerstreitenden Akzent gestört, so spricht man von “gekreuzter Clave” (*cruzado*). Die musikalische Wirkung ist dementsprechend.

- Ob die musikalische Phrase sich harmonisch in die 3-2- oder 2-3- Bewegung einfügt, ist eine Angelegenheit des rhythmischen Gefühls. Das "Clave-Feeling" ist durch Hörerfahrung geprägt. Welche Rhythmen und deren Relationen zueinander passen, läßt sich nur in der Nachschau, der Analyse, in Regeln fassen. Das Gesetzbuch der Clave fußt auf Präzedenzfällen. Der Komponist, Arrangeur, Improvisator, kurz: jeder Musiker, der "in Clave" phrasieren will, sollte ein ausführliches Pensum an Hörerfahrung in traditioneller cubanischer Musik absolviert haben.
- Insbesondere die Conga, der Carnevals-Rhythmus der Comparsas, verrät uns (in der Nachschau) vieles über die harmonische Interrelation rhythmischer Linien entlang – oder gemäß – der Clave. Das betrifft sowohl die *Conga Habanera* (Conga aus Havanna) als auch die *Conga Santiaguera* (Conga aus Santiago de Cuba). Die alten Sones, insbesondere jene aus der Stilepoche der Conjuntos, dienen dabei als Vorbild oder Modellbeispiel, wie mit den festgestellten Gesetzmäßigkeiten praktisch verfahren werden kann.
- Die beiden hauptsächlichen Clave-Regeln sind A) die der zusammenfallenden Noten und B) die der synkopierten (=vorgezogenen) "1", des ersten Schlages im Takt:

#### **A) Die Regel von den zusammenfallenden Noten**

Betrachtet man ein Taktpaar, bei dem in einem der beiden Takte eine betonte "2" oder "3" einer betonten "2+" im anderen Takt gegenübersteht, so ist der Takt mit der "2" oder "3" im Rhythmus synchron mit dem Zweier-Teil der Clave, während der Takt mit der "2+" den Dreier-Teil der Clave anzeigt, weil er diese "2+" mit dem Clave-Pattern gemeinsam hat.

#### **B) Die Regel vom synkopierten Takt**

Betrachtet man ein Taktpaar, bei dem die rhythmische Phrase im einen Takt die Zählzeit "1" belegt, während die "1" im anderen Takt vorgezogen ist, sodaß die Betonung auf die "4+" des vorangehenden Taktes rutscht, so ist der volltaktig auf "1" begonnene Takt der Zweier-Teil der Clave, während der Takt mit der vorgezogenen (synkopierten) "1" den Dreier-Teil der Clave einleitet.

- Ein Musikstück, bei dem die Richtung der Clave einmal festgestellt ist, ist von der Rhythmusgruppe auch in der entsprechenden Clave zu begleiten. Dies erfordert gegebenenfalls die Vertauschung der Takte in der erlernten Ordnung. So existiert nach europäischem Musikverständnis jeder Piano-, Bass- oder Percussion-Rhythmus in je zwei Ausführungen, nämlich zum einen in der 3-2-Version und zum anderen in der 2-3-Version. Erst bei einem räumlichen Verständnis der Zeit (welches zu schulen ist) erkennt man, daß beide Richtungen eine identische Figur beschreiben.
- In Wirklichkeit gibt es nur eine Clave (-Richtung), über welche die Phrase der Melodie gelegt wird, in der Weise, daß durch die Placierung der Phrase über den rhythmischen Kontrapunkt der Clave eine größtmögliche Harmonie mit ihr erzeugt wird, sodaß sich die Phrasierung also angenehm in sich selbst, zusammen mit der Clave, wie auch gemeinsam mit den übrigen Stimmen anfühlt.

# Notationen

## Salsa, Percussion-Partitur 1: Guía (Clave 2-3)

CLAVE 2-3

Cáscara (Akzente optional)

Timbales

Congas

Bongos (Martillo)

(alternativ:) Bongos (Repique)

## Salsa, Percussion-Partitur 2: Montuno (Clave 2-3)

Cencerro

Timb.

Cga.

Bgo.

► Bei einer Clave-Orientierung 3-2 werden die Takte vertauscht, sodaß der erste zum zweiten und der zweite zum ersten Takt der sich wiederholenden Patterns wird.



**Einstieg der Timbales-Bell (cencerro) in 3-2:**

CENCERRO 3/2

The image shows two staves of musical notation for a Cencerro (bell) in 3/2 time. The notation consists of rhythmic patterns represented by vertical stems and horizontal lines, indicating the timing and duration of the bell strokes. The first staff starts with a quarter note, followed by a half note, and then a series of eighth notes. The second staff follows a similar pattern but includes a quarter rest in the first measure. Both staves end with a double bar line and repeat dots.

**Salsa, Percussion-Partitur 3: Small Percussion Parts (Clave 2-3)**

The image shows three staves of musical notation for small percussion parts in Salsa. The parts are labeled Claves, Güiro, and Maracas. Each staff begins with a common time signature (C) and a double bar line. The Claves part features a series of rhythmic patterns with rests and accents. The Güiro part includes rhythmic patterns with accents and a final slash indicating a specific sound or technique. The Maracas part features rhythmic patterns with accents and a final slash. The notation uses various symbols like 'x' for notes, 'v' for accents, and 'z' for specific rhythmic values.

Diese Parts können in allen Abschnitten (Guía, Montuno, Mambo etc.) gespielt werden.

## Literatur:

- Rebeca Mauleón: Salsa Guidebook for Piano and Ensemble (Sher Music Co. 1993)
- Chuck Sher (ed.): The Latin Real Book. Salsa, Brazilian Music, Latin Jazz (Sher Music Co., 1997)
- John Storm Roberts: The Latin Tinge (Oxford University Press, NY 1979)
- Charley Gerard with Marty Sheller: Salsa. The Rhythm of Latin Music (White Cliffs Media Company 1988)
- Maria Virtudes Nuñez, Ramon Guntin: Salsa Caribe y otras musicas antillanas (Ediciones Cúbicas)
- Fernando Ortíz: Los instrumentos de la música afrocubana
- Fernando Ortíz: Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba (Ediciones Cárdenas 1951)
- Fernando Ortíz: La Africanía de la música folklórica de Cuba (Editora Universitaria 1965)
- Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cabana (CIDMUC): Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba, Vol. 1-2 +Atlas (Editorial de Ciencias Sociales 1997)
- Helio Orovio: Diccionario de la música cubana. Biográfico y técnico (Editorial Letras Cubanas 1981)
- Helio Orovio: Música por el Caribe (Editorial Oriente 1994)
- Ned Sublette: Cuba and It's Music. From the First Drums to the Mambo (Chicago Review Press 2004)
- Sue Steward: Salsa. Musical Heartbeat of Latin America (Thames & Hudson 1999)
- Scott Yanow: Afro-Cuban Jazz (Miller Freeman Books 2000)
- Jim Payne: Tito Puente. King of Latin Music (Hudson Music 2006)
- David Peñalosa: The Clave Matrix (Bembe Books 2009)
- Armando Ledón Sánchez: La música popular en Cuba (Intelibooks 2003)

## Ausgewählte CDs:

Patato y Totico (Verve)

Los Muñequitos de Matanzas: Congo Yambumba [> Guaguancó/Columbia/Yambú (Siboney)]

Mongo Santamaria: Drums and Chants (Vaya)

Mongo Santamaria: Afro Roots (Prestige)

Tito Puente: Puente in Percussion (Tico)

Tito Puente: Dance Mania (RCA 1958)

Tito Puente: Y Parece Bobo (Alegre 1964)

Semilla del Son (BMG 57084, 1992)

Orquesta Aragon: The Heart of Havana (RCA)

Cachao y su Ritmo Caliente: From Havana to New York (Caney) [Descargas. Cuban Jam Sessions en Miniature (Panart)]

Eddie Palmieri: The Sun of Latin Music (Coco)

Ray Barretto: Indestructible (Fania)

Ray Barretto: Que Viva La Música (Fania)

(Manny Oquendo y) Conjunto Libre: Con Salsa ... Con Ritmo (Salsoul)

(Manny Oquendo y) Conjunto Libre: Increible (Salsoul)

(Manny Oquendo y) Conjunto Libre: Ritmo – Sonido – Estilo (Salsoul)

Tipica 73: Rumba Caliente (Inca 1051)

Tipica 73: Tipica 73 (Inca 1031)

Tipica 73 en Cuba: Intercambio Cultural (Fania 542)

Irakere: The Best of Irakere (Columbia/Sony 57719)

Los Van Van: De Cuba Los Van Van con Salsa Formell (Iris Musique Production)

Paquito D’Rivera & Arturo Sandoval: Reunion (Messidor)

NG La Banda: En la calle (Qbadisc)

Giraldo Piloto & Klimax: Cuba (Stella)

# Percussion-Instrumente

Latin Percussion (“Budget Line”: Matador)

Toca Percussion

Tycoon

Pearl (ehem. Afro Percussion)

Meinl

Raul (Bauer)

Gon Bops

*(erhältlich in Instrumentenhandlungen)*

## Lehr-Videos

Changuito: The History of Songo (DCI)

Changuito: Evolution of the Tumbadoras (DCI)

Giovanni Hidalgo: Conga Virtuoso (DCI)

Giovanni Hidalgo: In the Tradition (DCI)

Giovanni Hidalgo: One on One (DCI)

Ignacio Berroa: Mastering the Art of Afro-Cuban Drumming (DCI)

*(erhältlich in Instrumentenhandlungen)*

## Websites:

<http://www.timba.com/>

<http://www.herencialatina.com/>

<http://www.anapapaya.com/>

<http://www.descarga.com/>

<http://www.latinjazznet.com/>

<http://esquinarumbera.blogspot.com/>