

Problemstilling og analytisk fokus

Tema for denne teksten er groove, rytme, og musikkestetikk i nyere afrocubansk jazz. Det finnes få studier av afrocubansk jazz på tross av at sjangeren nevnes i flere tekster om latinamerikansk og cubansk musikk. De eneste to tekstene som fokuserer eksklusivt mot afrocubansk- eller cubansk- jazz, er Scott Yanows *Afrocuban Jazz* (2000) og den cubanske musikkviteren og musikeren Leonardo Acostas *Cubano be Cubano bop* (2003). Ingen av de to tekstene gir imidlertid detaljerte studier av groove, rytmikk, eller musikkestetikk i afrocubansk jazz. Mens Yanows tekst (2000) handler mest om korte beskrivelser av diverse innspillinger av afrocubansk jazz, gir Leonardo Acosta (2003) mer historiske beskrivelser av interaksjonen mellom nordamerikansk jazz og cubansk musikk mellom 1910 og 1970. I og med at det finnes svært få studier av groove, rytme og musikkestetikk i nyere afrocubansk jazz ønsket jeg å fordype meg i dette. I denne oppgaven refererer nyere afrocubansk jazz til perioden 2000 til 2008. Jeg ønsket å analysere musikkens groovemessige strukturer, for deretter å rette søkelys mot hvordan disse produserte en særegen estetisk erfaring, eller som Danielsens skriver i sin tilnærming til funk: "What is it in the sounds or their organization that brings the participant into a state of being in the groove?" (2006:11). Med inspirasjon i Danielsens rytmisk/estetiske drøfting av funk (ibid) ville jeg rette søkelyset mot hvilke groovemessige strukturer som var sentrale i afrocubansk jazz, og hvilken form for estetisk erfaring disse inviterte til. Foruten å analysere konkrete rytmiske og groovemessige forhold ble jeg dermed interessert i å diskutere hvilke estetisk filosofiske kriterier som ligger bak musikkens energiske uttrykk. Med utgangspunkt i de nevnte spørsmålene, samt lite eksisterende forskning på feltet, fant jeg det hensiktsmessig med en relativt åpen hovedproblemstilling:

"Hva kjennetegner groove, rytme og musikkestetikk i nyere afrocubansk jazz?"

Som skrevet over retter problemstillingen søkelyset mot i) *hva som kjennetegner groove og rytme i nyere afrocubansk jazz*, og ii) *en mer estetisk-filosofisk drøfting av den samme musikken*. Som fremgangsmåte for å besvare de to aspektene har jeg valgt å kombinere grooveanalyser med en estetisk drøfting av problemstillingen med bruk av etnografisk metodiske tilnærminger som deltagende observasjon og kvalitative intervjuer gjort med cubanske musikere på Cuba. Slik har jeg kombinert stemmene fra cubanske musikere, og egen fortolkning, i drøftingen av problemstillingen. En slik kobling mellom analyse av groove og rytme, kombinert med en drøfting av musikkestetikk via estetisk teori og etnografiske studier, vil kunne gi nye perspektiver på forholdet mellom groove, rytme og musikkestetikk i afrocubansk jazz. Gitt en slik vid hovedproblemstilling fant jeg det imidlertid hensiktsmessig å innsnevre det analytiske fokuset til to mer spesifikke underproblemstillinger som lyder:

- i) ”Hvilken groovemessige rolle har claven, og hvordan former dens interaksjon med andre rytmiske mønstre det groovemessige uttrykket i afrocubansk jazz?”
- ii) ”Hva gir musikalsk og estetisk kvalitet i afrocubansk jazz og hvordan forstås dette blant cubanske jazzmusikere?”

Underproblemstilling i) vil rette fokus mot hvilken funksjon *claven*¹ har i afrocubansk jazz, da claven er det rytmiske elementet i musikken som cubanske musikkvitere beskriver som fundamentet i den afrocubanske grooven. En analyse og diskusjon av clavens interaksjon med andre rytmiske mønstre, vil få fram sentrale elementer knyttet til groove og rytme i afrocubansk jazz. Konkret vil jeg besvare denne underproblemstillingen i kapittel 8 som gir groovemetodiske forberedelser, og kapittel 9 der jeg utfører tre grooveanalyser av afrocubansk jazz. I de tre grooveanalysene vil den første rette fokus mot claven og generelle groovestrukturer, mens de to etterfølgende vil være auditive grooveanalyser av den unge cubanske jazzgruppa Carlos Sarduy sin låt *Charley en la Habana* fra albumet ved samme navn (2006), og den etablerte cubanske jazzpianisten Gonzalo Rubalcabas tolkning av den cubanske klassikeren *El cadete Constitutional* fra albumet *Supernova* (2001). Disse to låtene er valgt ut da de på ulike måter representerer tidstypiske trekk ved groove og rytme i nyere afrocubansk jazz.

Underproblemstilling ii) ”Hva gir musikalsk og estetisk kvalitet i afrocubansk jazz og hvordan kan dette forstås ut ifra estetisk teori og etnografiske studier med cubanske jazzmusikere?”, inviterer til en reflekterende drøfting av estetiske og musikalske kvaliteter i afrocubansk jazz. Drøfting av *underproblemstilling ii* hviler på en kombinasjon av estetisk teori, og etnografiske studier rettet mot musikkestetikk i afrocubansk jazz gjort med cubanske musikere.

(Hvis man er interessert i hele masteroppgaven kan den lastes ned som pdf på :
<http://www.duo.uio.no/sok/work.html?WORKID=82672>

Eventuelt søk etter masteroppaver i musikkvitenskap i DUO ved å søke på Sabor y la poliritmia eller Kjetil Klette Böhler)

Kort om afrocubansk populærmusikk

Den afrocubanske musikktradisjonen har vært viktig for utviklingen av verdens populærmusikk og jazz de siste 50 årene gjennom grupper og artister som Irakere, Gonzalo Rubalcaba, Buena Vista Social Club, Benny Moré, Celia Cruz, Los Van Van med flere.

¹ Claven er en grunnrytme som fungerer som et slags underliggende rytmisk ostinat for mesteparten av afrocubansk jazz og populærmusikk. Samtlige musikkvitenskaplige tekster om afrocubansk jazz og populærmusikk, inkludert utøverne av stilene, beskriver clavens funksjon i musikken som grunnleggende. Se definisjon i appendix.

Gjennom dette har musikkarven fascinert og inspirert flere anerkjente musikere utenfor Cuba. I artikkelen *The Roots* fra antologien *Salsiology* beskriver John Storm Roberts hvordan cubansk populærmusikk har hatt stor betydning i utviklingen av internasjonal og amerikansk populærmusikk:

”The enduring influences came from four countries; Cuba, Brazil, Argentina and Mexico. Of these, the impact on Cuban music [...] has been much the greatest most varied, and most long lasting.” (1992: 7)

En viktig grunn til at cubansk musikktradisjon har hatt stor påvirkning på amerikansk og internasjonal populærmusikk beror på cubansk musikk sitt rytmiske uttrykk, eller det flere refererer til som *cuban rhythms*. I fascinasjonen av *cuban rhythms* ligger en begeistring for musikkens repetitive, improvisatoriske, groovebaserte og først og fremst rytmiske estetikk og uttrykk. Det er på mange måter de cubanske ”hot rhythms” som har satt musikken på verdenskartet. Flere anerkjente musikere har uttrykt begeistring for cubanske groover og rytmer. En av dem er den legendariske puertoricanske jazzpianisten Eddie Palmieri:

”...Cuban musicians have produced the most complex and exiting rhythms of the planet.” (Palmieri gjengitt i Fernandez VIII preface: 2006). Cubansk populærmusikk sitt definitive inntog i mer internasjonal populærmusikk kom til uttrykk under latin-bølgen på 30-40 tallet i USA via artister som Machito, Aspinazu, Perez Prado m.fl. (Yanow 2000). Latino-bølgen eksisterte parallelt med swingjazzen, men er i liten grad nevnt i historiske jazz- og populærmusikkbøker. Selv om swingjazz og latinmusikk i utgangspunktet hadde hver sine avgrensede markeder begynte etter hvert flere storband og jazzmusikere å spille cubanske hits som en del av repertoaret. Et eksempel på dette var den ekstremt populære cubanske hitten *The peanut vendor* (*El manicero* på spansk). Scott Yanow beskriver det slik i boka *Afrocuban Jazz*: ”The peanut vendor in particular was a sensation at the time, being recorded by countless groups, including Duke Ellington and Lous Armstrong.” (2002: 2). Afrocubansk musikk betydning for utviklingen av amerikansk populærmusikk kommer også til uttrykk senere gjennom *The Mambo craze* på 50-tallet, og *Salsa-bølgen* på 70-tallet.² (ibid). Felles for de cubanske musikkstilenes gjennomslag var, som sagt, musikkens fengende *hot rhythms*. Selv om de presenterte cubanske musikktrendene kan sies å være de mest betydningsfulle innen moderne populær- og jazz-musikk var ikke cubansk musikkinnflytelse et nytt fenomen. *Habanera*-stilen, som var blant forløperne til den verdens populære *Danzón*³, fikk enorm

² I tillegg til disse hovedretningene oppsto etterhvert andre cubanskinspirerte musikkstrømninger i latino-musikkmiljøet i USA som *New York Mozambique*, *Songo*, etc. Rebecca Mauleon beskriver bakgrunnen *New York Mozambique* slik: ”One classic example told to me by several sources recounts how certain percussionists listened to short wave broadcasts of Cuban percussionists/band leader Pello el Afroacán, whose new Mozambique rhythm was sweeping the island nation [...] Of course the transmission being poor, musicians did their best to transcribe the rhythm, and what they ended up with was ultimately quite different than the original, but nevertheless it stuck as the New York Mozambique.” (Mauleon 1999: 77)

³ *Danzón* har vært blant de mest populære musikkstilene på Cuba siden dens inntog i 1879 via klassikeren *Las Alturas de Simpson* av Miguel Faílde i 1879 (Mauleon 1999: 24). *Danzón* er navnet på både en rytme, en musikkstil og en dans og er idag Cubas nasjonaldans, se definisjon i appendix.

populæritet i USA, Mexico og Europa gjennom sanger som *La paloma* allerede på slutten av det nittende århundre. *La Paloma* var også populær i Norge og ble blant annet fremført flere ganger av den norske sangeren Nora Brockstedt på 50-tallet. Storm Roberts beskriver *la paloma* slik:

”La Paloma [...] Written in 1865, it was extremely influential in Mexico by twenty years later, became a national known standard in the U.S, and had a similar impact in Europe” (Storm Roberts 1992: 9).

Afrocubanske musikktradisjoner påvirker fortsatt amerikansk populærmusikk som R&B, latin-pop, og moderne salsa, og har en viktig plass i dagens internasjonale populærmusikk. Det er imidlertid blitt vanskeligere å dekodifisere ”det cubanske” i disse stilene da musikken ofte er basert på komplekse stilblandinger med elementer fra ulike stiler. Det som imidlertid kjennetegner ”det cubanske” i groovene er fellestrekk som typisk cubanske *tumbao*-bassønstre, pianomontunos spilt i oktavdoblinger, fravær av aksentuerte enere, og perkusjonsinstrumenter som *clave*, *guiro*, *maracas* og *kubjeller* etc. Bruken av disse elementene gir ofte rytmiske assosiasjoner til det cubanere kaller; *La poliritmia en la música Cubana*, og som på norsk kan oversettes til den cubanske grooven eller polyrytmiske cubanske grooven. (Dette beskrives mer inngående i åttende og niende kapittel om groovemetodikk og grooveanalyse). Som Raul Fernandez påpeker i boka from *From afro-cuban rhythms to latin jazz* (2006) er den energiske, groovebaserte og rytmiske musikkestetikken karakteristisk for afrocubansk musikk. Den afrocubanske musikkestetikken spilles ut i spenningen mellom kroppslig bevegelse, og grooveens energiske musikalske uttrykk. Ifølge Fernandez må denne estetikken forstås ut ifra sine egne premisser og han lanserer termen ”*The aesthetics of Sabor*” for å beskrive estetiske trekk innenfor denne type musikk. (*Sabor*-begrepet kan grovt oversettes til taste/flavour på engelsk og vil også diskuteres mer inngående i sjuende kapittel). Innen ”*The aesthetics of Sabor*” er det musikalske fokus rettet mer mot den kroppslige opplevelsen av den groovebaserte musikken. Forholdet mellom en mer kroppslig og ofte danse-inspirert musikkopplevelse behøver imidlertid ikke å være en faktisk utført kroppslig bevegelse, det kan også være følelsen av et kroppslig velbehag via tenkte kroppslige bevegelser. Eller som Fernandez beskriver bass-spillinga til Israel Lopez Cachao og jazz/populærmusikk-fløytisten Antion Arcano:

”Cuban music and dance are inseparable, and musicians, as the saying goes [...] play the way people are dancing. Antonio Arcano spoke often of the importance the dancers had on his flute improvisations [...] Cachao feels that he himself is dancing when playing the bass” (Fernandez 2006: 49).

Som Fernandez påpeker synes det som noe av essensen i musikken består i møtet mellom musikkens rytmiske kvaliteter og kroppslige bevegelser som dans. Disse kan som sagt være enten aktuelle eller virtuelle, og behøver dermed ikke være faktisk utført.

Africanía en la música afrocubana- chachalokuafú og rumba guaguancó

I boka *La africanía de la música folklórica cubana* beskriver Fernando Ortiz hvordan sentrale stiler innen den afrocubanske musikkarten som regel består av melodilinjer i vokal, akkompagnert av repetitive og synkoperte rytmemønstre spilt på ulike perkusjonsinstrumenter (2001: 216-397). Hver og en av de afrocubanske stilene har sin egen groove, eller som cubanere ofte kaller det 'sus ritmos o poliritmos'. Disse er basert på ulike rytmer. I tillegg brukes typiske cubanske perkusjonsinstrumenter som; *congas, bongó, cajón, catá, la guagua*, diverse kubjeller etc. De ulike afrocubanske grooveene er meget vanskelige å notere, og det er vanlig å sakke og øke litt om hverandre og 'strekke rytmene litt ut', selv om musikken samtidig fordrer en jevn puls. Dermed er det vanskelig å gjengi rytmene adekvat i et vanlig notestystem. Et sentralt element i musikken er forholdet mellom spørsmål og svar, som heretter vil kalles antifonale strukturer, og improvisasjon, da ledersangeren og lederperkusionisten ofte improviserer antifonalt med de andre instrumentene eller danserne. Eksempler på slike sjangre er *rumba guaguancó, abakuá*, diverse musikkstiler i *yoruba lucumí*⁴, *el bembé, batá* etc. (Orovio 1991). Innenfor *yoruba*-stilene bruker man de tre ulike *batá*-trommene; *Okónkolo, Itótele* og *Iyá*. Rodríguez et. al. beskriver de etymologiske betydningene fra *Yoruba*-språket til *Okónkolo*- og *Iyá*-trommen slik i boka *Instrumentos de la Música folklórico-popular de Cuba, vol II*: " *Konkó* betyr liten og terminologiene *kónkolo* og *okónkolo* knyttes til et lite objekt [...] Ortiz skriver at *konkotó* på *yoruba* betyr barnas gud [...] Begrepet *Iyá* betyr den største og dypeste av *batá*-trommene og er i tillegg *Yoruba*-språkets begrep for mor." [Min oversettelse]⁵ (1997: 320).

Her følger et eksempel på en forenklet transkripsjon av *Yoruba*-stilen *chachalokuafú*, som er basert på de beskrevne tre *batá*-trommene:

⁴ Som den cubanske musikkviteren Martha Esquenazi Perez viser i boka *Del areito y otros sonos*, er musikkulturen i *Yoruba lucumí* blant de sterkeste afrikanske musikktradisjonene på Cuba. *Yoruba Lucumí* som er en kultur som både innehar forskjellige musikk- og danse- stiler, et eget språk, en egen religion, har et nært kulturelt slektskap med andre afrocaribianske kulturer som for eksempel vodu- og spiritismekulturen fra Haiti (2001: 138)

⁵ "*Konkó* significa pequeño [...] y en los términos *kónkolo* y *okónkolo* se manifiesta la referencia a un objeto de pequeñas dimensiones [...] Ortiz refiere que *konkotó* en *yoruba* significa dios o juguete de los niños [...] *Iyá*, término para designar el mayor y más grave de los *batá*, es también palabra *yoruba* que quiere decir madre."

Okónkolo

Itotéle

Iyá

Jeg spilte selv denne stilen da jeg studerte *batá*-trommer hos min cubanske perkusjonslærer Eduardo Duharte Ribeira i Santiago de Cuba. Ifølge Duharte Ribeira måtte ikke rytmefigurene forstås ut ifra nøyaktig notasjon, de var snarere en del av en rytmisk dialog. Derfor lærte han meg rytmen via praksis og lytting. *Batá*-tradisjonen på Cuba blir fortsatt primært lært via muntlig overlevering og sjeldent via notasjon. Innenfor den rytmiske dialogen er det åpent for ulike former for små improvisasjoner og variasjoner over ulike mønstrene. Da jeg selv spilte den beskrevne *chachalokuafú*-grooven/rytmen med cubanske perkusjonister hos Duharte Ribeira la jeg merke til at *Iyá*-trommen improviserte mer enn de to andre, mens trommen jeg spilte, *Okónkolo*, holdt et stabilt mønster. I tillegg besto *batá*-musikken ofte av flere ulike basis-rytmefigurer, og da jeg skiftet *okónkolo*-rytmemønster i *chachalokuafú* og repeterte det mer synkoperte mønsteret i siste takt over, observerte jeg hvordan *Iyá*-trommen, den største, begynte å spille mer improviserende og synkopert. Ved å veksle mellom ulike rytmefigurer, noen mer synkoperte og noen som lå tettere opp mot pulsen, fikk musikken en slags dynamisk utvikling og variasjon.

Det neste eksempelet jeg vil trekke frem innen den afrocubanske musikktradisjonen er *la rumba*. Som Alejo Carpentier skriver i boka *La Música en Cuba*, hersker det ulike forståelser av *rumba*-begrepet hvorav noen er mer generelle;

” Alle var rumbaer, det vil si, fremfor alt en sensuell heftig dans, hvor rytmen akkompagnerte en form for koreografi som tryllet frem eldre seksuelle ritualer [...] Og rumbaen, er som vi alltid har sagt, en atmosfære.” [Min oversettelse]⁶ (Carpentier 1979: 192-193)

Som Carpentier påpeker var de ulike rumbaene kjennetegnet av å spille på underliggende sensuelle trekk. I det følgende retter jeg fokus mot rumbaen, *rumba guaguancó*. Denne

⁶ "Todas eran rumbas. Es decir, ante todo una danza caliente, cuyos ritmos sirvieron para acompañar un tipo de coreografía que remozaba viejos ritos sexuales... Y es que la rumba, como lo decíamos antes, es una atmósfera"

rumba-stilen er blant de mest populære og utbredte på Cuba. Antropologen Daniel beskriver hvordan *rumba guaguancó* er en kulturell blandingsform mellom musikk og dans, og hvordan denne ”spiller ut” sentrale cubanske verdier og sosiale mønstre:

“Rumba [guaguancó] is a passionate dance, considered beautiful by many. Often the highlight of a community event or social gathering in Cuba, it embodies important elements of life; movement, spontaneity, sensuality, sexuality, love, tension, opposition, and both freedom and restraint. It requires play as well as deliberation” (Daniel 1: 1995)

Stilen kan forenklet beskrives som tredelt via; dans, sang og perkusjon. Dansen har en sterk erotisk undertone og er et slags flørtens skuespill mellom mann og kvinne. Morlandstø beskriver det slik:

” The dance of Guaguancó is performed by a man and a woman, and has strongly sexual connotations related to the concept of *vacanao*, [som betyr *vaccine* på engelsk], where the man tries to vacanuar the woman with a pelvic, or other gesture, while the woman tries to be on guard and “covering” herself or turning away in the right moment” (Morlandstø 2005: 20)

Perkusjonsorkesteret i *rumba guaguancó* består stort sett av minimum fem perkusjonister, avhengig av størrelsen på gruppa, og inkluderer vanligvis følgende instrumenter; *salidor*-dypeste congastrommen, *tres-dos*- mellomste congastrommen, *quinto*-lyseste congastrommen, *la guagua* er et perkusjonsinstrument hvor man slår med stikker på en hul tretromme, og den velkjente rumba-claven som også kalles *la clave guaguancó*. *La clave guaguancó* legger et slags rytmisk grunnlag og består av to trepinner som slås mot hverandre i en rytme på fem slag over to takter (Mauleon 1993: 253). Grooven er inndelt slik at congasrytmene i *tres-dos* og *salidor* inngår i en rytmisk dialog hvor de spiller repetitive mønstre som etablerer en slags basisgroove. *La guagua* også kaldt *el catá* betyr direkte oversatt buss på cubansk slang og refererer til den rytmen som driver grooven fremover. Den har en synkopert struktur med mange åttendeler og markeringer av etterslag. *La guagua* gir dermed grooven et rytmisk driv fremover som *salidor* og *tres-dos* utdyper og kommenterer. Som skrevet må de andre instrumentene, inkludert sangerne og danserne, alltid orientere seg etter *la clave guaguancó* og passe inn i claven på den riktige måten. Her følger et kort og forenklet utdrag av fire rytmiske hovedmønstre i *rumba guaguancó*:

Clave Guaguancó

Guagua/ catá

Salidor

Tres-dos

I den forenklete transkripsjonen ser vi blant annet hvordan de to congas-trommene *salidor* og *tres-dos*, til sammen skaper en komplementærrytme figur med jevne åttendeler. Det er imidlertid viktig å påpeke at disse rytmene sjeldent spilles som i den overnevnte transkripsjonen, men isteden forflyttes og varieres på ulike måter. Et eksempel på dette er samspillet mellom *salidor* og *tres-dos* som er vanskelig å notere perfekt, da de inngår i en rytmisk dialog med innslag av mikrorytmske forskyvinger. I stedet er det vanlig å strekke pulsen, mønstrene og claven litt for å gi musikken liv og rytmisk friksjon. De skisserte mønstrene fungerer likevel som en slags grunnstruktur i musikken. Foruten de fire beskrevne rytmemønstrene driver *el quinto*-trommen grooven fremover med små rytmiske improvisasjoner over de andre rytmene, samtidig som den inngår i ulike antifonale interaksjoner med sangerne og danserne. Her fungerer forsangeren som en slags solist sammen med den improviserende *quinto*-congastrømmen og de to danserne. Disse tre ”solistene” er dermed fri til å forme intensiteten og utviklingen i *rumbaen* da denne i en viss grad er åpen og ikke gitt. Alle de tre solistene må imidlertid alltid følge grooven og rytmene fra perkusjonsorkesteret, og orienterer seg rytmisk etter *la clave de guaguancó*. Selv om spontanitet, frihet og improvisasjon er sentrale elementer i musikken skal alt skje innenfor *la poliritmia en la música afrocubana*, altså innenfor *rumba*-grooven. Danserne i gruppa spiller på mange måter ut et slags scenisk skuespill i tråd med musikken, rytmene og dynamikken, i tillegg til den nevnte sensuelle flørten omtalt som *vacunar* (se s. 34). I tillegg til de beskrevne strukturene i *rumba guaguancó* ligger store deler av det estetiske fokuset i stilen på et mer performativt plan. Nevnte Daniel gir en god beskrivelse av dette fra sitt antropologiske studie i Havanna:

”The battery of five percussionists and three singers formed a curved line on a stage at the end of the studio, facing the dancers. Another five or six musicians were seated further back on the stage, ready to take part on any instrument on a simple cue. The claven [...] announced the slow repetitive basic rhythm, answered by deep throat of the hembra (the lowest-pitched drum) [beskrevet her som *salidor*] and followed by the macho (the middle register drum)

[beskrevet her som *tres-dos*]; then I heard the sparse, terse commentary of the quinto (the playful falsetto of the drum trio) in playful percussive harmony. The *catá* or *la guagua* (a bamboo or a wooden cylindrical instruments played with wooden instruments) [...] joined in the *músical* conversation, and a singer was inspired to begin the syllabic melisma of the *Diana*, the introductory portion of rumba singing” (1995: 2)

Rumba guaguancós estetikk beskrives ofte som en blanding av komedie, flørt, velbehag og fest. Slik inkluderer rumbaen både sosiale, kulturelle, musikalske, og dansemessige aspekter. Denne formen for en tverrkulturell estetikk er beskrevet slik av Fernando Ortiz, gjengitt og oversatt i Daniels nevnte tekst:

” Rumba is the essential of pantomime, the simulation of loving courtship until its orgasmic episode, and always the dialogue of the sexes is in stylized raunchiness or with subtle comedy. But essential beyond its essential African plot it has adopted other mimetic expressions in Cuba in a manner of complementary anecdotal decoration” (1995: 70)

Musikk- og litteraturviteren Martha Esquenazi Perez viser hvordan rumba spiller ut en form for lekende flørt ved å bruke sensuelle ord knyttet til nytelse som *gozar*, som kan oversettes til nytelse/glede seg over⁷, og *rumbear*. Selve begrepet *rumbear* er imidlertid vanskelig å oversette men kan i lys av Carpentier sin tidligere beskrivelse (se s. 33) forstås som en blanding av fest, flørt, dans, og nytelse, som spilles ut i rumbaen. Følgende tekst fra en rumba kan illustrere dens lekende estetikk:

”Bli med å nyte- bli med å nyte rumbaen- med rumbaens lommeørkle- bli med å nyte, reise deg opp søte jente, beveg/ bøy deg littegran, og bli med å nye rumbaen, å nyte, å danse”[...] Min oversettelse]⁸ (Esquenazi Perez 2001: 215)

Rumbaens estetikk er også tema i siste kapittel av Daniels bok om Rumba, og blir beskrevet som en estetikk knyttet til velbehaget, fløyten, sensualiteten, forføringen, og sosialt velvære. Hun skriver:

” Rumba is the nexus of sensuality, solidarity, attraction, unity, and well-being[...]When people experiences the bodily dynamics of a dance/music event, as it builds climatic segments and speeds toward a rhythmic and harmonic apex, they also experience sensations of well-being, pleasure, joy, fun, sex, spontaneity, tension, opposition, *músicality*, or simply human physicality [...] When the speed increases or decreases or when the duration is expanded or reduced, Rumba still focuses mainly on attraction, seduction, competition, and play” (Daniel 145-146: 1995)

Som vist spiller dermed *rumba guaguancó* på flere ulike musikalske, sosiale, dansemessige og estetiske praksiser, som er tett sammenknyttet i uttrykket. Kombinasjonen av disse gir musikken mening, og danner grunnlaget for rumbaens estetikk.

⁷ Foruten nytelse, og lå glede seg over noe, kan *gozar* referere til å ha et forhold til en kvinne (Cappellens Spansk spansk-norsk blå ordbok 2004: 294),

⁸ ”*Vamos a gozar- Vamos a rumbear- con la rumba de los pañuelos- vamos a gozar. Levantaté chiquitica- agáchate un poquito- y vamos a rumbear- a gozar- a bailar*”

Son - “the very expression of identity of the Cuban people” (Roy 2002: 119)

I tillegg til *rumba guaguancó* er *son*-sjangeren sannsynligvis den mest populære av de mer tradisjonelle cubanske musikkjangrene i dag. I Esquenazi Pérez's beskrivelse av cubansk populær og folkemusikk beskriver hun hvordan begrepet *son* i utgangspunktet var et cubansk synonym for lyd (sonido) eller musikk, og først senere ble forstått som en dansbar musikkstil (Esquenazi Pérez 2001: 189). *Son*-sjangeren ble utviklet på Cuba i provinsene Guantanamo og Santiago de Cuba på slutten av 1800-tallet via sjangre som *changüí* (Roy 2002: 122-123), og har vært i konstant utvikling, og forandring etter møte med nye musikkstiler, og inkorporering av nye instrumenter. *Son* kan forenklet sees på som en fusjon av musikktradisjoner fra Afrika og spansk/europeiske musikktradisjoner da musikken både henspiller på vestlige tonale strukturer og mer afrikanske perkusjonsinstrumenter og repetitive rytmestrukturer. Det er imidlertid viktig å påpeke at disse elementene har blitt fusjonert over tid til et eget cubansk kulturuttrykk og ikke kan ”plukkes” fra hverandre. I og med at *son*-stilen favner et bredt spekter av substiler er det nyttig å skille mellom eldre, og mer moderne *son*-varianter. *Son-traditional*, slik begrepet brukes i dag, ble utviklet rundt 1920-tallet ved *Septeto Habanera* og bassisten Ignacio Piñero og var blant de viktigste populærmusikkstilene på Cuba. Uribe beskriver dette slik (1996: 19):

” By the 1920s it [Son] was an acknowledged national style. The Septeto Habanera ensemble was a premier ensemble of this style and the most notable individual pioneer of the Son was the bassist Ignacio Piñero”

Gjennom *son traditional* på 1920-tallet, etablerte musikkstilen seg som den mest populære musikk, og danseformen innenfor cubansk middelklasse, arbeiderklasse og lavere samfunnslag. Utover 30 og 40-tallet utviklet blant annet *tres*⁹-spilleren Arsenio Rodríguez *son*-sjangeren videre, og nye hybrider ble etablert. Arsenio Rodríguez inkorporerte to congas, flere blåsere, mer definerte tumbao (bass)-mønsteret og etter hvert piano som standardformat innenfor den nye *Conjunto*¹⁰ besetningen. Utover 40 og 50 – tallet ble også *timbali* inkorporert i *Conjunto*-formatet. *Son*-stilens utvikling pågår fortsatt, og det vokser stadig frem nye hybrider mellom *Son* og andre sjangere. *Son*-begrepet, slik jeg bruker det, refererer til den stilen som utviklet seg etter inkorporeringen av *timbali*, congas, piano, og mer

⁹ Tres er et gitarlignende instrument som ble utviklet på Cuba. Den er stemt i G, C, G med oktaver på hver streng, og har dermed en mer distinkt og perkusiv klang en vanlig gitar. Tres var et sentralt instrument i de tidligere *Son*-stilene, og har vært sentral i utviklingen av *son* på Cuba.

¹⁰ *Conjunto*-betegnelsen brukes i omtale av band på Cuba og referer oftest til *Son*-band. Rebeca Mauleon gir en mer spesifikt definisjon av *Son* knyttet opp mot *Son*-gruppene fra 40-tallet og nevnte Rodríguez; ”*Conjunto*- a specific style of instrumentation developed around 1940, derived from the septeto ensemble, consisting of the guitar, tres, contrabass, bongo, three vocalists (who play hand percussion such as maracas and claven), and two to four trumpets. The piano and the thumbadora [her kaldt conga] were added by legendary tres player Arsenio Rodríguez” (Mauleon 1993: 254)

definerte bass-*tumbaos*¹¹. Det følgende eksemplet viser fem grunnleggende strukturer i moderne *son*:

The image shows a musical score for five instruments: Piano, Bass, Claves, Guiro, and Conga Drums. The score is in 4/4 time and shows a complex, syncopated rhythmic structure. The Piano part is in treble clef, Bass in bass clef, Claves, Guiro, and Conga Drums are in a simplified notation with stems and flags. A vertical blue line marks a specific point in the music.

Av det illustrerte noteeksemplet ser vi hvordan de fem ulike rytmiske lagene skaper deler av det cubanske musikere kaller *la poliritmia en la música cubana*. Innenfor denne rytmiske strukturen er det viktig at alle instrumentene passer inn på riktig måte med son-claven. Den mer moderne *son*-stilen, som noteksemplet på forrige side gav et forenklet bilde av, har vært den mest vanlige formen for *son* fra 1940 og i dag, og blitt spilt av grupper som; Buena Vista Social Club, Sierra Maestra, Adalberto Alvarez, Benny Moré etc. Denne formen for *Son* skiller seg fra den eldre *Son Traditional* fra 1920-tallet, ved mer synkopert og polyrytmisk struktur, og den beskrevne utvidede besetningen. Jeg vil diskutere de rytmiske strukturene i *son* mer inngående i kapittel 8 og 9 da de nevnte strukturene også er sentrale i afrocubansk jazz.

Analyse av etnografiske studier av musikkestetikk på Cuba

Hva er Afrocubansk jazz - fraseringsmønstre og sentrale rytmer?

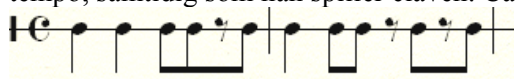
Et sentralt spørsmål i de halvstrukturerte intervjuene var spørsmål som; hva er afrocubansk jazz? Selv om det hersket ulike forståelser av hva afrocubansk jazz er, viste alle informantene til flere felles elementer i forståelsen av stilen. De knyttet særlig afrocubansk jazz opp mot

¹¹ Det strides imidlertid om hvilket navn denne stilen har, og den kalles både; Son-Montuno, Son, Son-Cubano, Son-moderno i ulike bøker. Etter flere intervjuer med cubanske musikere, og musikkvitere har jeg bestemt meg for å beskrive stilen som Son.

stiltrekk fra *son*-baserte stiler, og den tidligere beskrevne *rumba guaguancó*. Den cubanske trompetisten Maykel Gonzales beskrev det slik:

K: Hva er afrocubansk jazz?

M. Gonzales: For meg er det som en synkretisme mellom tyngden (*el peso*) fra den harmoniske utviklingen i jazz historien fra 40-tallet til i dag, og synkretismen som ble utviklet gjennom de ulike trommene, og særlig trommene fra *batá*-tradisjonen, og musikktradisjonen slavene brakte med seg. For meg, har ikke afrocubansk jazz utviklet seg så mye på Cuba. Man kan si at graden av sjangerblandingen (*el grado de mezcla*) som kan eksisterer mellom disse to stilene, fortsatt er mulig å utvikle mye mer. Fordi ideen om afrocubansk jazz, med fokus på afrocubanske groover (los ritmos afrocubanos), er godt bortgjemt (*escondido*). Afrocubansk jazz er fortsatt veldig fersk (*crudo*) [...For å illustrere mer typisk afrocubansk jazz synger Gonzales følgende cascara-mønster som ofte spilles i afrocubansk jazz i raskt tempo, samtidig som han spiller claven. Cascara-mønstre er fra *son*-tradisjonen.



Etter å ha sunget denne rytmen fortsetter Gonzales]

M. Gonzales: Så improviserer man over dette, men det er som man ikke har oppnådd tilstrekkelig å tenne (*encender*), i betydningen skape, afrocubansk jazz. Afrocubansk musikk er ikke bare dette mønsteret [...Han synger cascara-mønsteret...] man kan si at språket i denne fusjonen kan være mer subjektivt og nyansert. (Intervju med Maykel Gonzales hjemme hos Magela Herrera i Playa, Havanna. 15.02.2007)

I Gonzales sin beskrivelse av typisk afrocubansk jazz sang han et tradisjonelt *cascara*-mønster, og beskrev hvordan det var vanlig å improvisere over slike mønstre. Samtidig påpekte han hvordan stilen var en fersk sjanger, og fortsatt kunne utvikle seg mye ved å inkorporere rytmiske trekk fra *batá*-musikken. Et eksempel på en musikkstil fra *batá*-tradisjonen er presentert under avsnittet 3.2.4 *Chackalokuafó*. Ifølge Gonzales utgjorde slike sjangerkombinasjoner et stort utviklingspotensial i afrocubansk jazz.

Afrocubansk jazz og rumba guaguancó

Da jeg videre spurte om hvilke stiler, og fraseringsstrekk som var sentrale i afrocubansk jazz påpekte Gonzales innflytelsen fra *rumba guaguancó*, og *quinto*-trommens egne og synkoperte måte å improvisere på. På Cuba har man konstruert et eget verb ut ifra *quinto*-trommen for å beskrive *quinto*-spilling, nemlig *quintiar*. Måten å ”*quintiar*” i *rumba guaguancó* utgjør en sentral del av fraseringsmønstrene i afrocubansk jazz ifølge nevnte Gonzales:

K: Vi er enige om at afrocubansk jazz er en blanding av afrocubanske stiler, blandet med jazz. Videre lurer jeg på hvilke cubanske sjangere som er mer tilstede i afrocubansk jazz enn andre? [...] er det noen spesielle rytmemønstre eller fraseringsmønstre er mer tilstede?

M. Gonzales: Ok, sjekk her. (Buena mira) Når det gjelder trompeten for eksempel, finnes det en sterk influens fra *la rumba*, i de senere år, i måten *quinto quintiar* i *la rumba*. De melodiske instrumentene i afrocubansk jazz har inntatt elementer fra *la rumba*. Fordi *la rumba* er rytmisk sett, veldig deilig. (*muy rica*)

K: Gjelder rumbainfluensen særlig måten man *quintiar* og fraserer i afrocubansk jazz?

M. Gonzales: Exactamente. Når f.eks et blåseinstrument improviserer tenker han ikke på en sang fra *la rumba*. Han leter etter de rytmiske elementene som gir kraft (*fuerza*) fra denne

sjangeren. Dette gjelder de melodiske instrumentene. For meg har dette vært en styrke i denne sjangerens utvikling. Hvis du for eksempel hører på Paquito d'Riviera [internasjonalt anerkjent cubansk saxofonist], har han en sterk innfluens fra Charlie Parker, men når det gjelder måten han bruker rytmene er de sterk influert fra la rumba.

Forståelsen av afrocubansk jazz som inspirert av rumbaens rytmiske fraseringsmønstre blir også støttet i intervjuet med de tre musikerne Manzano, Faye, og Mendoza. Yasek Manzano beskriver hvordan den cubanske jazztrompetisten Julio Padron er sterkt influert av rumbaens fraseringer, og særlig *quinto* i sin måte å *quintiar* på trompeten:

Y. Manzano: [...] denne spesielle måten å føle rytmene på er noe som karakteriserer cubanske jazzmusikere og afrocubansk jazz, og mange cubanske trompetister. For meg er for eksempel Julio Padron et eksempel på en slik cubansk jazzmusiker med en egen cubansk måte å føle rytmene på. Han har en spillemåte som er totalt cubansk.

K: Hvorfor?

Y. Manzano: Man puster inn *cubanía* når man hører han. [se tidligere beskrivelse via Morlandstø i kapittel 3- cubania er kort fortalt musikalske trekk som spiller ut en cubanskhet/cubanness] Han har ikke vanlig swing, han har cubansk clave-swing (el tiene swing de clave de cubana), han har en *quintiando* måte å spille på som gjør han cubansk. Han har en *sonido* (klang) og attack i notene som er veldig perkussiv [...]

D. Faye: Rytmisk har Padron en klar referanse til *la rumba* og *el quinto*

Y. Manzano: ja, veldig påvirket av perkusjon, han spiller meget perkusiv[...] På Cuba er musikerne mer fokusert på rytmene i forhold til clavene. Denne måten, å føle rytmene via og gjennom claven, er veldig forskjellig fra måten de føler musikken på i Nordamerika [...]

D. Faye: Man sier at det er særlig tre pianister som har utviklet cubansk jazz i stor grad i syntese mellom nord amerikansk jazz og afrocubansk musikk. De er; Chucho Valdes, Emiliano Salvador, og Gonzalo Rubalcaba, de står for tre forskjellige stiler men har et punkt til felles. Når man hører på hvilken som helst av de tre hører man tydelig blandingen av den cubanske musikktradisjonen og den amerikanske musikktradisjonen, begge to språkene er meget godt blanda (mezclado).

Y. Manzano: Men jeg tror at musikken til disse tre er mer cubansk enn nord amerikansk

D. Faye: Ja selvfølgelig [...] I *la rumba* er det også vanlig at *el quinto* 'synger fraser' der hvor det er plass, man må vite hvor man kan plassere slagene, finne plassen, og se hvilke slag man kan gi.

K: Er denne fraseringsmåten også vanlig innenfor trompetspillinga Yasek? Lete etter rom i musikken hvor man plasserer de synkoperte frasene? (slik som *el quinto*)

Y. Manzano: Ja, på en måte som gjør man dette også, man *quintear* litt med trompeten, (quinte a un poco con la trompeta), leter etter plassene [...] (Intervju hjemme hos Yasek Manzano i Playa, Havanna. 14.01.2007)

Foruten å beskrive afrocubansk jazz som sterkt påvirket av *la rumba* og *el quinto*, beskrev de cubansk frasering som en egen cubansk *clave-swing*. Dette bringer oss videre til et av de mest gjennomgående trekkene fra de etnografiske samtalene og intervjuene, nemlig betoningen av å spille med clave. Claven ble ofte sett på som hjørnesteinen i den afrocubanske musikktradisjonen.

Afrocubansk jazz og *la clave*

I intervjuet med den unge cubanske jazzpianisten Harold Lopez Nussa, i bydelen Vedado, beskrev han hvordan claven hadde en fundamental betydning i afrocubansk jazz:

K: Hvilken betydning har claven, for deg?

H. L. Nussa: Claven er et rytmisk element som er fundamentalt for musikken [...] I dag er musikken stort sett i tråd med claven. For eksempel da vi spilte inn cd med Carlito [ung cubansk trompetist som spiller afrocubansk jazz, første låta fra denne cd'en vil grooveanalyseres i kapittel 9], sa de no, no, no dette er feil med claven. Fordi hvis man ikke spiller med clave, så går det ikke, clave er som ABC.

K: Føler du alltid claven når du spiller?

H.L. Nussa: Ja. På en måte ja, man har alltid claven inne i seg,

K: Når man improviserer også?

H. L. Nussa: Ja også når man improviserer, man har den innvendig selv om man ikke tenker på den bevisst. (Intervju hjemme hos Harold Lopez Nussa i Vedado, Havanna. 19.02.2007)

Her beskrev Lopez Nussa hvordan claven fungerte som et slags rytmisk utgangspunkt og referansepunkt for sin pianospilling, både bevisst og ubevisst. Den kjente trommeslageren, perkusjonisten, og komponisten Giraldo Piloto tegnet et mer utfyllende bilde av clavens betydning ved å vise hvordan claven influerte de andre rytmemønstrene. Slik ble det viktig å spille i tråd med claven, for å groove på den riktige måten:

K: [...] hvilken funksjon og betydning har claven?

G. Piloto: Claven er determinert som det grunnleggende i *la música cubana* (lo primario). Hvis du har kjennskap til claven, skjønner du *la música cubana*. Hvis ikke du kjenner til claven kan du likefullt greie å spille det, men uten å forstå musikken. Fordi i claven er hemmeligheten til den sanne *sabor* (taste/flavour) i *la música cubana*. Gjennom claven kan man skille ut hvordan en cubansk gruppe som spiller *música cubana* høres særegen og distinkt riktig ut i motsetning til en annen gruppe fra utlandet som spiller *música cubana*. I de gamle [afrikansk baserte] folkemusikkstilene og *rumba guaguancó* er claven meget definert. Disse er røttene [raizes] til alt [...] For å spille de ulike mønstrene riktig, i for eksempel *rumba guaguancó* [...] må man følge med på claven. [Han synger for å illustrere. Så synger han den mens han spiller claven feil vei, i tre to istedenfor to-tre,..] Hvis du spiller slik tror man det er riktig [spiller et mønster med feil clave] men det er feil. Men man skjønner etter å ha fått kjennskap til *la clave*, og røttene til vår musikktradisjon [...] hvordan man spiller det.

K: Når du spiller med Klimax [kjent timba-band under ledelse av Piloto], har alt en relasjon til *la clave*?

G. Piloto: Alltid (siempre). (Intervju hjemme hos Piloto i Miramar i Havanna. 10.01.2007)

Giraldo Piloto parafraserer ytterligere over clavens betydning, og vektla hvordan claven er nøkkelen til den sanne *sabor*, som kan oversettes til den sanne grooven i afrocubansk musikktradisjon. Foruten claven knyttet Piloto groovefølelsen til den tidligere beskrevne *rumba guaguancó* og de afrocubanske folkemusikkstilene, da disse var røttene til de cubanske rytmene. Etter de mer generelle spørsmålene forsøkte jeg videre å finne ut mer om hvordan Piloto forsto claven i forhold til puls:

K: Kan du prøve å forklare litt mer eksakt hva claven er? Er det en puls? Eller en metrisk enhet ?

G. Piloto: Det kommer ann på hva du skal gjøre. For perkusjon har den en betydning, for piano har den en betydning, for bassen har den en betydning, for blåserne har den en betydning, og for sangerene har den en funksjon. Hvert enkelt instrument har en egen relasjon

til claven. (Han synger og klapper claven for å vise hvordan piano- og bass-, og tromme - mønstre sammenfaller mot claven, han varierte mellom å spille følgende rumba og son-clave i to-tre)

Son clave i to-tre

Rumba clave i to tre



[...] etter å ha spilt litt sier han)

G. Piloto: Men hørte du hvor viktig det var med claven [...]? Man trenger å føle claven for å vite hvor man burde spille basstromma og hvor man burde spille skarptromma, i tillegg må man tenke på claven når man skal spille brekkene for at det skal låte riktig [...] Man trenger å kjenne claven, og la *rumba guaguancó* for dermed å skjønne hvor man skal spille slagene. Derfor er det meget nødvendig å kjenne claven. Særlig for perkusjonister og pianister [...] Hver montuno man spiller bør være meget godt sammkjørt med claven. Noen ganger har jeg skrevet sanger hvor pianomontunoen, og bassen i hovedsak impliserer claven, fordi hvis jeg spiller bare trommer uten bass og piano kan det være hvilken som helst av de to clavene. Innenfor det jeg vil kalle *los grooves generales*, disse som tilhører hver band, velger jeg å la bassen definere claven [...] For at publikum skal forstå musikken velger jeg å legge den i bassen.

Piloto pekte på hvordan claven fungerte som en rytmisk rettesnor for piano, bass, blåsere, sangere, perkusjonister og trommeslagere. Claven var kort og godt et slags organiserende prinsipp innen den afrocubanske grooven. Videre beskrev han hvordan han selv oftest lot bassen definere claven. I tillegg til Pilotos utfyllende clave-beskrivelse ga bassisten David Faye et bilde på hvordan det siste slaget på tre-siden av claven, altså den takten med tre markeringer, fungerte som det mest aksentuerte og tyngste slaget. I tillegg påpekte han hvordan claven ikke burde forstås som oppdelt i to takter, men snarere som en helhetlig underliggende rytmisk frase som all rytmisk aktivitet forholdt seg til.

D. Faye: Claven er et referansepunkt [...] Det kan sammenlignes med swingåttendelene til nordamerikanerne og offbeatpulsene, eller sambafeelingen i brasiliansk musikk. Alle slagene er viktige i claven, men jeg tror det viktigste slaget i claven er tredje slag på det fjerde pulsslaget på tre siden av claven. [han synger claven for å presisere]. Jeg vil ikke beskrive det som clave i tre-to eller clave i to-tre. Clave er clave. Det er claven som fungerer som en grunnmelodi i vår musikk. Claven bør ikke forstås som en matematisk rytme som kan inndeles i tre-to eller to-tre slik Rebeca Mauleon [Mauleon spiller latin jazz og har gitt ut boka *101 Montunos og Salsa*, som handler om cubansk musikktradisjon og claven] beskriver den, hun gjør en stor forenkling når hun beskriver claven på en kald/ufølsom måte [...]

Da jeg imidlertid spurte hvordan musikerne følte claven mens de spilte hadde de vanskelig for å gi konkrete forklaringer. Flere av musikerne påpekte at det var umulig å forklare hvordan de fraserte med claven gjennom ord. Å spille med claven var hinsides begrepene, det bare var slik. Yasek Manzano beskrev det slik:

K. Kan du forklare meg, Yasek, hvordan du føler claven når du spiller?

Y. Manzano: Dette kan jeg ikke forklare, dette er hinsides ordene å forklare. Wynton Marsalis stilte meg det samme spørsmålet [da Manzano studerte på Berklee School of music i

Boston, USA, via et talent-stipend, hadde han Marsalis som lærer], og jeg kan ikke forklare det. Jeg vet ikke hvordan jeg skal forklare dette. Jeg ble født her, på Cuba, jeg kjenner hvordan man skal spille, det er som å snakke. Hvordan kan man forklare inntoneringen til en sanger, at barn lærer å snakke? Hvordan kan man [...] skille mellom de som greier å intonere og de som ikke greier det? Inntonasjon kan man ikke forklare til de som ikke er musikalske [...]

D. Faye: det er kulturelle prosesser, claven som et referansepunkt, det kommer fra erfaringen. Noe som kan forklare dette er den afrocubanske kulturen, og det at den alltid er overført muntlig. Musikken bør sees på som et språk[...] Du har leste mange tekster om dette, jeg har enda ikke funnet en bok som kan forklare dette.

R. Mendoza: [...] Etter å ha vært taus i størsteparten av intervjuet blir også trommeslageren Mendoza engasjert og sier]- Siden jeg var liten har jeg alltid spilt rumba, men jeg kan heller ikke forklare dette, det er som et språk jeg lærte. Det språket føler jeg, men jeg kan ikke forklare det.

K: Tenker du ikke bevisst på å fraserer de synkopene du synger, eller måten du fraserer på?

R. Mendoza: Nei man tenker ikke

D. Faye: De store musikerne sier at i det øyeblikket man tenker på det man spiller er det et problem. Når du bare spiller det du føler og ikke tenker på det du spiller, er du på et språklig nivå, (nivel de lenguaje). Da snkker vi om ekte musikalsk erfaring.

Hovedpoenget i sekvensen med Manzano, Faye, og Mendoza, var at frasering med claven, og måten de følte claven på, var umulig å forklare. Det var isteden noe man ble født inn i. *La clave* var en del av den cubanske kulturen. I tillegg hadde Faye liten sans for vestlige matematiske forklaringer på claven. Clave var clave. Den skulle *ikke* splittes opp i matematiske biter. Samtidig vektla Faye i en annen intervju-sekvens at noen slag i claven var mer sentrale enn andre. Slik viste mine informanter til både et analytisk blikk på claven, samtidig som de vektla at den nærmest var umulig å forklare; *la clave es la clave*.

Cubanske synkoper

Foruten å vektlegge rumbaen og clavens funksjon i afrocubansk jazz påpekte flere av informantene at nøkkelen til å forstå afrocubansk jazz lå i de cubanske synkopene. Ved å konsekvent forflytte tunge slag som en og tre, og fokusere på det cubanerne kaller 'slagene imellom', skapte de noe av det karakteristiske rytmiske drivet i afrocubansk jazz. Manzano, Faye, og Mendoza beskrev de cubanske synkopene slik:

K: hvordan er de estetiske idealene, og idealene for å kommunisere og frasere mellom musikerne innenfor afrocubansk musikk? I sjangre som son, rumba, afrocubansk jazz etc, er det noen fundamentale estetiske karakteristika som kjennetegner disse musikkstilene? Yasek har sagt det perkussive angrepet til Padron [...]

D. Faye: det desidert viktigste innenfor afrocubansk musikk er å føle synkopene

K: Kan du utdype, hvordan føler man synkopene?

D. Faye: For meg er det den afrikanske musikktradisjonen som har kommet til Cuba som har hatt størst betydning. Hvis du hører en *toque batá* (bata-rytme/groove), eller en rumba [...] vil du høre at de sterke slagene (el tiempo fuerte), i 4/4 eller 6/8, er tilstede selv om de ikke spilles. Jeg mangler ord for å beskrive det. De er ikke på første plan, på en eller annen måte så skjuler man de sterke slagene, man føler de sterke slagene, men man skjuler de, man forskjyver de, nesten alltid en fjerdedel, åttendel eller sekstendel etter enen'. Og disse er alltid spilt riktig sammen med claven. Og dette forholdet mellom for eksempel bassen og claven, og forskyvingene av de sterke slagene, er veldig forskjellig fra europeisk musikk som

er mer basert på de tunge slagene [...] Det er dette man kaller feeling, det er slik man føler musikken, men de er ikke på første plan man spiller det ikke. Implisitt er ordet jeg leter etter, ikke eksplisitt. De tunge slagene er implisitte i musikken

K: Er de tunge slagene likefult referansen (el tiempo fuerte)?

Y. Manzano: Ja, de tunge slagene er referansen [...]

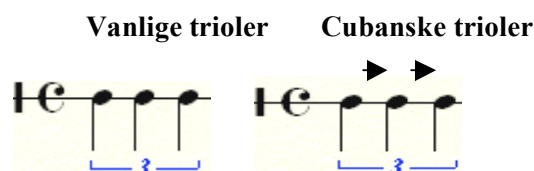
Ved å skjule de sterke slagene og isteden aksentuere de ulike etterslagene på både åttendels-, sekstendels- og triol-nivå mente bassisten David Faye å beskrive sentrale fraseringsmønstre i afrocubansk musikk. Men som Manzano bekreftet var likefullt de tunge slagene referansen til musikken, man hadde de tunge slagene i kroppen og opplevde de implisitt ved at de ulike synkopene spilte mot musikkens underliggende puls.

7.1.4 *Triplets cubano* - sentralt synkopert mønster

I forlengelsen av de cubanske synkopene vektla flere av informantene en spesiell synkopert figur som de kaldte *triplets cubano*. Dette var en blanding mellom firedels trioler over to slag, og andre lignende figurer som to punkterte åttendeler og en åttendel. *Triplets cubano* kom særlig til uttrykk da jeg spilte afrocubansk jazz og son med jazzfløytisten Magela Herrera. Ifølge Herrera referer *triplets cubano* til en cubansk spillemåte hvor man strekker ut og forflytter ulike triol-lignende mønstre:

K: Kan du forklare meg noe om *los triplets cubano*, frasering og kommunikasjon innenfor cubansk musikk, og afrocubansk jazz.

M. Herrera: Ok (Buena), [hun klapper de ulike triol-rytmene, cubanske trioler, og klassiske trioler]



-Forskjellen er at de er spilt litt bakpå,

K: Er denne måten å spille bakpå, vanlig innenfor cubansk jazz også, og innenfor perkusjonsinstrumentene, samt måten og spille fløyte, piano, eller å synge?

M. Herrera: Nei ikke i alt, men *la música cubana* er så synkopert, at det nesten alltid er vanlig å forflytte enern' og ikke frasere mot enern'. Men det er ikke nødvendigvis viktig å være så bakpå. Jeg vil ikke forstå det slik, men du kan gjøre det, for du analyserer det. Men jeg vil ikke si det.

K: Hva kjennetegner kommunikasjonen i en gruppe som spiller cubansk musikk, særlig det rytmiske?

M. Herrera: Det samme som i jazz, jeg tror den musikken som ligner mest på *la música cubana* er jazz. Fordi de perkussive instrumentene gjør sine mønstre (marchas), repeterer de, men i tillegg så er det vanlig å *sacar las manos* (uttrykk for å improvisere med måte, variere litt over mønstrene) [...] Mellom de perkussive elementene utvikler de, og kommuniserer et slikt samspill. Men dette er som at de snakker sammen og sier 'halla, hør på dette' [Magela Herrera synger en *sacar la mano* frase som er synkopert og skaper en rytmisk spenning mot claven som hun klapper parallellt]. Og da er det mulig at et annet perkusjonselement svarer, og de utarbeider en rytme-sammen for å løfte musikken.

K: Dermed kan noen av idealene sies og være dialogen i gruppen? Som om vi (i gruppa) snakka sammen, som om vi snakker gjennom musikken?

M. Herrera: Ja, slik er det. Men dette er det samme som man gjør i jazzen.
(Kort intervju med Magela Herrera i Playa, Havanna. 7.11.2006)

I og med at Magela Herrera viste om mitt studieprosjekt, som gikk ut på å kartlegge og analyserer afrocubansk groove og rytmikk, aksepterte hun at jeg kategoriserte musikken. Dette kommer til uttrykk i hennes svar på mitt andre spørsmål, hvor hun svarte; ” *la música cubana* er så synkopert, at det nesten alltid er vanlig å forflytte enern' og ikke frasere mot enern'. Men det er ikke nødvendigvis viktig å være så bakpå. Jeg vil ikke forstå det slik, men du kan gjøre det, for du analyserer det. Men jeg vil ikke si det” . Foruten dette utsagnet viste Herrera flere sentrale trekk ved synkoper i cubansk musikk ved å peke på hvordan slike triolfigurer ofte ble forflyttet. Deler av det samme poenget beskrev den tidligere nevnte pianisten Harold Lopez Nussa i intervjuet jeg gjorde med han, og hans beskrivelse av *desplacamientos personales*:

K: [...] kan man spille personlige forskyvninger (*desplacamientos personales*) innenfor den metriske strukturen? Ulike personlige forskyvninger og synkoper som det ikke er mulig å notere?

H.L. Nussa: Ja, selvfølgelig (si claro, claro). Fordi *la música cubana* er slik. Hvis du spiller en triol, han synger, så synger han igjenn litt bakpå. Man kan spille den litt bakpå, (*atrasando un poco*) det er dette som er greia, man skal føle rytmen.

Afrocubansk jazz, son, og fire grooveelementer

I tillegg til de beskrevne rytmiske strukturene i musikken som rumbafrasering, clave, synkoper, og *triplets cubano*, var det også flere som knyttet afrocubansk jazz opp mot grunnstrukturene i *son*-baserte groover, og særlig piano, bass, claven, congas og den velkjente cascara-rytmen Maykel Gonzales sang i første intervjusekvens. Da jeg ba jazzgitaristen og sangeren Danay Bautista beskrive de fire viktigste grooveelementene i afrocubansk jazz, trakk hun frem følgende fire elementer fra *son*- tradisjonen:

K: Hvilke er de viktigste rytmiske elementene i afrocubansk jazz?

D. Bautista: Ai, det er vanskelig å si, men i den delen av afrocubansk jazz som er basert på *son* kan jeg i hvertfall si at det er; congas (*tumbadora*), cascara, og *basstumbao* og *montuno* i piano er viktige, men claven er også fundamental.

K: Claven er fundamental?

D. Bautista: Selvfølgelig, fordi. Selv om ikke man har claven klingende, som et instrument, er claven innbakt i de andre rytmene. Uansett hvilket instrument som spiller så hører man claven.

K: Er pianomontuno også viktig?

D. Bautista: ja men det kommer ann på hvordan de spiller montunoen, hvis den spilles som en cubansk montuno er den viktig.

K: Er måten man fraserer på med stemmen mer fri, eller er den også tett bundet sammen med claven?

D. Bautista: Melodien er som oftest skrevet med claven.

K: Kan du gi meg noen eksempler?

D. Bautista: Hun synger *Chan, chan*, -Denne er komponert veldig tett opp mot 3-2 claven. *El manicero* er komponert tett opp mot 2-3 claven. *El cuarto de tula* også. [Alle de nevnte låtene

er cubanske standardlåter, og er sentrale i afrocubansk jazz og cubansk musikktradisjon] (Intervju i Playa, Havanna. 11.11. 2006)

Foruten å beskrive hvordan congas, piano, bass, og cascara var sentrale i store deler av afrocubansk jazz vektla Bautista, i likhet med de tidligere nevnte informantene, claven-rytmen som svært fundamental. Betydningen av claven kom også til uttrykk i de ulike melodiene, da de skulle passe på riktig måte med claven.

Musikkestetiske idealer innen afrocubansk jazz.

Ut i fra det tidligere presenterte utvalget på seks primærinformanter, i tillegg til andre relevante samtaler, har jeg identifisert fire begreper som sentrale for å forstå musikkestetiske idealer i afrocubansk jazz. Begrepene *sabor*, *bomba*, *disfrutar*, og *gozar*¹², ble brukt gjentatte ganger av de cubanske musikerne i beskrivelsen av hva som kjennetegnet *god* afrocubansk musikk, og fortrinnsvis dens rytmiske kvaliteter. I tillegg knyttet flere av musikerne både musikken og flere av de nevnte begrepene til flørt, erotikk, og sensualitet.

Sabor og Bomba

De to første begrepene, *Sabor*, og *Bomba*, beskriver perkusjonisten Osniel Melengo slik:

K: Hva vil det si å spille med *sabor* og *bomba*?

O. Melengo: Å spille med *sabor* betyr å spille med god smak/sans, mens å spille med *bomba* er et begrep vi bruker på gata om å spille med hjerte. *Sabor* og *Bomba* betyr å spille med menneskelighet, man må føle rytmene, en data kan ikke føle rytmer. De beste timbalerosene (timbali-spesialister) for eksempel, spiller med sin menneskelighet. Dette gjør musikken interessant. Dette kaller vi å spille med sjel, hjerte, smak. (Intervju i Vedado, Havanna. 03.11.2006)

Melengo beskriver hvordan *Sabor*, og *Bomba* kan si noe om graden av personlighet, og smakfullhet i spillet til musikerne. For Melengo var graden av menneskelighet, innlevelse og personlighet i spillingen av rytmene med på å gi musikken kvalitet. Deler av det samme poenget ble artikulert i kapitlets del en, da Faye beskrev hvordan man måtte føle claven og de synkopene på en cubansk måte. *Sabor* og *bomba* referte hos Melengo, til hvordan man skulle oppleve rytmene. Da jeg videre spurte cubanske musikere om hva som gjør at afrocubansk jazz groover, eller rett og slett, hva som gjør at det låter bra, brukte de ofte det nevnte *sabor*-begrepet. De tre tidligere nevnte jazzmusikerne Manzano, Faye og Mendoza, vektla hvordan *sabor* var et sentralt element i afrocubansk jazz. Da jeg spurte Manzano hva *sabor* er, fikk han imidlertid problemer med å gi et presist svar:

K: Kan du prøve å forklare meg hva som er en bra groove.

D. Faye: Det er en gruppe som låter fast og samspilt

¹² Begrepene spiller på et vidt spekter av følelser. De kan imidlertid ordrett oversettes til: *Sabor*: god smak, følelse. *Bomba*: bombe, hjerte, sjel. *Disfrutar*: å nyte, glede seg ved. *Gozar*: nyte (Tritrans ordbok på nettet: <http://www.tritrans.net/indexno.html>)

R. Mendoza: Ja en gruppe som låter macho.

Y. Manzano: Og det viktigste er at de gode musikerne har sabor, mye sabor.

K: Hva er el sabor?

Y. Manzano: Åååå steike, *Sabor*,aaaaa [...] *Sabor* er når mora de lager mat og du spiser og sier- *coño* !!!!! (Que rico), så deilig! det er det samme i musikken. *Sabor* er evnen folka har til å kjenne *la música cubana* med *sabor*.

Y. Manzano: [...] Det viktigste ved *sabor* er at musikken gir deg en *sabor* som gjør at du får lyst til å danse, det er måten man spiller en rytme på.

Her sammenlignet trompetisten Manzano *sabor*-begrepet med metaforen et godt måltid og påpekte at *sabor* var vanskelig å definere. Denne diffuse forståelsen av *sabor*, og som likevel er definert som en fysisk følelse, var en gjennomgående forståelse av *sabor* blant de cubanske musikerne. I denne betydningen refererte *sabor* til musikkens rytmiske kvalitet, og var ofte vanskelig å forklare. Både Manzano og Piloto sine tidligere beskrivelse viser hvordan de cubanske musikerne ofte knyttet begrepet *á groove* til de cubanske begrepene *un ritmo med sabor*. Det at *noe groover* ble forstått som at *los ritmos* har *sabor*. Det var imidlertid varierende hvorvidt de cubanske musikerne forsto *groove*-begrepet, da *groove* ikke er like innbakt i den cubanske musikerdiskurs som i den europeiske og amerikanske. Intervjuet med pianisten Harold Lopez Nussa illustrerer dette, og det var først da jeg eksplisitt sa at med *groove* mente jeg en rytme med *sabor*, at han forsto spørsmålet:

K:Hvorfor groover afro-cubansk jazz og cubansk musikk? Hvorfor har musikken *sabor*?

H. L. Nussa: Hva? (que) *groove*?

K: Skjønner du begrepet *groove*?

H. L. Nussa: ja [han svarer ja litt nølende, så jeg forsøker å forklare]

K: I populærmusikk, jazzmusikk og cubansk musikk er *groove* ofte viktig, man må spille med *groove*, må spille med *sabor*. Man bør spille med *groove*, man bør spille sine rytmer med *sabor*. Et eksempl er Los Van Van med Pupi [cubansk montuno-pianist], som låter super bra, og har en fantastisk (tremendo) *bomba* og *sabor*. Dette kan vi kalle *groove*, den følelsen disse rytmene skaper.

H.L. Nussa: Ja [fortsatt litt nølende, men virker som han har fått en økt forståelse]

K: Kan du si meg hva *á groove* innebærer for deg? Hvorfor har en rytme *sabor*?

H.L. Nussa: Hvorfor den har *sabor*, Ok! Ajjjjjjjj [...] dette er et ganske komplisert spørsmål, jeg vet ikke helt hvordan man skal svare på dette. Hvorfor en rytme har *sabor*? Jeg vet ikke [...] Det er mange faktorer som influerer, måten komponisten eller arrangøren skaper musikken, musikerne når de spiller. Musikerne må kjenne stilen, skal de spille *son*, må de kjenne *son*-stilen. Hvordan de spiller de konkrete instrumentene, piano, *cascara*. Og ikke bare hvordan man spiller dem, men også spillemåten, hvordan man spiller mønstrene med *el sabor*.

K: Hva er *sabor*?

H.L. Nussa: Ja det er noe mystisk, som man ikke kan lære bort på en kveld. Det er noen som har det inni seg, og noen som ikke. Det er perkusjonister som spiller med fantastisk bra *sabor*, men som aldri har lært seg musikk, fordi de har det inni seg, fra fødselen. Jeg vet ikke hvordan man kan forklare dette.

K: Men mener du man bør spille en rytme perfekt metrisk?

H.L. Nussa: Jeg tror ikke *el sabor* ligger i dette. Poenget er ikke å spille en rytme helt metrisk som en datamaskin. Rytmene fra datamaskinen har ikke *sabor*, den kan ikke føle rytmene slik som et menneske.

Etter å knytte evnen til å *groove*, opp mot *en rytme med sabor*, forsto Lopez Nussa omsider spørsmålet mitt. Da han imidlertid skulle beskrive en slik form for *sabor*, fikk han i likhet med Manzano, problemer med å finne de rette ordene, da *sabor* ifølge Lopez Nussa, var ”noe mystisk, som ikke kan læres bort på en kveld”. Etter å ha diskutert *sabor*-begrepet på ulike måter i ulike kontekster fant jeg også flere musikere som knyttet *sabor* til mer konkrete groovekvaliteter ved musikken. En av disse var trommeslageren Piloto, han beskrev det slik:

K: Kan du si meg hva å *groove* betyr for deg? Hva kjennetegner en rytme med *bomba* og *sabor*?

G. Piloto: Jeg tror at *groove* skapes gjennom orkestre og/eller instrumentister. I *la música cubana* er det et generelt *groove*, som man kaller *la timba*. Og et annet *groove* hvert enkelt orkester/band [på cuba bruker man ofte betegnelsen orkestre om større band]. Los Van Van, Adalberto Alvarez og Klimax har for eksempel forskjellige *grooves*. De ulike pianistene og trommeslagerne bidrar med hver sine *grooves*. Jeg forstår *groove* som måten man spiller på, spillestilen, en personlig spillestil og personlig *sabor*. *Groove* er det som kjennetegner orkesteret eller musikerne eller sangen, det kan for eksempel være en *tumbao* i bassen, eller en *montuno* i piano. I *montuno*-delen av en *timba*, er det for eksempel viktig å ha et autentisk *groove* som kjennetegner hvert enkelt gruppe. Dette *groove*et skapes på to måter; I) det ene er arrangøren, II) det andre er musikerne og deres egen spillemåte. (Intervju hjemme hos Piloto i Miramar i Havanna 10.01.2007)

Vi ser at Pilotos forståelse av *sabor* skiller seg fra de andre beskrivelsene da han knytter *sabor* til mer konkrete musikalske forhold. Etter å ha fått beskrevet ulike betydninger av å spille med *sabor*, og *bomba* spurte jeg min spansk lærer Marcia Gomez hva disse begrepene egentlig betyr, og hva de forteller om cubansk musikkultur:

K: kan du si meg hva det vil si å spille med *Sabor*?

M. Gomez: Det er å spille med følsomhet, spille med alt du har av følelser, du må bruke alle dine fem sanser. Med hodet, hendene, kroppen, alt, spille med alt. Spille med alt du har inni deg. Med all din følsomhet[...]

K: Hva vil det si å spille med *bomba*? Og hva er forskjellen på *bomba* og *corazon*?

M. Gomez: *Bomba* er populærvarianten av *corazon* og betyr hjertet. *Corazon* er det som pumper blodet, *bomba* er en motor.

K: Men når man sier å spille med *bomba*, vil det si å spille med sin menneskelige motor/pulserende kraft?

M. Gomez: Riktig, å spille med toppen av din motor

K: Men motor, hva betyr motor i denne konteksten?

M. Gomez: Et apparat som starter noe. Det er en metafor som sier at du skal spille med alt hva du har. For å gi liv til musikken. (Intervju ved ISA, Playa 21.01.2007)

Oppsummerende kan vi hevde at begrepene *Bomba*, og *Sabor* forstås som evnen til å spille med en personlig følsomhet som involverer hele sanseapparatet. Det dreier seg om å ha en følsom kroppslig og mental tilstedeværelse i musikken man spiller. Pianisten Calderon utdypet betydningen av det kroppslige ved å knytte det mot dansen da han lærte meg *montunos*:

A. Calderon: Det er viktig at du tenker på danserne når du spiller *montunos*, du skal få danserne til å føle seg vel, inspirere de, flørte med dem gjennom synkopene i piano. Spill små repetitive, rytmiske motiver, og øk intensiteten ettersom dansen blir mer intens. Tenk at du

danser og spiller piano samtidig. (samtale hjemme hos Calderon i Havanna, Vedado 17.01.2007)

Calderon og Manzano sine tidligere beskrivelse av forholdet mellom de cubanske rytmene og dans var et gjennomgående trekk i synet på afrocubansk musikkestetikk.

Musikalsk nytelse- gozar, disfrutar, la sensualidad

I tillegg sier utsagnene til Gomez, Calderon, Manzano og Melengo, noe om hvilken estetisk kontekst afrocubansk musikk springer ut av. På Cuba skal musikken oppleves og sanses kroppslig. Slik får den rytmiske groovebaserte musikken kvalitet. Et lignende syn på cubansk musikk viser den cubanske jazzfløytisten Magela Herrera i følgende samtale:

K: Hva betyr afrocubansk musikk for deg?

M. Herrera -Musikken er for å ”disfrutar” (nyte/oppleve).

K: Hvilke følelser spiller man på når man spiller cubansk musikk som Salsa, Son, Afrocubansk jazz etc.?

M. Herrera: Man spiller på kjærlighet, det sensuelle. Salsa er en sensuell dans. Musikken har et sensuelt element, det er et sted på gozar, (for å nyte) (samtale Havanna, Playa 19.11 2006).

Begrepene *disfrutar* og *gozar* refererer til nytelsesaspektet ved musikken og sier noe om opplevelsen av musikken, ikke hvordan den skal spilles. *Disfrutar* betyr i denne sammenhengen musikkens evne til å vekke nytelse og glede. På Cuba refererer begrepene *gozar*, og *disfrutar* ofte til det sensuelle spillet som ligger i musikken og dansen. Begrepene refererer til flørtens, og den lidenskaplige spenningen i musikken. Afrocubansk jazz sin sensuelle estetikk ble også tematisert mot slutten av intervjuet med Faye:

K: Er det noen estetisk filosofi i cubansk musikk og afrocubansk jazz?

D. Faye: [...] Et primært trekk innen estetikken i *la música cubana* er *la sensualidad*... Og influensen fra afrikansk kultur. De afrikanske slavene på Cuba hadde tidligere en dag i måneden til å feste, og være sosiale (relacionarse), og elske (hacer el amor). De hadde bare en dag i måneden til å gjøre alt dette. Dette former sentrale deler av estetikken i cubansk musikk. Derfor er *música cubana* veldig seksuell, både den cubanske danse måten, og la rumba i *música cubana* er veldig seksuell, fordi de har denne referansen.

Denne sensuelle diskursen innebærer ikke nødvendigvis seksuell omgang, men er snarere bærer av et ”språk” hvor mer flørtende, og erotiske spenninger vikles ut.

Sentrale trekk i afrocubansk jazz og musikkestetikk

Oppsummerende kan hovedpunktene innenfor afrocubansk musikkestetikk forstås som musikkens evne til å fremkalle de fire begrepene; *sabor*, *bomba*, *disfrutar*, og *gozar*. Disse begrepene viser til musikerens evne til å spille med personlighet, følelse, menneskelighet, og innlevelse. Musikeren skal gi et fysisk liv til musikken slik at rytmene og musikken smaker godt, og kan nytes, føles og oppleves av dens tilhørere. I tillegg spiller de fire begrepene ut en form for sensualitetens og flørtens språk. Ut i fra kapitlets første del kan vi oppsummere at *clave*, *triplets cubano*, mønstrene; *cascara*, *montuno*, *tumbao* og *congas*, og de typiske

cubanske *synkopene* var sentrale rytmiske fraseringsmønstre i afrocubansk jazz. I tillegg hadde mine primærinformanter et syn på afrocubansk jazz som en blanding av de to nevnte sjangerene *rumba guaguancó*, og *son*, samt *batá*-stiler som den tidligere nevnte *chackalokuafú* (se. s. 33).

Groove – forsøk på en skisseaktig definisjon.

Som utgangspunkt for en definisjon mener jeg groovebegrepet kan inndeles i tre "grammatiske" nivåer. For det første kan vi betrakte groove som substantiv i betydningen *en groove*. Beskrivelser av groove som substantiv er sentralt innen grooveanalyser da analysen, i en forstand, forsøker å beskrive groovens elementer.¹³ I en grooveanalyse forstått som substantiv, vil man ta sikte på å analysere sentrale rytmiske mønstre og riff. Eksempler på dette kan være trommer, bass, gitar, og perkusjon etc., avhengig av hvilken stil man analyserer. For det andre kan groove forstås som verb, altså noe som beskriver substantivet. Når man forstår groove som verb får begrepet en mer normativ estetisk etterklang ved at man sikter mot *hva som gjør at det groover*. Ofte er selve grunnen til å gjøre analyser av groover (forstått som substantiv) tuftet på at grooven(e) groover. Altså, grooven har estetiske kvaliteter som verb. Man analyserer ofte en groove for å finne ut *hvorfor* og *hvordan* den groover.¹⁴ En grooveanalyse av groove som verb tar dermed siktemål på å besvare spørsmål som; "Hva gjør at *Sex machine* av *James Brown* groover?". Det tredje grammatiske nivået av groove er groove som adverb. Her beskriver groove verbet. Et eksempel på dette kan være analyser av musikalske "handlinger" som for eksempel "Bootsy Collins spiller bass groovy". Forståelsen av groove som verb og adverb griper imidlertid til en viss grad over i hverandre, da begge beskriver den estetiske groove-erfaringen. Man kan dermed oppsummere med to hovednivåer av groove som beskriver følgende aspekter; i) groove som substantiv sikter mot å beskrive "nøytrale" strukturer og elementer i grooven, ii) groove som verb beskriver hvordan musikken groover som en estetisk erfaring. Forståelsen av groove som verb har ofte normative og estetiske undertoner. Disse to nivåene av groovebegrepet vil benyttes i den etterfølgende grooveanalysen. Jeg vil tidvis vise hvilke grammatiske nivåer av groove jeg analyserer for å presisere analysenes siktemål. Det er viktig å innvende at selv om man kan gjøre et analytisk skille mellom de to nivåene, *groove som substantiv* og *groove som verb*, er de ofte sammenvevd i grooveanalyser. Eksempler på dette finner vi i både Carlsens og

¹³ Som Godøy påpeker i introduksjonen av doktoravhandlingen *Formalization and Empistemology* medfører alltid en analyse av noe, i en forstand, til at vi forvandler fenomenet til et objekt, altså et substantiv, grunnet fortolkningsprosessen og forskjellen i tid: "All language, all communication, all history, all kinds of human thought are dependent upon the possibility of retrospectively somehow transforming what unfolds in the flux of time into some kind of object in cognition" (Godøy 1997: 8). Dette argumentet kan forstås som et mer filosofisk premises for å gjøre en grooveanalyse, overhodet.

¹⁴ I tillegg kan selve benevnningen groove ha noe normativt over seg, som impliserer at den har groovemessige kvaliteter som verb. Jeg har lest få grooveanalyser av musikk som fortolkeren mener ikke groover. Hvis grooven ikke groover kan det virke like greit å kalle den musikalske enheten for noe annet.

Danielsens grooveanalyser som begge veksler mellom å beskrive groove som verb og substantiv. De pendler mellom nitidige beskrivelser av groovebærende elementer på den ene siden, og estetiske beskrivelser av selve grooveopplevelsen på den andre siden. Dette vil også gjelde i min egen grooveanalyse. Når det gjelder mer konkrete definisjoner av groove som substantiv vil jeg utbygge Carlsens beskrivelse av groove fra avsnittet *begrepsavklaringer*, *han skriver*:

”Slik begrepet fremstår for meg [...] innbefatter det [groove] alle elementer i musikken som bidrar til en rytmisk substans. Det betyr at det i utgangspunktet ikke er forbeholdt noen instrumentgrupper slik at en vokalist, cellist, eller trombonist kan være en like viktig del av grooven som en trommeslager, bassist eller gitarist. Dette avhenger av den musikalske konteksten og/eller komposisjonen [...] det er måten det spilles på som er avgjørende. I det henseende er det en forutsetning at det musikalske bidraget er av en viss perkussiv art” (Carlsen 2007: 9)

En annen konkret musikalsk beskrivelse av groove som substantiv finner vi i Bjerkes mastergrad *Klanglig forming av grooveopplevelsen*. Bjerke skriver: ”Groove er et rytmisk fundament i en låt som utgjøres av grunnkompet i bandet, nærmere bestemt trommer, bassgitar, gitar og/eller tangentinstrumenter” (Bjerke 2007: 8). Både Bjerke og Carlsens beskrivelser av groove som substantiv er konkrete eksempler på hvilke elementer i musikken, hvilken spillemåte, og hvilken form for musikk, som fortolkes i en grooveanalyse. I den følgende analysen vil jeg forstå groovebegrepet ut ifra deres nevnte begreper, og beskrive hvilke musikalske strukturer som er signifikante for grooveens musikalske uttrykk. I analysen av afrocubansk jazz vil jeg videre skille mellom *groovebærende* elementer, og *grooveimproviserende* elementer. Groovebærende elementer kan defineres som de instrumenter, og rytmiske mønstre, som i størst grad ivaretar grooveens groovemessige uttrykk. De groovebærende elementene er i stor grad repetitive. Åpenbare eksempler på groovebærende elementer er bass og trommer. Grooveimproviserende elementer defineres som mindre repetitive enn de groovebærende elementene. Åpenbare eksempler på disse er ulike perkussive soloer i trompet og piano.¹⁵ Man kan naturligvis også inndele begge kategoriene i gradsforskjeller, som mer groovebærende elementer, og mindre groovebærende elementer etc. I tillegg er det ofte grensetilfeller der et instrument kan være vanskelig å plassere i kun en av de to kategoriene. Ett poeng med å trekke et slikt analytisk skille er at de groovebærende elementer ofte inngår i dialoger med de grooveimproviserende elementene i afrocubansk jazz. I slike dialoger former begge parter, både de groovebærende og de grooveimproviserende elementer, grooveens uttrykk. Konkrete eksempler på groovebærende elementer i afrocubansk jazz, kan kortfattet beskrives som: i) Perkussive, riffbaserte og synkoperte piano-*montunos* gjerne spilt i oktaver. ii) Synkoperte bass-*tumbaos* med fraver av

¹⁵ Forskjellen på grooveimproviserende, og kun improviserende elementer, beror på deres grad av perkusivitet, og musikkens grad av å spille på groove som et estetisk uttrykk.

En'er og Tre'er betoning. iii) Jevn underdeling i perkusjon og trommer med aksentuering av synkoper. iv) Rytmisk bruk av trompet og sax med definert attack, ofte spilt i synkoperte riffaktige og gjerne repetitive fraser. v) Innslag av rytmisk og repeterende vokal, ofte arrangert antifonalt. Alle de nevnte groovebærende elementene er i stor grad repeterende, samtidig som de kan konstruere ulike spenningsbølger med henhold til dynamikk. I tillegg er alle instrumenter spilt med stor grad av perkussivitet og forholder seg til en underliggende puls. Konkrete eksempler på grooveimproviserende elementer i afrocubansk jazz kan være: Perkussive soloer i piano, perkusjon, trommer, bass, trompet, sax, fløyte etc. Disse soloene spiller i stor grad på rytmiske motiver og perkussive kvaliteter som estetiske uttrykk. De etablerer ofte rytmiske groovedialoger med de groovebærende elementene. Dette gir grooven *farge*, en form for utvikling, og intensitet. Foruten å spille repeterende synkoperte figurer spiller de også ofte rytmiske fraser som er 'så ute av time' at de er nesten umulige å notere. Slike fraser gir en ekstra grad av rytmisk friksjon og nerve i musikken, og beskrives som vist i den etnografiske diskusjonen, ofte som å spille med *bomba* eller *sabor*. I tillegg er de grooveimproviserende elementene kjennetegnet av en definert og perkussiv klang. I piano kommer dette til uttrykk via dobling og tripling av oktaver.

Rytmiske strukturer i afrikansk og afroamerikansk musikk

Som presisert tidligere har afrocubansk jazz flere fellestrekk med afrikanske og andre afroamerikanske musikktradisjoner. I dette avsnittet vil jeg presentere beskrivelser av rytme fra musikkvitenskaplige studier av afrikansk og afroamerikansk musikk. Felles for tekstene er at de diskuterer rytmiske strukturer, og estetiske særtrekk, innen afrikansk og afroamerikansk musikk. Som Danielsen påpeker i *Presence and Pleasure* er dette sentralt, da både den afrikanske og afroamerikanske bruken av instrumenter er forskjellig fra en vestlig tilnærming. Dermed blir også den afroamerikanske musikkestetikken annerledes:

“the black treatment of instruments – the piano or the voice, for example- is very different from the Western art music traditions treatment, and it could further be used as evidence for the existence of a particularly black aesthetic linked with African musical practices”
(Danielsen 2006: 31)

I Olly Wilsons artikkel presenterer han lignende beskrivelser i tillegg til ytterligere fire sentrale trekk ved afrikansk og afroamerikansk musikk. Alle disse, til sammen fem karakteristika, er sentrale i afrikansk og afroamerikansk musikk. Wilson beskriver de slik:

”[I] a tendency to create musical structures in which rhythmic clash or disagreement of accents is the ideal...[II] a tendency to approach singing or the playing of any instrument in a percussive manner...[III] a weakness for a kaleidoscopic range of dramatically contrasting qualities of sound...[IV] a tendency towards a high density of events within a relatively short time frame...[V] a tendency to create musical forms with antiphonal or call and response structures (Wilson 1992: 328-329)

Disse fem punktene er også høyst sentrale innen afrocubansk jazz. Dette gjelder særlig punkt *en, to* og *fem*. Som skrevet tidligere er afrocubansk musikk kjennetegnet ved dens polyrytmiske, komplekse og synkoperte rytme- og groove-strukturer. Alle disse trekkene finner gjenklang under punkt I hos Wilson, som lyder; ”músical structures in which rhythmic clash or disagreement of accents is the ideal” (ibid). Afrocubansk jazz er også nevneverdig preget av punkt to, nemlig; *evnen til å synge eller spille på en perkussiv måte*. Dette kommer blant annet til uttrykk i de perkussive pianosoloene til Gonzalo Rubalcaba, og beskrivelsene av trompetspilling i afrocubansk jazz via primærinformantene Manzano og Gonzales.

Antifonal interaksjon- grunnleggende rytmisk struktur

Selv om både punkt en og to er tilstede i afrocubansk jazz er det særlig punkt fem, nemlig bruk av *antifonale*, eller *call and respons*- baserte stiler, som er lettest å gjenfinne i afrocubansk musikk. Dette er blant annet vist i de tidligere beskrivelsene av musikkstilene *rumba guaguancó* og folkemusikkstilen *chachaolokuafú* (se s 33-36). I tillegg viser følgende utdrag fra de etnografiske intervjuene, hvordan trommeslageren Giraldo Piloto tenkte i antifonale strukturer når han improviserte på trommer:

”K: Kan du beskrive hva du tenker når du improviserer på trommer i afrocubansk jazz og *la música cubana*?

G. Piloto: Jeg liker å tenke i forhold til spørsmål og svar. Når jeg gjør mine soloer liker jeg å tenke at noen spør meg om noe og at jeg svarer til han. Men det som skjer er at spørsmålet lager jeg selv. For eksempel slik [han begynne å synge for å illustrere...] Det er ulike fraser som jeg spør og svarer gjennom” (Intervju hjemme hos Piloto i Miramar i Havanna 10.01.2007)

Beskrivelser av antifonale strukturer er også tydeliggjort i John Miller Chernoffs bok *African Rhythm and African sensibility* (1979). I Chernoff sitt musikketnografiske studie av Vestafrikansk perkusjonsmusikk fant han at flere av musikerne forsto rytmene som rytmiske dialoger med hverandre. Det viste seg at musikerne hadde problemer med å spille en rytme alene. De forsto ofte sin rytme ut i fra motrytmen og den antifonale interaksjonen mellom flere rytmer. Dette trekket kommer tydelig frem i Chernoffs beskrivelse av trommeslageren Ibrahim:

”Ibrahim felt that his isolated beating was meaningless without a second rhythm [...] he could not even think of the full range of stylistic variations he might play without the beating of a second drum” (1979: 51)

Det samme poenget er beskrevet i Olavo Aléns studie av *la Tumba Francesa*, som er en eldre afrocubansk perkusjonstil fra Guantanamo og Santiago de Cuba. Innenfor *la tumba francesa* er *catá* det rytmemønstre som driver musikken fremover:

”Then we made individual recordings from each of the drums, using the cata as a guide, because without the rhythm of the cata, the other rhythms simply could not play” (Alén 1995: 55)

Som Alén påpeker greide ikke trommene å orientere seg med mindre *la catá* viste "veien" i grooven. De kunne simpelthen ikke spille inn trommene hver for seg uten at de spilte med *catá*.

Offbeat-phrasing

I Richard Watermans eldre tekst "Hot" *rhythm in negro music*, fra 1948, påpeker han et viktig trekk innen afrikansk musikktradisjon. Her beskriver Waterman hvordan ulike fraser og melodier i afrikansk musikk ofte tendenserer mot å aksentuere utenfor pulsslagene. Dette kaller han *offbeatphrasing*. Ifølge Waterman er dette forskjellig fra vestlige musikktradisjon, hvor melodiene tradisjonelt sett blir frasert mot pulslagene, og særlig på slag *en* og *tre*. Han skriver:

"Where the accents of European melodies tend to fall either on the thesis or the arsis of the rhythmic foot, the main accents of African melodies- especially those of 'hot music'- fall between the down and the up-beats. The effect thus produced is that of temporal displacement of the melodic phrase, in its relationship to the percussion phrase, to the extent of a half beat. The displacement is usually ahead, so that the melodic beat anticipate the melodic beat, although on occasion the percussion accent is allowed to anticipate the melodic beat" (1948: 25)

Selv om Watermans beskrivelse av *offbeat-phrasing*, i prinsippet kan omhandle alle fraseringer mellom "the down and the up-beats [...]" (ibid), er han inne på et vesentlig trekk som også er sentralt i afrocubansk musikktradisjon, nemlig tendensen til å spille synkoperte og ikke betonte slag. Dette ble også beskrevet i den etnografiske analysen hvor flere av primærinformantene poengterte betydningen av begreper som *triplets cubano* og *las syncopas*. Deler av musikkens nerve, og dens rytmiske kvalitet, synes nettopp å utspille seg i denne spenningen mellom en jevn puls, og *offbeat*-fraserte melodier og improvisasjoner. Afrocubansk musikk sin tendens mot å være basert på former for *offbeat-phrasing* er også tydeliggjort i Aléns beskrivelse av *la tumba francesa*. Ifølge Alén gjør notesystemets underliggende medieringsprosess og primære inndeling i todelt eller tredelt underdelingsstrukturer det umulig å beskrive rytmene i *tumba francesa* på en fullgod måte, da de treffer mellom pulsslagene:

"[...] It should be noted that these relationships [noterepresentasjoner i to eller tre-delt underdeling] are only approximations of their real values, and they were made to facilitate the representation using the simple relationship that music notation offers us. The rhythms themselves are much more complex" (Alén 1995: 55)

Watermans beskrivelser av *offbeat*-frasering, og med Aléns beskrivelse av å spille mellom slagene, kombinert med mine informanters tidligere betoning av *las syncopas* og *triplets cubano* (s. 79-81), viser sentrale trekk ved frasering i afrocubansk jazz.

Multilinjære rytmiske strukturer

I tillegg til Waterman, Wilson, og Alén beskriver den afrikanske musikkforskeren Nketia sentrale aspekter ved afrikansk musikk og rytme som har overføringsverdi til afrocubansk jazz. Dette gjelder særlig hans beskrivelse av *multilinear organization*, hvor ulike perkusjons- og melodi-instrumenter inngår i komplekse rytmiske, og ofte repeterende strukturer. Hans poeng er at i slike multilinjære rytmestrukturer har hvert mønster en stemthet, eller klangfarge, som underbygger det polyrytmiske uttrykket. Ved at ulike perkusjonsinstrumenter er stemt forskjellig kommer de ulike rytmene klarere frem. Nketia beskriver dette slik:

”In multilinear organization, the use of instruments of different pitches and timbres enables each one to be distinctly heard. It enables their cross rhythms to stand out clearly in the form of little ‘tunes’. Hence, although rhythm is the primary focus in drumming, some attention is paid to pitch level, for the aesthetic appeal of drumming lies in the organization of the melodic elements” (Nketia 1974: 137)

Via multilinjær organisering av de cubanske rytmene, og mønstrene, skapes deler av det suggererende, kraftfulle, og grooveaktige uttrykket i afrocubansk jazz.

Puls som en grunnleggende rytmisk struktur

I tillegg til de presenterte beskrivelsene av rytme og rytmestrukturer påpeker flere av de nevnte teoretikerne musikkens tilknytning til en puls. Dette er grunnleggende innen både afrikansk og afroamerikansk musikk. Pulsen kan enten spilles eksplisitt, eller impliseres gjennom ulike rytmemønstre. I de tilfellene den spilles implisitt vil den, i tråd med forrige avsnitt, beskrives som en *persepsjonsfigur* da den konstrueres hos lytteren og ikke kan ’gjenfinnes’ i lyttemateriale. Chernoff beskriver musikkens puls-dimensjon som grunnleggende i sin studie:

”[...] it is precisely the ability to identify the beat that enables someone to appreciate the music. We begin to ‘Understand’ African music by being able to maintain in our minds or our bodies, an additional rhythm to the ones we hear” (Chernoff: 1979: 48-49)

Selv om ikke pulsen behøver å være metrisk matematisk inndelt skal den holde et relativt jevnt tempo og være basert på en relativ jevn underdeling. Pulsen er dermed et slags premiss for rytme innen store deler av afrikansk- og afroamerikansk- musikk. En slik beskrivelse av puls er gjeldende for det auditive materiale jeg skal analysere av afrocubansk jazz.. Etter å ha skissert sentrale strukturer, og kategorier ved rytme og groove i forskning på primært afrikansk og afroamerikansk musikk, vil jeg gjøre en mer konkret presentasjon av rytmiske mønstre, og riff i afrocubansk *son*- tradisjon, da afrocubansk jazz, etter mitt skjønn og ut ifra den etnografiske analysen, kan sies og være sterkt påvirket av *son*-tradisjonen.

La clave, las syncopas, y la poliritmia en el jazz afrocubano

Som vist i den etnografiske analysen, og den tidligere beskrivelsen av *afrocubansk musikktradisjon*, utgjør *claven* et grunnleggende trekk musikken. *Claven* ses på som hjørnesteinen i det cubanske musikere kaller *la poliritmia en la música afrocubana*. Sett i lys av grooveanalyser i nyere musikkvitenskap kan *claven* beskrives som nøkkelen til den afrocubanske *grooveforståelsen*. I dette avsnittet vil jeg analysere, og beskrive, hvilken funksjon *claven* har som rytmisk og groove-organiserende element i cubansk *son* og i afrocubansk jazz. Foruten *la clave* vil jeg fokusere på sentrale synkoperte rytmestrukturer i de groovebærende og grooveimproviserende elementene i stilen. Jeg vil samle de ulike synkoperte rytmestrukturer under begrepet *las syncopas*, som her referer til typiske cubanske synkoperte rytmestrukturer. Via rytmisk analyse vil jeg diskutere hvordan de forskjellige rytmemønstrene inngår i rytmiske dialoger, og hvordan disse rytmedialogene skaper den afrocubanske groovefølelsen. En slik tilnærming er i tråd med Fernando Ortiz sin analyse av rytmikk og sang i afrocubansk musikk i boka *La Africanía de la música folklórica cubana* (først gitt ut i 1950). I hans beskrivelse av folkemusikkstilen *batá* (Ortiz 2001: 313-362), som består av perkusjon og sang, viser han hvordan *batá*-trommene bør forstås som om de konverserer. Han skriver:

”[min oversettelse]; Og *batá*-trommene, som vi sier de ’snakker’. På ”trommespråket” ”konverserer” *Iyá* og *Itótele* [den største og den mellomstore trommen], mens *okónkolo* [den minste trommen] spiller en basisrytme, men i noen tilfeller for eksempel i *Orunla*-stilen, og den som heter *báyuba* og i noen andre, avbryter den lille trommen [okónkolo] de to andre med noen ’snakkende’ ord. [på cubansk/spansk]: *Y los batás, ya hemos dicho, ”hablan”. En las ”lenguas” de los tambores Iyá y el Itótele ”conversan” mientras el okónkolo ejecuta un ritmo básico; si bien a veces por ejemplo en el toque de Orunla, en el llamado Bayuba y en algun otro, el tambor pequeño interviene ”hablando” algunas palabras*” (Ortiz 2001: 313)

I lys av Ortiz sin beskrivelse kan en diskusjon om hvordan de ulike rytmene er i dialog med hverandre kaste lys over rytmiske strukturer i den afrocubanske grooven.

“The clave is the key, and the key is the clave” (Uribe 1996: 34)

Som påpekt i underproblemstilling to som lyder ”*Hvilken groovemessige rolle har claven, og hvordan former dens interaksjon med andre rytmiske mønstre det groovemessige uttrykket i afrocubansk jazz?*”, og i den etnografiske analysen, har *claven* en sentral groovemessig funksjon afrocubanske jazz. Dette avsnittet vil diskutere *clavens* groovemessige funksjon på et mer konkret og analytisk nivå. *Clave* betyr nøkkel på spansk, og er en grunnrytme på to-takter som ligger til grunn for nesten all afrocubansk populær, jazz, og folke-musikk. Allerede i Alejo Carpentiers *La Música en Cuba*, som først ble utgitt i 1946, ble *claven*-rytmen forstått som den mest grunnleggende rytmen i cubansk musikk. Eller som Carpentier skriver:

” [min oversettelse] Det er interessant å merke seg, i det følgende, at *claverytmen* [...] er den eneste som kan tilpasse seg, uten variasjon, til alle typer av cubanske melodier, og som derfor

skaper et konstant rytmisk element [på cubansk/spansk:] Es interesante señalar de, de paso, que el ritmo de las claven [...] *es el único que puede ajustarse siempre, sin variantes, a todos los tipos de melodías cubanas*, constituyendo por lo tanto, una especie de constante escasional” (1979: 55)

Claven-rytmen spilles på et instrument ved samme navn, ved at to trepinner med en diameter på ca 3 cm, og lengde på rundt 10, slås mot hverandre. Etnomusikologen Raul Fernandez viser hvordan den cubanske poeten Federico Garcia Lorca har beskrevet *claven*-rytmen med den treffende metaforen; ”*wooden raindrops*”, som er oversatt fra ”*gota de madera*” (2006: 26). *Claven*-rytmen fungerer som en slags synkopert puls, ostinat, eller grunnrytme, som alle musikere forholder seg til mens de spiller. Den inndeles videre i to hovedkategorier: *son-clave*, og *rumba-clave*.¹⁶ Rumbaclaven kalles også *clave-guaguancó*, da den kommer fra *rumba guaguancó*. Alle *clavene* består av en takt med to slag, og en med tre slag, og omtales som to-tre, eller tre-to for å indikere hvilken takt man starter på. Når først musikken er i gang holder *claven* seg uendret, og bytter sjeldent fra 2-3 til 3-2¹⁷. Det hender imidlertid at cubanske komponister ’spiller med’ *claven*, og endrer *clave*-retningen ved å legge inn fraser på fem, syv eller andre odde taktgrupperinger. Ved at *claven* går over to takter, vil en asymmetrisk frase på fem eller syv takter forandre *claven* fra to-tre til tre-to. *Claven* kan enten spilles eksplisitt, eller impliseres via andre rytmiske mønstrene da all rytmisk aktivitet bør skje i forhold til *claven*. Fløytisten Magela Herrera beskriver *clavens* funksjon slik:

”M. Herrera.- Når jeg begynte å spille *la música cubana* spilte jeg mens jeg trampet *claven* med foten, hørte på el tumbao (bassmønsteret) og følte *el tiempo fuerte* (pulsslagene en og tre). I starten hendte det at jeg spilte feil *clave* (2-3, da det var 3-2) men etter hvert lærte jeg *claven* å kjenne, og fikk selvsikkerhet i *claven* [confianza en la clave] (Feltnotater Havanna 27.10.2006)

I det følgende har jeg gitt en enkel fremstilling av *son-clave* og *rumba-clave* i to-tre og tre-to i 4/4 fordelt over to takter. Slik kan jeg illustrere de to ”sidene” av *claven* fordelt på to takter. I praksis spilles og noteres musikken ofte i doble noteverdier, altså punkterte åttendeler og sekstendeler fordelt på en takt, eller notert i 2/4, da musikken ofte holder et holder et raskt tempo. Her følger de to *clavene* gjengitt i et ”saktere” tempo, fordelt på to takter:

The image shows two musical staves illustrating the Son clave and Rumba clave rhythms. The top staff is labeled 'Son clave i 3-2' and 'Son clave i 2-3'. The bottom staff is labeled 'Rumba clave i 3-2' and 'Rumba clave i 2-3'. Both staves are in 4/4 time and show two measures of music. The first measure of each staff shows the 3-2 pattern (three eighth notes followed by two eighth notes), and the second measure shows the 2-3 pattern (two eighth notes followed by three eighth notes). The notes are placed on a five-line staff with a treble clef and a common time signature.

¹⁶ I tillegg finnes flere *claven* i 6/8 disse har jeg ikke plass til å diskutere da de er mindre relevante for mitt studie.

¹⁷ Det finnes ingen ’regel’ i musikk uten unntak. Det er likevel svært sjeldent at man krysser *claven* i en og samme låt og bytter fra to-tre til tre-to.

Forskjellen på rumba-clave og son-clave er at rumba-clavens tredje slag på tre siden treffer en åttendel senere enn det tredje slaget på tre-siden i son-claven. Ellers er de identiske. Pianisten og musikkviteren Rebecca Mauleon beskriver hvordan store deler av den afrocubanske musikkarven går i polymeter, altså at todel og tredelt metrum blir spilt parallelt; ” [...] duple and triple meters played simultaneously.” (1993: 2). I forlengelsen av dette påpekte flere av mine cubanske perkusjonslærere hvordan cubanske musikkjangre, og claven, opprinnelig ble spilt i en slags blanding mellom 4/4 og 6/8 takt. I lys av dette vektla flere cubanske musikere, særlig folkemusikere, i større grad clavens *rytmiske gravitasjonsfelt*, indre dynamikk og ’rytmiske melodi’, enn dens metriske posisjon. Disse beskrev claven som en rytmisk understemme som kunne ”strekkes” for å gi musikken mer dynamikk. Et eksempel på en claveforståelse som mer dynamisk kommer til uttrykk i en samtale jeg hadde med gitaristen Bautista, og hennes beskrivelse av clave i *rumba guaguancó*:

”**D. Bautista:** Min Onkel, Felipe Rodriguez, er en stor rumbero, og han sa flere ganger til meg, Danay du må spille claven med følelse og *sabor*, du må ikke spille som en datamaskin. Da en utenlandsk, og meget dyktig trommeslager fra Canada, skulle spille med min Onkel og hans rumbagrupper, sa Felipe flere ganger; Nei, ikke spill så stivt, du må føle claven, gi den mer sabor. Jeg var også der, og forsøkte å vise den canadiske trommeslageren poenget. Da hørte jeg nøye på kommunikasjonen mellom *los rumberos* [de andre musikerne i rumbagrupper] og lot claven flyte litt samtidig, som jeg holdt pulsen. Da sa min onkel; slik skal det gjøres, du skal føle claven inne i deg, smake den” (Samtale med Bautista, notert som feltnotater i Havanna 21. oktober 2006)

Foruten de nevnte beskrivelsene av clavens betydning viser også musikkviteren Victoria Eli Rodriguez et. al hvordan claven fungerer som en rytmisk grunnstruktur i cubansk musikk i det tidligere nevnte to-binds verket *Los instrumentos de la música folklórico-popular de Cuba* (1997: 62). Her beskrives claven som ” [...] *la linea ritmica* [...]” (*ibid*), som kan oversettes til den rytmiske linjen, altså det rytmiske referansepunktet eller utgangspunktet.

8.3.2 *Clave som referansepunkt kombinert med kryssrytmikk*

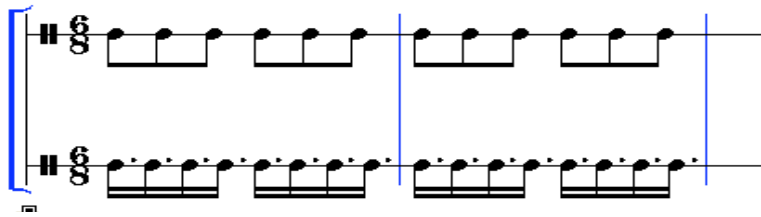
Som det skisserte utdraget fra feltnotatene illustrer ble det å føle, og oppleve claven, sett på som essensielt for å forstå cubansk musikk. Det var ikke nok å skrive ned claverytmen. Musikken skulle oppleves i spillet mellom *claven* og de andre rytmiske og melodiske mønstrene. Man skulle lytte *gjennom claven*. Ved at man lytter via claven fungerer claven som den *persepsjonsfiguren* de andre rytmene og grooveelementene oppfattes ut ifra. Dermed kan man forstå *clave*-rytmen som et viktigere referansepunkt enn pulsinndelingen i 1,2,3,4. Pulsen ligger imidlertid innbakt i claven, i den forstand at *claven* bør holde et jevnt tempo. Som vist på forrige side var det også flere av mine informanter, særlig de som spilte afrocubansk folkemusikk, som mente claven skulle spilles med en viss fleksibilitet og dynamikk. På den andre siden bør ikke cubansk musikk tilknytning til en jevn puls undervurderes. Innenfor populærmusikkmiljøet og jazzmiljøet i Havanna, vektla flere av

musikerne viktigheten av å spille med en tilnærmet perfekt metronomisk sans. Eksempler på dette opplevde jeg under intervjuene med den tidligere nevnte trommeslageren Giraldo Piloto og den cubanske saxofonisten Orlando Sánchez. I intervjuene påpekte begge nødvendigheten av å ha en clavefølelse som lå tilnærmet opp til en metronomisk sans.¹⁸ Trommeslageren og rytmeteorikeren Uribe skriver, i likhet med Sánchez og Piloto at det er viktig å ha en sterk puls for å ivareta den høyst synkoperte, polyrytmiske, og kryssrytmiske strukturen i afrocubansk musikk (1996:34). Uavhengig om musikken bør spilles eksakt metronomisk, eller med en viss menneskelig *touch*, er dens kryssrytmiske og synkoperte preg sentralt. Kryssrytmikken i afrocubansk jazz og andre *son*-beslektede stilarter kommer til uttrykk ved å variere mellom todelte og tredelte underdelingsstrukturer, og spille disse samtidig. Flere av mine perkusjonslærere beskrev viktigheten av å føle disse parallelle kryssrytmene. Nevnte Uribe er også inne på dette trekket og beskriver det slik:

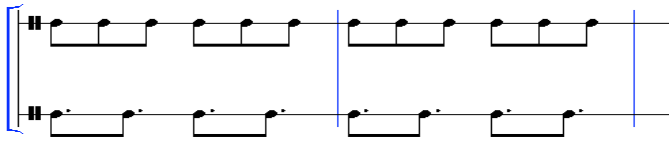
“Simultaneous duple and triple meter inflections as the layering of various rhythms over an ostinato puls, are some characteristics of African music that are very much the structural foundation of many Afro-Cuban rhythms” (Uribe 1996: 18)

Ved at man føler, eller har 'i bakhodet', kryssrytmer som; *to mot tre, tre mot to, tre mot fire, og fire mot tre*, i tillegg til andre synkoperte mønstre, kan man gi musikken dens ønskelige grad av synkopert og polyrytmisk *sabor*. Slike kombinasjoner kan gi musikken groovemessig kvalitet. Dette kan illustreres teoretisk ved å notere seks åttendeler i en 6/8 takt, parallelt med åtte punkterte sekstendeler. Hvis man tenker at pulsen går på to tunge slag pr takt, altså på hver første og fjerde åttendel, får man kryssrytmen fire mot tre i parallellkjøringen av punkterte sekstendeler og åttendeler. I og med at begge underdelingene er jevne, både de punkterte sekstendelene og de seks åttendelene, kan man likefullt notere rytmen i 4/4 ved å gjøre om de punkterte sekstendelene til vanlige sekstendeler for deretter å notere 6/8-åttendelene som åttendelstrioler. Da har man plutselig ”snudd” kryssrytmen og får tre mot fire isteden får fire mot tre. Dette er bare to ulike måter å notere samme rytme på. Selv om de to rytmene er notert forskjellig høres de identisk ut. Hvis det er noen forskjell på de to rytmene kommer den eventuelt bare til uttrykk i aksentueringen og lydstyrken i mellom rytmene. I det følgende vil jeg illustrere den nevnte kryssrytmen i et noteeksempel i 6/8 inndelt på to notelinjer. Her er ikke pulsinnstillingen fokus, da jeg like gjerne kunne fremstilt den i 4/4 eller 2/4, poenget er snarere å frem kryssrytmene.

¹⁸ Det var imidlertid en viss grad av forskjell mellom de to da Piloto fokuserte på at claven skulle spilles nesten metronomisk men likefullt med en viss grad av menneskelig *touch*, mens Sanchez derimot ofte selv valgte å spille til programerte rytmer, enten de var cubanske brasilianske eller av andre slag, da han mente dette var 'best'.



I tillegg til kryssrytmene som oppstår mellom tre og fire, og fire mot tre oppstår det kryssrytmer mellom to og tre, og tre mot to, ved at man for eksempel gjør om de punkterte sekstendelene til punkterte åttendeler. Følgende eksempel kan illustrere dette:



Alle kryssrytmene man kan utlede fra 6/8 puls mot 4/4, eller vice versa, manifester seg i den gestiske fraseringen av de musikalske mønstrene, samt improvisasjonen i musikken.

” [...] this duple and triple meter relationship exists in all aspects of this music [afrocuban music], both in the specific instrumental parts as well as in the variations and the improvisations” (Uribe 1996: 38)

Relevansen av disse parallellkjørte rytmene var også en viktig del av min læringsprosess i cubansk perkusjon i timene med Alejandro Mayor på I.S.A.

”**A. Mayor:**- Du må lære deg disse følgende rytmene i alle tempo: tre mot fire, fire mot tre, to mot tre, og tre mot to, og lære deg og skifte umiddelbart mellom triol, seksendels og åttendelsunderdeling i musikken for å bli en god cubansk perkusjonist. ”el sabor” ligger i evnen til å bytte underdeling hvor som helst i frasen slik at du veksler mellom å spille åttendeler, firedelstrioler, åttendelstrioler og sekstendeler iløpet av kort tid. I tillegg er det viktig å spille ”mellom”, disse rytmene, mens du føler kryssrytmene, *claven*, og *las syncopas*.”

Selv om ulike kryssrytmer er sentrale i afrocubansk jazz via ulike kombinasjoner av parallellkjørt todelt og tredelt metrum påpeker Danielsen i sin studie av funk hvordan flere rytmefigurer er ’ufullstendige kryssrytmer. Ifølge Danielsen blir de ufullstendige kryssrytmer fordi grupperinger av for eksempel åttendeler i tre gjentas i fire sekvenser for så å aksentuere fire åttendeler og begynne på nytt igjen, altså; 3+3+3+3+4. Slike ufullstendige kryssrytmer kan også gjenfinnes i afrocubansk jazz. Slik har flere rytmestrukturer kryssrytmiske trekk, uten at de ender opp som ’rene’ kryssrytmiske figurer. Danielsen (2006: 62) skriver:

”The funk and funk-related songs of James Brown contain many asymmetrical rhythmic figures, often organized as a grouping of eight eights into 3+3+2 or sixteen sixteenths into 3+3+3+3+4. If one takes the view that syncopated notes are not deviations from a basic pulse but rather comprise a regular pulse of their own, they may be considered hints of a cross-rhythmic layer, or more precisely, a counter-rhythm with a tendency toward cross rhythms”

Som Danielsen påpeker er det vanlig å ikke spille 'hele kryssrytmer', men i stedet spille motrytmer med tendenser mot kryssrytmikk. Dette gjelder også i afrocubansk jazz. Selv om de presenterte eksemplene kan gi et innblikk i sentrale trekk i *la poliritimia en la música afrocubana* blir sjelden kryssrytmene spilt som eksakte metronomiske rytmer. Den samme perkusjonslæreren, Alejandro Mayor, beskrev isteden viktigheten av å spille rundt disse kryssrytmene. Som vist i den etnografiske analysen vektla flere av musikerne jeg intervjuet at rytmene skulle *føles på en kroppslig måte*. De skulle ikke fortolkes distansert og "kjølig" via noteark. Det trekket kommer også til uttrykk i den "cubanske" spillemåten. Det er ofte mønstrene fraseres litt "ute" av dets matematiske inndeling for å skape rytmiske spenning som kan gi den riktige *sabor-følelsen*. På en paradoksal måte oppleves slike rytmiske gester ofte som både *ute* og *inne* samtidig, da rytmenes 'upresise' plassering gir rytmene det lille ekstra, som skaper *sabor* eller *bomba*. Disse lar seg vanskelig notere eksakt, da de ofte kan relateres og noteres ut ifra flere ulike rytmer og synkoperte strukturer. Disse vil bli beskrevet under det jeg vil kalle mikrorytmiske gester

Analyse av clavenes likheter og forskjeller, samt fraseringsidealer

Jeg vil nå gå nærmere inn på tre-siden av *son*-claven. Som skrevet kan rytmen noteres på to måter avhengig av notasjonspraksisser og musikkens tempo. Enten består den av to punkterte firedeler og en firedel notert i 4/4, eller så er noteverdien halvert og oftest notert i 2/4 med to punkterte åttendeler og en åttendel. Flere av musikerne forsto imidlertid rytmen som mer dynamisk og fleksibel enn hva notearket tegnet, og spilte den ofte mer i retning av en firedels triol. Uavhengig av om rytmen er strukket eller ikke, omtales selve rytmen under navnet *el tresillo* blant cubanske musikere (Mauleon 1993: 51). Hovedpoenget med *el tresillo* er at det går tre slag over to pulsslag så man får en slags tre mot to-følelse, selv om de ikke er helt jevne.¹⁹ Slik noteres den:



De tre slagene kan imidlertid som Uribe skriver ofte spilles ”*in the cracks between*” (1996: 52) og bør ikke nødvendigvis spilles metrisk ’korrekt’. Dette kan forklare hvordan *el tresillo* både kan oppfattes som overnevnte frase, som en firedelstriol, eller noe midt i mellom.

” A very common phrasing or articulation in both the reinterpretation of written rhythms as well as in improvisation of is to play between these two written rhythms so that the interpretations are sometimes literal and sometimes stretched or pulled so they re in the cracks between the two” (Uribe 1996: 52)

Selv om dette ser oversiktlig ut i notert form, vil det klingende resultatet ofte være svært vanskelig å gjengi eksakt med noter. I et intervju med jazzfløytisten Magela Herrera om fraseringsidealer fikk jeg illustrert viktigheten av det beskrevne poenget via Herreras begrep *rubatear*, og det tidligere nevnte *triplets cubano*. (Denne samtalen satte meg på sporet av videre spørsmål om *triplets cubano*, som er beskrevet i den etnografiske analysen). Det interessante med Herreras forståelse av *triplets cubano* var at mens *el tresillo* ble ’dratt’ i retning av en triol og forstått som noe annet på notearket, ble *triplets cubano* forstått som en triol, og ’dratt’ mer i retning av *el tresillo* og lignende synkoperte mønstre:

K: Kan du beskrive måten å frasere på mens du improviserer i *la música cubana*?

M. Herrera: Når man improviserer innenfor *la música cubana* har alle instrumenter en perkussiv rolle, også fløyta, og det er viktig å kommunisere med rytmene, og claven i musikken.

K: -Hvordan kommuniserer du med rytmene i musikken, og hvilke rytmer eller fraser spiller du når du spiller ”litt utenfor pulsen”.

M. Herrera: Det er viktig å tenke perkusivt, og utvikle mønstre og motiver rytmisk som skaper kontraster mot rytmene i musikken. For å skape disse kontrastene er viktig å *rubatear*, og bruke *triplets cubano*

K: Hva er å *rubatear*, og det å spille *triplets cubano*?

M: Herrera: -*Rubatear* er å spille utenfor takta, og samtidig inne i takta. *Triplets cubano* er å spille slik [hun spilte mens jeg klappa claven]

¹⁹ Når den er notert i 4/4 med punkterte firedeler er pulsfølelsen *alla breve*, altså med to betonte slag pr takt, notemessig blir triolen her over fire slag, men oppleves over to slag

K: Jeg greide ikke å forstå det nøyaktig, var det offbeat-fraserte trioler, litt bakpå?

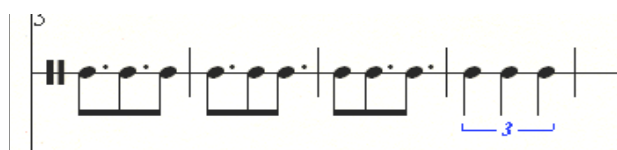
M. Herrera: Ja, det er å spille litt seige, og langsomme trioler, en følelse bakpå, mens du tenker på etterslagene (el *contratiempo*) (Samtale med Magela Herrera notert som feltnotater i Playa, Havanna, 21.10 2006)

Etter å ha hørt Magela Herrera demonstrere *triplets cubano* og gjort korte analyser av

Herrerass spill kom jeg til følgende forklaring på det vi kan kalle gesten *triplets-cubano*:

Triplets cubano er en fraseringsmåte innenfor cubansk musikk som går ut på å strekke ut, og forskyve på mikronivå, ulike *tresillos*. I og med at musikken ofte holder et relativt høyt tempo blir forskjellene mellom rytmene ganske små. Notasjonsmessig kan imidlertid *triplets cubano* forenklet beskrives som variasjoner av følgende fire rytmer:

Rytme I Rytme II Rytme III Rytme IV

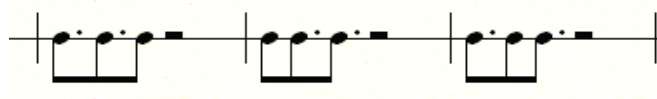


Likheten mellom rytme I og rytme IV, blir også beskrevet i Ortiz sin tidligere nevnte bok *La africanía de la música folklórica cubana* under beskrivelsen av rytmiske celler, kaldt *tresillos* [*células rítmicas afro-cubanas*] (2001: 238). Foruten de beskrevne rytmene forekommer ”speilinger” av de samme rytmene ofte på sekstendels nivå. Altså variasjoner over følgende rytmer; (her er rytme beskrevet via forkortelsen *R I*, *R II* etc:)

R I' *R II'* *R III'* *R IV'*



Denne måten å strekke trioler ut i tid, eller spille *rubato* trioler, mens man holder en fast puls, samt claven, i bevisstheten, kan forklare noe av den metriske skjevheten i afro-cubansk *son* såvell som deler av *afro-cubansk jazz*. Et eksempel som samsvarer med beskrivelsene av *tresillo* og *triplets cubano* fikk jeg først illustrert på et foredrag om frasering rytmikk og groove med jazzmusikeren Jon Balke, i regi av rytmeforskningsgruppen *Rhythm in the age of digital production*, på Institutt for musikkvitenskap 24. august 2006. Balke mente frasering i afro-cubansk, og afrikansk musikk, ofte kunne forstås som hybrider mellom tre rytmer:



I tillegg viste han via piler, og utfyllende beskrivelser hvordan disse slagene kunne ’strekkes litt’ og dermed gjøre det vanskelig å notere musikken eksakt. Både Balkes eksempel og min tolkning av Herrerass begrep *triplets cubano*, samt Ortiz sine beskrivelser, er inne på sentrale trekk innen den metriske skjevheten og de mikrorytmiske nyansene i afro-cubansk jazz. Her

følger et konkret eksempel fra stilen *rumba guaguancó*, som flere av informantene mente var sentral i afrocubansk jazz, hentet fra tidligere nevnte Rodriguez et.al vol I (1997: 63).

Eksempler illustrer hvor sentral *tresillo*-rytmen er i afrocubansk musikk (Markert i klammer):

Her ser vi både hvordan en variant av *el tresillo* er utledet fra claven, samtidig som *el tresillo* danner utgangspunktet for en antifonal rytmisk interaksjon mellom de to conga-trommene *tres-dos* (stemt i midt-register) og *el Saldior* (stemt i dypt register) og rumba-claven. Den antifonale interaksjonen mellom de to forenklete rytmenotasjonene av congas-trommene viser hvordan *tresillo*-delen av claven videreføres kontrapunktisk slik at en variant av tre-siden av claven alltid er 'klingende'. Dette skaper en rytmisk friksjon som er karakteristisk for musikken.

El cinquillo- signifying la clave

Foruten de nevnte begrepene *el tresillo* og *triplets cubano* er *cinquillo*-rytmen sentral innen cubansk musikktradisjon. *El cinquillo* er en etablert del av den cubanske rytmtradisjonen, og er i likhet med *el tresillo* blant annet beskrevet i Ortiz nevnte bok (2001: 238). Opprinnelig ble rytmen kjent som et grunnmønster i *danzón*-stilen, som var en populær dans i det spanskkattede aristokratiet på Cuba, og idag er kjent som Cubas nasjonaldans. Her skal jeg imidlertid bare fokusere på hvordan *cinquillo*-rytmen ofte brukes som rytmisk-melodisk element i son-beslektede stiler da den markerer tre-siden av claven:

I interaksjonen mellom *el cinco* og claven ser vi at *el cinco* er mest synkopert på tre-siden av claven og mindre synkopert på to-siden av claven. Det interessante med henhold til *son*-influerte musikkstiler, som afrocubansk jazz, er hvordan denne rytmen er 'forkledd' i ulike melodifraser som dermed *signifiser* clavens retning. Et eksempel ser vi i den følgende velkjente melodisnutten fra en av 30-tallets største cubanske hits i USA, *El manicero*:



Her ser vi hvordan *cinco*-rytmen inngår i melodifrasen i både andre og fjerde takt og slik artikulerer clavens tre-side. Slik *signifiser* *cinco*-rytmen dermed clavens retning.

8.3.4 Clavens spenning/avspenningsdikotomi

Som Faye beskrev i den etnografiske analysen bør ikke claven primært forstås som en todelt figur inndelt i to takter, men som en selvstendig frase, *la clave es la clave*. For å belyse noen sentrale strukturer, og spenningsmønstre ved claven, vil imidlertid likevel en todeling være illustrerende. I det følgende vil jeg beskrive claven på to takter i 4/4 da dette vil klargjøre clavens spenningsdikotomi. Uribe omtaler takta med tre slag som *fuerte* (sterk), mens takta med to slag beskrives som *debil* (svak). Gjennom dette styrkeforholdet oppstår det en form rytmissk spennings- avspennings-, dialektikk i *clave*-figuren.

” First, the strong and weak bars establish a pattern of tension and resolution – the three side creates and “up” and the two side “brings it down”. Second, the same claverhythm create a call and response pattern. The three side calls, the two side responds. This is in itself a tension-resolve pattern” (Uribe 1996: 39)

Spenning-avspenningsforholdet i claven kommer til uttrykk gjennom alle instrumentene i musikken. (Disse vil jeg gjøre en figurativ grooveanalyse av i neste avsnitt). Dette prinsippet skaper noe av den ønskelige polyrytmiske karakteren i musikken. Eller som Uribe skriver; ” [...] each instrument’s pattern maintains the same call-and-response, tension-resolve characteristics in and of itself...” (1996: 39). Å spille i motsatt *clave*-retning blir kaldt å spille *cruzado*, som kan oversettes med å krysse, eller bastard (Kunnskapsforlaget 2004: 67). Å spille *cruzado* er aldri musikalsk akseptabelt, da det bryter med grunnleggende rytmiske og groovemessige prinsipper i *son* og afrocubansk jazz²⁰. Ifølge Uribe kan det å spille *cruzado* sammenlignes med å være på en gospelkonsert i sørstatene i USA, hvor alle klapper på to og

²⁰ Et annet begrep som brukes for å beskrive at man spiller feil iforhold til claven er ”las claven estan montadas” (Rodríguez 1997: 63)

fire, mens du klapper på en og tre (Uribe 1996: 29). I tillegg til den skisserte spenningsdikotomien i *claven* har de ulike clavenlagene ofte ulike betoningsmønstre, og noen slag i *claven* trer mer i forgrunnen enn andre. Det er i hovedsak to slag i *claven* som trer i forgrunnen. Disse kaller Uribe, i tillegg til Mauleon, og Patino, for *bombo-*, og *ponche-slaget*, og vil benevnes som dette videre. Her blir slaget 2-og på tre-siden referert til som *bombo*, mens slaget på 4-ern omtales som *ponche* (markeringer på 4-og, som er vanlig i stilen, blir ofte omtalt som en forsinket *ponche*). I kraft av den sterke aksentueringen fungerer *bombo-slaget* som et viktig rytmisk gravitasjonsfelt og møtepunkt for rytmefigurene. Dette kommer til uttrykk i fraseringen av mønstrene. Eller som Uribe skriver: "In your phrasing of this rhythms you not only have to keep the clave in mind- but the Bombo- note the and-of-two on the three side of the clave in order to project the right feel" (Uribe 1996: 67). Det andre slaget *ponche-slaget* er i likhet med *bombo-slaget* sterkt aksentuert, og opptrer ofte som referansepunkt og startpunkt for improvisasjoner og rytmiske variasjoner. Det beskrives slik av nevnte Uribe: " Beat four of the three side of the clave is called the Ponche (punch), as this note is a strong accent point, take-off point, target point, and cadence point" (Uribe 1996: 49)

Perkusjonisten Manuel viste meg indirekte betydningen av *ponche-slaget* i claven da han spilte variasjoner og improvisasjoner over standardmønsteret i *son* under bongó-undervisningen han gav meg på ISA. Under variasjonene og de små improvisasjonene han spilte, bygde han opp rytmisk friksjon ved å sette sammen ulike kryssrytmiske figurer, særlig fire mot tre, som han tøyde litt i tid. Hver gang han kom tilbake til grooven landet han på *ponche*-delen av claven, altså firern', og fortsatte *bongo*-mønstre, som heter *el martiollo*. Han beskrev det slik:

" **Manuel:** Jeg spiller små improvisasjoner og floeos²¹ (rytmiske dekorasjoner) for å gjøre musikken mer interessant, men må alltid lande i claven" (Samtale med Manuel notert som feltnotater, Havanna. 02.12 2006).

Foruten Manuel sin implisitte beskrivelse av *ponche-slagets* betydning finner vi eksempler på lignende betoningsmønstre i den afrocubanske sang og perkusjonstilen *rumba guaguancó*. I overgangen fra den mer melodiose *Diana*-delen i *rumba guaguancó* til hovedverset *el canto* er det vanlig å 'kue' resten av rumbagruppera med frasen *Oye-lo* sunget fra det beskrevne *ponche* slaget. (I rumbaclaven er imidlertid *ponche-slaget* en åttendel senere enn i *son*). Det følgende eksempel er hentet fra Larry Crooks artikkel *Form and formation of the Rumba in Cuba* (1992: 38) Foruten dette eksemplet hørte jeg flere lignende fraser under besøkene på rumba-konsertene i Havannas rumbakvarter *Calle jon de hammel*, hvor man spiller rumba hver lørdag:

²¹ Floeos begrepet har blitt brukt av flere av de perkusjonistene jeg har intervjuet, og betyr direkte oversatt å preludere, eller klimpre (Kunnskapsforlaget 2004). Innenfor cubansk musikkdiskurs betyr begrepet imidlertid en form for improvisasjon med måte, spille fills, eller krydder til de andre instrumentene.



Innenfor de musikalske rytme-gestene som utspiller seg i afrocubansk jazz viser det seg at musikerne ofte fraserer *bombo*, og *ponche*- slaget litt utenfor deres metriske plassering. De faktiske slagene som treffer *ponche*-slaget er ofte litt tidlige eller seine i forhold til firer'n, slik at de treffer et sted mellom 3og, 4, 4og, og 1. Gestene som treffer *bombo*-slaget har samme fraseringskarakter og er ofte strukket litt ut i tid. Disse treffer stort sett mellom 2, 2og, og 3. Slike for sent eller for tidlige aksentueringer gir grooven en *litt frempå*-, eller *litt bakpå*-følelse. I og med at denne rytmiske 'ustabiliteten' ofte spilles i flere instrumenter samtidig innenfor både piano, bass, congas, og cascara m.m, får man følelsen av at slaget(ene) til en viss grad strekkes ut i tid, eller at rytmene 'tøyes' eller 'forflyttes'. I den rytmiske spenningen som oppstår mellom forventningen om et korrekt spilt *ponche*, eller *bombo*-slag, og det faktiske spilte slaget, litt før eller litt etter, ligger et av særtrekkene ved afrocubansk jazz sin rytmiske og groovemessige identitet. Det er akkurat i spenningen mellom det spilte som gest, og den mer figurative forventningen om det spilte at deler av grooveestetikken utspiller seg. Denne måten å frasere stabilt-ustabilt (Danielsen 2001:138) over visse rytmiske punkter synes å være et sentralt trekk innenfor afrocubansk jazzestetikk.

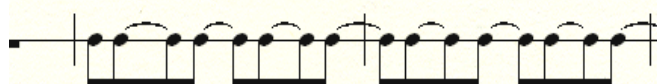
Las syncopas

Selv om alle de beskrevne rytmene er eksempler på sentrale synkoperte strukturer i afrocubansk jazz, vil jeg nå rette fokus mot det jeg vil kalle *las syncopas*. *Las syncopas* er skisseaktig definert som lengre synkoperte strukturer, ofte på to eller flere takter, og som ofte er satt sammen av flere av de allerede beskrevne rytmene. I likhet med beskrivelsen av kryssrytmene kan også disse rytmene strekkes litt utenfor deres metrisk matematiske inndeling, og det er ofte det spilte ligger midt i mellom flere ulike notasjoner. I tillegg er det vanlig å overbinde note *tre* med den etterfølgende *enern'*, eller note *to* og *tre*, fra de nevnte beskrivelsene av *triplets cubano* av i lengre offbeatfraser. Dette er et typisk eksempel på hva jeg vil kalle *las syncopas*:



Slike forflytninger av eneren, eller treern', og betoning av sekstendelen eller åttendelen før, er meget vanlig i musikken, og beskrives ofte under det spanske begrepet *anticipar* (antisipere).

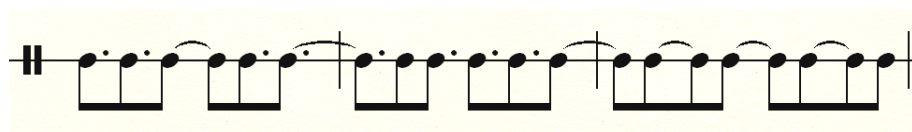
Denne cubanske formen for *offbeat*-frasering er ofte spilt med en leken og likefullt perkussiv form for legato. Slike fraser finner man igjenn i ulike former for improvisasjoner i afro cubansk jazz som for eksempel i piano, trompet, sax, eller improvisasjoner i perkusjonsinstrumenter som congas, timbali eller trommesett. Ved at melodiske grooveimproviserende instrumenter som piano, trompet, sax og vokal gjør så spesifikke rytmiske variasjoner skaper de hva jeg tidligere beskrev som ulike grooveialoger med de mer groovebærende elementene. Slik former både de groovebærende og de grooveimproviserende instrumentene den afro cubanske grooven. *Las syncopas* som jeg vil kalle denne spesielle formen for cubansk *offbeat*-frasering på, noteres imidlertid ofte som enkle rekker med overbundede åttendeler eller rekker med fire deler som er en åttendel forskjøvet. Fraseringsmessig er de, som sagt ofte forflyttet litt 'gestisk' i retning av det overnevnte. I tillegg er de ofte spilt eller sunget med en form for *legato*, slik at ikke *offbeat*'ene stikker ut slik de gjør i for eksempel tradisjonell punk. En mer vanlig og forenklet notasjon av de cubanske synkopene noteres ofte slik:



Et illustrerende eksempel på cubansk *offbeat*-frasering finner vi i Crooks beskrivelse av *call and response*-sang under *el canto* delen i *rumba guaguancó* (Crook i Boggs 1992: 38-39) lignende former for frasering beskrev flere av mine informanter som grunnleggende i afro cubansk jazz. Selv om frasene også aksentuerer noen av pulsslagene er deres to-taktstruktur, synkoperte uttrykk, og antifonale interaksjon karakteristisk for cubansk frasering:



I likhet med de beskrevne rytmene over er det imidlertid vanlig å forflytte lange melodiske rekker med *las syncopas*, slik at man ofte blander ulike rytmer med de beskrevne *offbeat*-rytmene. Da kan ofte en mer presis notegjenngivelse skisseres slik:



Foruten de beskrevne rekkene av cubansk *offbeat*-frasering hadde jeg flere opplevelser fra feltarbeidet, som pianist og arrangør i ulike grupper, som illustrerte hvordan cubansk

frasering skilte seg fra min vestlige tilnærming til musikken. Et eksempel var da jeg forut for en konsert på jazzklubben i Havana *La zorra y el Cuervo*, kom med et forslag til et bassriff på låta *Take five*, i fem firedeler, som vi skulle spille. Jeg foreslo en melodisk walking-linje som antisiperte enern'e. Bandlederen Danay Bautista, som er sanger og gitarist, kommenterte det slik;

” D. Bautista; -Kult, men vi må gi den litt mer cubansk sabor. Jeg liker ideen din, men vi må transformere den til noe mer cubansk. Sjekk her- Hvis vi spiller slik isteden [hun spilte en en synkopert variasjon over riffet jeg hadde presentert uten swing underdeling og med et mer piano-montuno-preg], dette er bedre, mer synkoper, mer sabor.” (Feltnotater fra bandøving i Havana, el Municipio Playa, 23 november 2006)

I figur I gjenngir jeg bassriffet slik jeg noterte det, mens riff II er den cubanske refortolkningen av mitt riff. Fig I:



Fig II:



De rytmiske fellestrekkene mellom det cubaniserte bassriffet til Bautista og den tidligere beskrivelsen av *offbeat*-frasering i cubansk jazz er både; i) fravær av ener, og ii) sammensatte *men ikke gjennomførte betoning*er av etterslag. I tillegg ble det cubaniserte bassriffet spilt i en slags cubansk *offbeat*-legato, så synkopenes fløt mer over i hverandre. Alle de skisserte figurene er sentrale mønstre innenfor frasering og improvisering, såvell som i spilling av rytmiske mønstre i afrocubansk jazz gjenngivelser. Deler av musikkens nerve ligger nettopp i det Uribe kalde (1996: 36); *the cracks between*.

Tre grooveanalyser - en figurativ og to auditive

I det følgende vil jeg gjøre tre grooveanalyser av sentrale groovestrukturer av et utvalgt auditivt materiale innen afrocubansk jazz. Via de tre grooveanalysene vil dette kapitlet kunne belyse hovedproblemstillingen som lød ”Hva kjennetegner groove, rytme og musikkestetikk i nyere afrocubansk jazz”. Samtlige av analysene vil være det jeg vil kalle *clave-orienterte grooveanalyser*, hvor alle rytmiske mønstre diskuteres ut i fra deres interaksjon med claven. Dette er valgt på bakgrunn av erfaringer fra feltarbeidet. Den første grooveanalysen vil skille seg fra de to neste ved å være basert på funnene fra den etnografiske analysen samt mer

generelle lytterfaringer. Her vil jeg analysere fem grunnleggende groove-mønstre, og deres interaksjoner med claven. Denne analysen vil *ikke* basere seg på *et* definert auditivt materiale, men isteden analysere det Danielsens kalte rytmiske *figures*, i den nevnte diskusjonen om figur og gest. Denne figurative grooveanalysen vil analysere grunnleggende groove-mønstre med utgangspunkt i feltarbeidet i Havanna, hvor flere musikere nettopp vektla hvordan claven former de andre rytmestrukturane. Denne mer generelle grooveanalysen vil også fungere som analytisk utgangspunkt for de to neste, og auditivt baserte, grooveanalysene. Etter å ha analysert slike grunnleggende groove-strukturer vil jeg rette fokus mot to auditive grooveanalyser av i) Gonzalo Rubalcabas *El Cadete Constitutional* og ii) *Charly en la Habana* av gruppa Carlos Sarduy. Rubalcabas *El Cadete Constitutional* gir et tidstypisk og godt eksempel på groove og rytme i nyere afrocubansk og er hentet fra skiva *Supernova* (2001) som Rubalcaba vant Grammy for som beste album i kategorien latin jazz i 2002²². Gruppa Carlos Sarduy og albumet *Charley en la Habana* er videre lansert som en del av den nye bølgen av cubanske jazzmusikere og inkluderer unge fremmadstormede cubanske musikere. Pianisten i gruppa Carlos Sarduy, Harold Lopez Nussa, vant blant annet den internasjonale jazzpianokonkuransen under jazzfestivalen i Montreux i 2005, allerede som 21 åring²³. De to auditive grooveanalysene vil være gjort via transkripsjon og gjentagende fokusert og repeterende lytting av utvalgte sekvenser som er relevante for grooveens uttrykk. Dermed utgjør mitt gehør det primære fortollkningsfilteret for disse to grooveanalysene. Som representasjonsmedier har jeg kombinert vanlig notesystem med egne utfyllende notebeskrivelser. I tillegg bruker jeg språket for å beskrive ulike groove- og rytmemønstre. Av teknologiske hjelpemidler har jeg tidvis brukt *Time stretch* funksjonen fra sequenser-programmet *Cubase*²⁴, i grooveanalysen av A-delen fra *Charley en la Habana*, da denne grooven holder et høyt tempo og har mye rytmisk aktivitet. I de andre grooveanalysene har jeg kun brukt eget gehør som fortolkningsverktøy. Grooveanalysen av Gonzalo Rubalcabas tolkning av den cubanske klassikern *El cadete Constitutional* fra den kritikerroste jazzskiva *Supernova*, vil kun analysere et kortere utdrag fra låta. I den tredje og siste grooveanalysen vil jeg gjøre en mer detaljert og helhetlig analyse av Sarduys *Charly en la Habana*. I tillegg hadde jeg ulike grooveanalytiske utgangspunkt for analysene av Rubalcaba og Sarduy. Under analysen av Rubalcabas' innspilling er jeg primært interessert i å diskutere pianoet sin posisjon som groovebærende element, og pianoets interaksjon med *claven* og to *campana-*

²² <http://www.cduniverse.com/search/xx/music/pid/1950393/a/Supernova.htm>

²³ I tillegg til å ha vunnet jazzpianokonkuransen i Monteruz har Harold Lopez Nussa blitt invitert til flere presisjetunge jazzpianokonkuranser i europa, og er blant annet invitert spesielt til Oslo World Music festival i 2008, og turne med rikskonsertene. www.rikskonsertene.no/no/Oslo-World-Music-Festival/Artister/Harold-Lopez-Nussa/ (12.08.2008),

²⁴ Cubase er et digitalt sequenserprogram og time-strech er en funksjon som gjør det mulig å strekke i tempoet på musikk slik at en groove i et raskt tempo kan sakkas for å lettere gjøre analyse transkripsjon e.l. Ved at man gjør time-strech strekkesimidlertid også tonehøyden, så man kan fort auditiv-utvalg som er umulig å analysere.

rytmer, mens analysen av *Charly en la Habana* vil rette seg mot 'hele' grooven. Begge de auditive analysene har vært meget tidkrevende da afrocubansk jazz sin rytmiske og groovemessige karakter er sammensatt og rytmisk kompleks. Som skrevet tidligere vil jeg diskutere den auditive grooveanalysen opp mot Danielsens distinksjon mellom *figure* og *gesture*, fra hennes analyse av James Brown, samt Gates' teori om Signifyin(g) i hans analyse av afroamerikansk litteraturkritikk. I tillegg vil de andre presenterte perspektivene fra kapittel 8 *groovemetodisk rammverk*, brukes aktivt i analysene. I beskrivelsene av rytmene og slagenes posisjon vil jeg bruke språket, 1 og, 3, 4 og, osv. Her refererer og 'en til åttendelen etter enern' og firern', såfremt den henger sammen med tallet før. I det følgende retter jeg fokus mot den figurative grooveanalysen:

Figurative analyse av claven sin interaksjon med fem sentrale mønstre

Som skrevet tidligere, baserer denne grooveanalysen seg hovedsaklig på erfaringer fra feltarbeidet, samt diverse konsertbesøk og egne spilleerfaringar. I tillegg vektla flere av informantene som Herrera, Piloto og Bautista, hvordan mønstrene *cascara*, *montuno*, *basstumbao* og *congas*-mønstre, kunne sees på som grunnleggende groove-mønstre innen afrocubansk jazz. Danay Bautista beskrev det slik:

K: Hvilke er de viktigste rytmiske elementene i afrocubansk jazz?

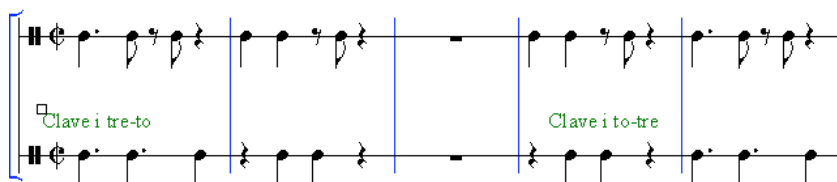
D. Bautista: Ai, det er vanskelig å si, men i den delen av afrocubansk jazz som er basert på *son* kan jeg i hvertfall si at det er; *congas* (*tumbadora*), *cascara*, *basstumbao* og *montuno* i *piano* er viktige, men claven er også fundamental.

Jeg har derfor valgt å analysere de fire nevnte mønstrene, *congas*, *cascara* (spilt som kantslag på *timbali*-trommen), *basstumbao* og *montuno*, sin interaksjon med *son*-claven. Denne analysen kan identifisere grunnleggende groovemessige forhold i afrocubansk jazz. Foruten de fire nevnte mønstrene vil jeg også inkludere *campana* og *contra-campana*-rytmene, som tilsammen artikulere en komplementær-rytme²⁵. Dette er gjort med bakgrunn i erfaringer som pianist og lytter i Havanna. De to *campana*-rytmene gir grooven et løft, via den drivende komplementær-rytmen, og spilles ofte under partier som er mer 'oppe' i afrocubansk jazz. Slike partier omtales ofte som *la bomba*-delen, eller *montuno*-delen. Dermed er det viktig å presisere at *campana*-rytmene og *cascara* ikke spilles parallellt. For å enklest mulig tydeliggjøre sammenhengen mellom claven og de ulike rytmemønstrene, vil jeg fremstille de fem rytmestrukturene i 'halvt tempo', altså med claven beskrevet over to takter.

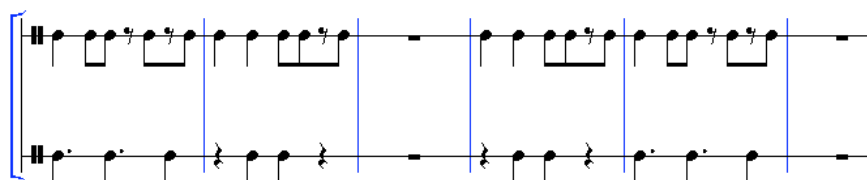
Cascara og campana/contra-campana sine relasjoner til claven

²⁵ Campana-rytmene kalles også ofte *cencerro*-rytmene, og både *cencerro* og *campana* referer til ulike kubjeller som er vanlige i afrocubansk rytmetradisjon. Jeg vil i det følgende kalle dette mønstre for *campana* og *contra-campana*, selv om det også kunne blitt beskrevet som *cencerro I* og *cencerro II* etc.

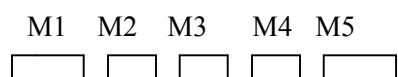
Det finnes forskjellige variasjoner av *cascara*-mønstre. Alle disse bygger på en underliggende rytmisk struktur ved aksentureing av følgende slag: 1, 2 og 3 og på tre-siden av *claven* og 1, 2, 3 og på to-siden av *claven*. Her følger den underliggende strukturens interaksjon med *claven*:



Ulike kombinasjoner av disse rytmene danner ofte noe av det drivende fundamentet i afro cubanske groover.²⁶ Som vi ser i neste eksempel er deler av de samme aksentueringene til stede i den mest tradisjonelle versjonen av *la cascara*, som er det mønsteret som spilles på vers-delen i mye afro cubansk jazz. Først ser vi *cascara* med *tre-to-clave* deretter med *to-tre-clave*.



Vi ser at dette mønsteret er det samme som Maykel Gonzales sang og improviserte rundt da han skulle illustrere typisk afro cubansk jazz i den etnografiske analysen (se side 75). *Cascara* mønsteret uttaler *claven*'s retning ved å uttale det Uribe kalde *bombo*-slaget på tre-siden av *claven*, samtidig som den uttaler en forsinket *ponché*-aksentuering ved 4 og. Disse to aksentueringene er særlig viktige i uttalelsen av *claven*'s retning. Frasen har i tillegg en intern motivisk utvikling som underbygger *claven*'s spenningsdikotomi. Med en grov analyse av rytmene finner vi at mønsteret bygger opp rytmisk friksjon på tre-siden av *claven*, representert ved synkoper og etterslag, som deretter løses opp på to-siden av *claven* ved aksentueringer av pulsslagene en og to. Hvis man gjør en mer detaljert analyse, og hører den motiviske utviklingen som ligger innbakt i *timbalis*-mønsteret, finner man at mønsteret bygger på en mindre motivisk enhet, inndelt i to slag. I det følgende eksemplet leses rytmen som bestående av ti aksentueringer som inndeles i fem grupper på to. Motivet og dets utvikling vil omtales med benevnelsene M1, M2 etc.



²⁶ Den rytmiske funksjonen, og det rytmiske uttrykket til slike fraser, har flere likhetstrekk med Olavo Aléns beskrivelse av *la catá* innen *tumba francesa* (se side 98). I tillegg har *cascara* mønstre visse likhetstrekk med den beskrevne *guagua*-rytmen i *Rumba Guaguanco* (se side 33)



Den motiviske utviklingen vil da være: Motiv1 aksentuerer først slag 1 og 2 som fjerdedeler. Deretter kommer Motiv 2 med to åttendeler på slag 3, før mønsteret bygger opp rytmisk friksjon i Motiv 3 med to slag på 4og og 1. Deretter får man en følelse av at den synkoperte frasen endrer retning ved at Motiv 4 kommer på 2 og 2og, før frasen når sitt rytmiske klimaks ved de to synkopene i Motiv 5 på slag 3og og 4og. Den underliggende motiviske utviklingen av spenning som samsvarer med *clavens* spenningsdikotomi, gjør at *timbalerosen* ofte spiller den mer synkoperte delen litt friere, og strekker synkopene litt ut av deres metriske rammer. Som nevnt tidligere er det imidlertid vanlig at han som spiller *casaca* går over til å spille *campana* og *contracampana*-rytmene under *montuno-delen* i afrocubansk jazz. De to *campana*-rytmene danner en felles komplementær rytme, og er spilt på to kubjeller. På hver av kubjellene varierer man mellom å spille på halsen og munnen av kubjellen, og får dermed et slags høyt-lavt forhold i rytmene. For å markere høy-lavt-forholdet har jeg gjenngett mønstrene under og over notelinjen. Rytmenes interaksjon med claven er slik:



Her ser vi at summen av de to *campana*-rytmene og deres interaksjon med claven, skaper en drivende komplementær rytme, med hovedsaklig åttendelsunderdeling, og aksentuering av de tidligere nevnte *bombo* og *ponche* -slagene. Som skrevet tidligere er ofte denne rytmen spilt i et meget raskt tempo og notert i doble noteverdier.

Congas sin interaksjon med claven

Perkusjonister som spiller *congas* benytter et stort arsenal av slagvariasjoner og klangfarger²⁷. Disse er meget vanskelig å fange i en vanlig notasjon. Jeg har valgt å bruke Uribes notasjon

²⁷ Ved at denne trommen internasjonalt er kjent under navnet *congas* vil jeg bruke *congas* i denne oppgaven, selv om den oftest omtales som *thumbadora* på Cuba. Eller som *Rodriguez* påpeker i det omfattende verket;

som er inndelt i sju ulike slag-nyanser. Dermed vil flere sentrale parametre ved *congas* 'falle bort' i min analyse. Uribes notasjonsteknikk er bygget på følgende sju forkortelser:

O= Open tone, **C**= Closed tone, meaning a muffled tone with part of your palm and/or fingers

P= Palm tone, also a closed tone but more specifically a full palm tone towards the center

S= Slap tone, play a closed slap **H**= Heel of hand stroke **T**= Toe or tip of hand stroke

B= Bass tone (Uribe 1996: 80)

Congasmønstre i *son* spilles tradisjonelt på to congas og uttaler *clavens* retning ved aksentuering av *bombo*-slaget og *ponche*-slaget. De to congaene er beskrevet over og under midtlinjen i det følgende note-eksempelet. I dette tilfellet har jeg valgt å ikke skrive claven under, men heller vise hvordan rytmen impliserer en to-tre clave. Congas-mønsteret er skissert på de to første taktene mens takt tre og fire gjenngir de aksentueringene som oftest trer frem av *congas*mønstre. Congasinstrumentet er blant de instrumentene som benytter flest *ghost-notes*, altså noter som er vanskelig å høre gjennom lytting. Mange av de jevne åttendelene er av en slik *ghost*-karakter. Derfor har jeg valgt å notere de slagene som trer tydeligst frem i takt 3 og 4.

H T S T H T O O H T S O O T O O S O O S O O O O

To-tre clave

Som eksemplet viser består det vanlige *congas*mønsteret av jevne åttendeler med aksentuering av 2, 4, og 4 og i hver takt, samt aksentuering av *bombo*-slaget 2 og 3 på tresiden av claven for å underbygge *clavens* retning. Som skrevet, hører man i praksis mest de skisserte aksentueringene, og særlig de åpne slagene (forkortet med O for *Open*). Det finnes mange forskjellige varianter av disse mønstrene, men felles for dem er deres nevnte relasjon til *claven*. En rytmisk figur som trer særlig tydelig frem i det skisserte mønsteret er aksentueringen av de to siste åttendelene i hver takt. Som tidligere skrevet, er som oftest pulsfølelsen i afrocubansk jazz slik at de presenterte noteverdiene egentlig oppfattes som dobbelt så raske, altså åttendeler oppfattes som sekstendeler etc. Dermed blir aksentueringene på to og særlig fire og fire, ofte oppfattet som *offbeat*-aksentueringer på åttendelsnivå og ikke firedelsnivå slik eksemplet viste. Denne formen for rytmisk friksjon er med å skape den synkoperte grooven.

Bass-tumbaos interaksjon med clave

Tumbao-begrepet innen cubansk musikk kan være meget forvirrende, da det kan bety bassmønsteret, eller være en samlebetegnelse for både piano og bass²⁸. I denne oppgaven vil jeg definere *tumbaos* som kun basslinjer, nærmere bestemt noen spesielle bassmønstre og bassens funksjon i musikken. *Tumbaos* innen *son* og afrocubansk jazz uttaler stort sett et *en-taktsmønster* som repeteres. I dette mønsteret går basslinja hovedsaklig på grunntone eller kvint (evnt gjennomgangstoner) på slagene 2 og 4. Dermed uttaler bassen *bombo*- og *ponche*-slaget i claven i annenhver takt. Her følger noteksempel på to *tumbao*-figurer

The image contains two musical examples. The first example shows a bass line (r) and a Clave pattern (l) in 2/4 time. The Clave pattern is labeled "Clave i to-tre (begynner i takt 2)". The second example shows a variation pattern for Tumbao (with pickup) and a Clave pattern (l) in 2/4 time. The Clave pattern is labeled "Clave i to-tre (begynner i takt 2)".

Ved at *tumbaoen* uttaler 2 og 4 i hver takt, forsterker den tre-siden av *claven*, og underbygger *clavens* grad av spenning. I motsetning til de andre mønstrene inneholder ikke *tumbao* noen spenning-avspenningsdikotomi som korrelerer med *claven*, da mønsteret bare er på en takt. Men ved at bassen uttaler de nevnte slagene får musikken et karakteristisk og cubansk driv, og synkopert uttrykk. Flere vestlige lyttere, inkludert meg selv, har fått følelsen av at fire'n' er enen', eller at det skjuler seg en intrikat skeiv takt-art i slike *tumbao*-baserte groover. Denne måten å la bassen uttale synkoper på er en viktig del av den synkoperte afrocubanske grooven.

Montunos sin interaksjon med claven

De to mest vanlige formene for piano-montunos kan noteres slik:

²⁸ Patino bruker *tumbaos* begrepet om bass og piano-seksjonen "tumbao: groove, or comping a groove; vamping on a groove; usually a repetitive two bar rhythmic vamp played by the piano, bass, or the Tres guitar that must be played in relation with the clave." (Patino 1997: 8)

The image shows a musical score for Piano and Cowbell. The Piano part is written in two systems, each with a treble and bass staff. The Cowbell part is written in two systems, each with a single staff. The score is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern. The Piano part consists of eighth and sixteenth notes, while the Cowbell part consists of quarter and eighth notes.

Montunos kan, i likhet med *tumbaos*, ha flere betydninger i en cubansk musikerdiskurs, men vil her omtales som piano sin rolle som groovebærende element i afrocubansk jazz. *Montunos* fungerer både som harmonisk og rytmisk element i musikken, og vil primert diskuteres ut fra dens rytmiske relasjon med claven. Montunoens rytmisk-melodiske design er basert på en intern dialektikk, som forenklet kan forstås som forholdet mellom oktav og ters. Oktav-tersforholdet i montunoen skaper avspenning på to-siden av *claven* gjennom aksentuering av slagene 1 og 2, og skaper den ønskelige grad av spenning på tre-siden av claven med bare etter-slag. Standard *montuno*-mønstre består av ni toner hvorav to *downbeats* på slagene 1 og 2, og sju *upbeats* på slagene 2og, 3og og 4og på to siden av claven, og 1og, 2og, 3og og 4og på tre-siden av *claven*. Mønsteret spilles i parallellkjørte oktaver, fra to til fire, og får dermed et distinkt og klart rytmisk uttrykk. Fraseringen av *montunoen* følger mange av de samme prinsippene som gjelder for frasering av *timbali*s og *tumbaos*, og det er rom for en form for kontrollert frihet innenfor mønsterets rammer. Som Rebeca Mauleon påpeker skal imidlertid *montunos* ofte være et ørlite hakk frempå, for å *pushe groove*n litt ut av balanse, dog innenfor balanserte rammer: “The feeling of the Montuno is slightly pushed but never rushed but never pushed” (Mauleon 1999: 34). I tillegg til den rytmiske fraseringen er det viktig å frasere smidig, lekent og legato for å underbygge musikkens uttrykk.

Hvis man er interessert i hele masteroppgaven kan den lastes ned på :
<http://www.duo.uio.no/sok/work.html?WORKID=82672>

Eventuelt søk etter masteroppaver i musikkvitenskap i DUO ved å søke på Sabor y la poliritmia eller Kjetil Klette Bøhler