

AFRO-CUBAN AND LATIN JAZZ

By Alexey León Reyes.

Gnesin Academy of music

Russia, Moscow

June 20, 2013

Оглавление

1. Вступление
 - 1.1. От автора
 - 1.2. Определение афро-кубинского и латин джаза
 - 1.3. Афро-кубинский джаз и латин джаз
2. Джаз на Кубе в 20е - 60е годы
3. Слияние кубинской музыки и североамериканского джаза
4. Влияние Африки на Кубе
 - 4.1. Конга
 - 4.2. Об истории возникновения стилей кубинской музыки
5. От афро-кубинского джаза к латин джазу
 - 5.1. Марио Бауса
 - 5.2. Диззи Гилеспи
 - 5.3. Перес Прадо
 - 5.4. The Big Three
 - 5.5. Бронкс
6. Основные стили кубинской музыки
 - 6.1. Чаранга
 - 6.2. Дансон
 - 6.3. Конга
 - 6.4. Сон
 - 6.5. Сон Монтуно
 - 6.6. Румба
 - 6.7. Гуагуанко
 - 6.8. Болеро
 - 6.9. Ча-ча-ча

Index

1. Introduction
 - 1.1 From the author
 - 1.2 The concepts of the Afro-Cuban and the Latin jazz
 - 1.3 Interconnection of the Afro-Cuban and the Latin jazz
2. Jazz in Cuba in the 1920-1960-ies.
3. The fusion of Cuban music and North-American jazz.
4. African influence in Cuba
 - 4.1 The conga drum
 - 4.2 From the history of Cuban music styles
5. From Afro-Cuban jazz to Latin jazz
 - 5.1 Mario Bausa
 - 5.2 Dizzie Gillespy
 - 5.3 Perez Prado
 - 5.4 The Big Three
 - 5.5 Bronx
6. The main styles of Cuban music
 - 6.1 Charanga
 - 6.2 Danson
 - 6.3 Conga
 - 6.4 Son
 - 6.5 Son Montuno
 - 6.6 Rumba
 - 6.7 Guaguanco
 - 6.8 Bolero
 - 6.9 Cha-cha-cha

- 6.10. Пачанга
- 6.11. Мамбо
- 6.12. Дескарга и ранний кубинский джаз
- 6.13. Кубинский джаз

- 7. Латин джаз

- 7.1 Понятие латиноамериканского джаза
- 7.2 Гармонические приближения
- 7.3 Ритмические приближения
- 7.4 Как играть размер 7/8

- 8. Клаве
- 8.1 Термин клаве
- 8.2 Основные ритмические модели
- 8.3 Клаве 6/8
- 8.4 Клаве Campesina
- 8.5 Ритм танго
- 8.6 Синкийо
- 8.7 Тресийо
- 8.8 Клаве сона
- 8.9 Клаве румбы
- 8.10 Функция клаве
- 8.1. Ритмическая структура
- 8.12 Мелодическая форма
- 8.13 Гармоническая структура
- 8.14 Клаве и вне клаве
- 8.15 Brincar la clave
- 8.16 Концептуальные особенности клаве

- 9. Заключение
- 10. Список использованной литературы

- 6.10 Pachanga
- 6.11 Mambo
- 6.12 Descarga or the early Cuban jazz
- 6.13 Cuban jazz

- 7. Latin jazz

- 7.1 The notion of Latin American jazz
- 7.2 Harmonic approximation
- 7.3 Rhythmic approximation
- 7.4 How to play the 6/8 beat

- 8. Clave
- 8.1 The term of clave
- 8.2 Basic rhythm patterns
- 8.3 The 6/8 clave
- 8.4 La Clave Campesina
- 8.5 The *tango* rhythm
- 8.6 Sinquillo
- 8.7 Tresquillo
- 8.8 Son style clave
- 8.9 Rumba style clave
- 8.10 Clave function
- 8.11 Rhythm structure
- 8.12 Melodic form
- 8.13 Harmonic structure
- 8.14 The clave and out of the clave
- 8.15 'Brincar la clave'
- 8.16 Conceptual peculiarities of the clave

- 9. Conclusions
- 10. References

1. Вступление.

1.1. От автора.

Кубинская музыка сопровождает меня всю мою жизнь. Моими первыми музыкальными опытами в детстве были оркестр Оригинал де Мансанильо и духовой оркестр Глориета Мориска, которые играли дансоны и другую традиционную кубинскую музыку в парке моего родного города Мансанильо, который называют La tierra del Son - землей Сона. С того момента началось мое увлечение музыкой и духовыми инструментами: сначала флейтой, потом саксофоном. Позже я познакомился с джазом, начав с записей Чарли Паркера и Паquito Де Ривера.

Когда я начал делать первые шаги в изучении джаза и овладении навыком импровизации, меня заинтересовал вопрос слияния этих двух музыкальных культур.

Целью моей работы является попытка систематизации общих знаний о явлениях афро-кубинского и латинского джаза.

Я надеюсь, что моя работа будет полезна музыкантам, которые хотят поближе познакомиться с этим направлением джазовой музыки.

Так что же такое латин-джаз?

1.2 Понятие афро-кубинского и латин джаза.

Музыка, которую сейчас называют латин-джаз, возникла в Нью-Йорке. Когда она только появилась, ее называли Cubop, потом стали использовать термин «латинский джаз», потому что к тому времени она включала в себя

1.Introduction

1.1 From the author

Cuban music surrounds me ever since I was born. When a child, my first musical experience was the sound of Orquesta Original de Manzanillo and of the wind orchestra Glorietta Morisca, which used to play danzones and other traditional Cuban music in the park of Manzanillo, my native town, called as well 'La tierra del Son', the land of son. I remember being taken away by this music and my childish desire to learn how to play the flute and the saxophone. Much later I got familiar with jazz, beginning with the records of Charlie Parker and Paquito de Rivera.

When I began doing my first steps in jazz and in mastering the art of improvisation, the question of the fusion of these two music cultures attracted my attention.

The objective of this work is to systematize the general knowledge of the Afro-Cuban and the Latin jazz phenomena.

I hope this work will be useful for the musicians who want to know more about this trend in jazz music.

Then what is Latin jazz?

1.2 The concepts of the Afro-Cuban and the Latin jazz

The music called Latin jazz appeared in New York. When it had just popped up it was called Cubop, then the term 'Latin jazz' began being used, as by that time, together with the Cuban jazz of Afro-Cuban roots, it had absorbed also the jazz

не только кубинский джаз с афро-кубинскими корнями, но и джаз, смешанный с другими стилями латиноамериканской музыки (музыка Венесуэлы, Аргентины, Боливии, музыки фламенко). Фернандо Труэба.

Тито Пуэнте: «Мы играем джазовые мелодии, смешивая их с ритмами Ча-ча-ча, Гуагуанко, Сон монтуно и т.д.»

Чучо Вальдес: «Наша сильная сторона - это ритм, большое разнообразие ритмов, которые перешли к нам по наследству. Но гармоническая сила, я считаю, находится на том берегу. Надо отовсюду брать всё самое лучшее. Изучать гармонию, в том числе классиков как, например, творчество композиторов-импрессионистов».

1.3 Взаимовлияние афро-кубинского джаза и латин- джаза.

Общеизвестно, что кубинская национальная музыка и джаз имеют общие корни. Это можно сказать и о других афроамериканских стилях Карибского бассейна и Бразилии.

Джаз прошел особый путь в своем развитии, что во многом обусловлено потерей африканских элементов и, в частности, национальных музыкальных инструментов. Его история за последние 50 лет была во многом связана с поиском своих африканских корней. Этот процесс выразился в приближении к афро-кубинской музыке, особенно в 40-е годы. Сейчас ни один критик не станет спорить, что почти с самого начала кубинская музыка повлияла на джаз больше всего.

В сороковые годы создатели боба являлись неоспоримыми новаторами джаза. Объединившись в Нью-Йорке с кубинскими музыкантами, они начали создавать стиль, который называли ку-боп или афро-кубинский джаз. Позже этот стиль получил название лэйтин джаз из-за присоединения к нему музыкантов из других стран Карибского бассейна и Латинской Америки. Кроме Мачито и его Afroclubanos, среди выдающихся фигур ку-

mixed with other styles of Latin American music (the music of Venezuela, Argentina, Bolivia, the Spanish flamenco) – *Fernando Trueba*.

Tito Puente: 'We play jazz tunes mixing them with the rhythms of Cha-cha-cha, Guaguanco, Son Montuno, etc.

Chucho Valdez: 'Our strong point is the rhythm, a great variety of rhythms, which we have inherited from our predecessors. But the harmonic strength, as I think, is on the other side. Wherever one should take the best; learn the harmony and the classical music, like the creative work of impressionists, for instance'.

1.3 Interconnection of the Afro-Cuban and the Latin jazz

It's common knowledge that the Cuban national music and jazz have common roots. The same can be said about other Afro-American styles of Brazil and of the Caribbean.

Jazz has followed a special route in its development, which has been predetermined mainly by the loss of its African elements, and the national musical instruments in particular. During the last 50 years its history has been connected with the search for its African roots. This process resulted in its approximation to the Afro-Cuban music, especially in the 1940-ies. Nowadays not a single critic would argue the fact that since the very beginning it was the Cuban music which influenced jazz most of all.

In the 1940-ies the founders of bop were the unquestionable jazz innovators. Having joined Cuban musicians in New York, they began creating a style called cu-bop or the Afro- Cuban style. Later this style was named Latin jazz due to the incorporation of some musicians from other countries of the Caribbean and of Latin America. Apart from Machito and his Afroclubanos, among the outstanding figures of cu-bop there were Mario Bausa, Dizzi Gillespy, Chano Poso and

бопа были Марио Бауса, Дизи Гилеспи, Чано Посо и Чарли Паркер.

В 50-е годы казалось, что это течение теряет свой вес в сравнении с кул джазом и вэст коаст джазом, однако такие музыканты как Max Roach, Арт Блэки, Хорас Сильвер и Сони Роллинс сохранили свой интерес к африканским ритмам.

В 1962 года музыканты стиля cool пришли к новому сплаву с латинскими ритмами, на этот раз с Bossa Nova Carioca. С течением времени она включала в себя все больше стилистических элементов из музыки разных широт. Примеры этого можно найти в творчестве Mongo Santamaria, а позднее и у Chick Corea, который смешивает джаз с роком, фламенко, афро-кубинской и бразильской музыкой (вместе с Airtó Moreira и Flora Purim). Самый широкий синтез можно встретить в творчестве аргентинского саксофониста Gato Barbieri, который включает в свою музыку практически все стили латиноамериканской музыки.

Тем временем на Кубе, несмотря на блокаду, появлялись молодые поколения музыкантов, которые вносили новое в джаз.

2. Джаз на Кубе в 20е - 60е годы.

Кубинские музыканты, которые сейчас удивляют критиков и музыкантов джаза во всем мире, не появились спонтанно из пустоты: они являются наследниками музыкальной традиции. Уже в 1925 году на Кубе появились джазовые оркестры, заменившие вскоре североамериканские коллективы, которые до того ежегодно нанимались импресарио отелей и казино.

Среди первых кубинских джазовых групп можно выделить Teddy Henríquez, Celido Curbelo, Jose Antonio Curbelo. Джаз отчётливо влиял на кубинских музыкантов. Его стали играть крупные фигуры, такие как Алехандро Гарсия Катурла, который создал джазовую группу в Caibarien. Тогда же появился первый кубинский авторитетный джазовый критик Alejo Carpentier.

Charlie Parker.

In the 1950-ies it seemed like the trend was losing its weight as compared to *cool jazz* and *west coast jaz*, but such musicians as Max Roach, Art Blackey, Horace Silver and Sonny Rollins maintained their interest to African rhythms.

By 1962 *cool style* musicians had come to a new merge with the Latin rhythms, it was *Bossa Nova Carioca*. As time went by, it kept absorbing more and more stylistic elements proper to the music of various latitudes. Such examples may be found in the compositions by Mongo Santamaria and later by Chick Corea, who mixes jazz with rock, flamenco, Afro-Cuban and Brazilian music (together with Airtó Moreira and Flora Purim). The amplest synthesis can be found in the compositions by the Argentinian saxophonist Gato Barbieri, who is making use of practically all the styles of Latin American music.

In the meantime, in Cuba, in spite of the blockade, new generations of musicians were innovating jazz more and more.

2. Jazz in Cuba in the 1920-1960-ies.

The Cuban musicians, who are taking critics and jazzmen all over the world by surprise, haven't materialized out of the thin air; they are heirs to a music tradition. As far back as in 1925, jazz orchestras appeared in Cuba which substituted North American groups, annually employed by hotel and casino impresarios.

Among the first Cuban jazz groups it is worth to mention those of Teddy Henríquez, Celido Curbelo, Jose Antonio Curbelo. Jazz clearly influenced Cuban musicians. It began being played by such big musicians as Alejandro García Caturla, who created a jazz group at Caibarien. It was also the time when the first Cuban jazz critic, Alejo Carpentier, appeared.

В это время и в последующие годы появляются первые крупные инструменталисты кубинского джаза, такие как трубач Rene Oliva, ударник и вокалист Alberto Jimenez Rebollar, саксофонисты Amado Valdes, German Lebatard и Armando Romeu, скрипач и саксофонист Jesus Pia, саксофонист, кларнетист, а впоследствии трубач и аранжировщик оркестра Кэба Кэлуэя и т.д. Mario Bausa. Также стоит отметить Alberto Socarras, который в 1928 записал в США первое в истории джаза соло флейты и с того момента стал пионером латин джаза и позже сальсы. Нужно вспомнить и пианиста Celido Curbel, о котором Армандо Ромеу сказал, что он опередил всех на 30 лет.

30-е годы на Кубе характеризуются созданием крупных джаз-бэндов. Среди них выделяются коллективы Armando Romeu, Rene Touzet, Bellamar, братьев Castro, Lebatard, Casino de Playa, братья Palau, Havana Casino, Reverside и женский оркестр Anacaona.

В этих группах, независимо от процессов, происходивших в Нью-Йорке, начинают использоваться кубинские ритмы. С оркестровками и аранжировками в них проявляют себя исполнители и аранжировщики, сыгравшие важную роль в музыкальной истории страны. Среди них можно упомянуть саксофониста Gustavo Mas, трубача Luis Escalante и Arturo Chico O`Farril (впоследствии стал аранжировщиком оркестра Бени Гудмана, Machito, Stan Kenton, Dizzy Gillispie, Count Basie). Еще два замечательных джазовых аранжировщика и выдающихся музыканта в разных стилях - это Felix Guerrero и Roberto Sanchez Ferrer.

В 40-е годы среди первых джазовых певиц на Кубе были Ana Menendez и Rosita Fornes.

Перечислим некоторых из самых активных музыкантов того времени.

Пианисты: Mario Romeu, Augustin Mercier, Bebo Valdes, Frank Emilio, Pedro Justiz, Rafael Samovilla, Samuel Tellez, Virgilio Lopez, Robertico Moreira.

In those times and later on, the first major Cuban jazz instrumentalists appeared, like Rene Oliva, a trumpeter, Alberto Jimenes Rebollar, a drummer and a singer, Amado Valdes, German Lebatard and Armando Romeu, saxophonists, Jesus Pia, a saxophonist and a violinist, Mario Bausa, a saxophonist, clarinetist, and then a trumpeter and an arranger in Cab Calloway orchestra. It's worth to mention Alberto Socarras, who was the first to make a recording of a jazz flute solo in 1928 in New York. He was destined to become a Latin jazz and then a salsa pioneer. It's necessary to recollect the name of Celido Curbel, who, according to Armando Romeu, was 30 years ahead of his time.

The 1930-ies in Cuba were characterized by the development of big jazz bands. The bands of Armando Romeu, Rene Touzet, Bellamar, the Casto brothers, Lebatard, Casino de Playa, Hermanos Palau, Havana Casino, Reverside and the female orchestra Anacaona were the best.

Independently from the processes going on in New York, these groups start using the Cuban rhythms. Arrangements and orchestrations were made by performers who played an important role in the music history of the country, such as Gustavo Mas, a saxophonist, Luis Escalante and Arturo Chico O`Farril, trumpeters (the latter then became Benny Goodman's arranger), Machito, Stan Kenton, Dizzy Gillispie, Count Basie. Felix Guerrero and Roberto Sanchez Ferrer were two more brilliant arrangers in various styles.

In 1940-ies Ana Menendez and Rosita Fornes were among the first Cuban jazz singers.

Let me innumerate the most active performers of the time.

Pianists: Mario Romeu, Augustin Mercier, Bebo Valdes, Frank Emilio, Pedro Justiz, Rafael Samovilla, Samuel Tellez, Virgilio Lopez, Robertico Moreira.

Саксофонисты: Gustavo Mas, Jose Chombo Silva, Armando Romeu, Emilio Penelver, Tata Palau, Pedro Alejandro Vivar, Miguel Franca.

Трубачи: Luis Escalante, Arturo O`Farrill, Jorge Varona.

Тромбонисты: Pucho Escalante, Jorge Rojas, Alberto Giral.

Гитаристы: Isidro Perez, Rafael Mola, Manolo Saavedra, Pablo Cano, Carlos Emilio Morales.

Контрабасисты: Kiki Hernandez, Papito Hernandez, Israel Lopez (Cachao), Orlando Lopez (Cachao II), Luis Rodriguez, Reinaldo Mercier.

Ударники: A. Jimenez Rebollar, Fausto Garcia Rivera, Daniel Perez, Guillermo Alvarez, Guillermo Barreto, Walfredo de los Reyes.

3. Слияние кубинской музыки и североамериканского джаза.

Важным местом слияния джаза и кубинской музыки был Нью-Йорк. В основном это происходило благодаря широкой известности и авторитету тех, кто стоял у истоков этого движения, и возможности его активного распространения через пластинки, международную прессу, по радио.

Хотя на Кубе происходило то же самое (только немного иначе), никто не придавал этому большого значения. Очень большую роль в этом сыграли экономические факторы.

Одной из главных характерных особенностей этого слияния на Кубе стало то, что кубинская музыка была котируемым продуктом на музыкальном рынке, тогда как авангардный джаз продавался меньшинству и с большим трудом. Музыкальным организациям и агентам было интересно ввести в би-боп элементы афро-кубинской музыки, но по причинам, противоположным тем, которые заставляли это делать джазистов. Ни одного импресарио не могло заинтересовать, чтобы кубинские музыканты

Saxophonists: Gustavo Mas, Jose Chombo Silva, Armando Romeu, Emilio Penelver, Tata Palau, Pedro Alejandro Vivar, Miguel Franca.

Trumpeters: : Luis Escalante, Arturo O`Farrill, Jorge Varona

Thrombonists: Pucho Escalante, Jorge Rojas, Alberto Giral.

Guitarrists: Isidro Perez, Rafael Mola, Manolo Saavedra, Pablo Cano, Carlos Emilio Morales.

Double bassists: Kiki Hernandez, Papito Hernandez, Israel Lopez (Cachao) Orlando Lopez (Cachao II), Luis Rodriguez, Reinaldo Mercier.

Drummers: A. Jimenez Rebollar, Fausto Garcia Rivera, Daniel Perez, Guillermo Alvarez, Guillermo Barreto, Walfredo de los Reyes

3. The fusion of the Cuban music and the North-American jazz.

It was in New York where jazz and Cuban music fused. It happened mainly due to the well-known and influential people who laid the foundations of the movement and because of a vast scope of possibilities to promote the product through disks, the international media and over the radio.

Although in Cuba the same processes were going on (in different ways) nobody took that into account. It was mainly because of the economic factors.

One of the characteristic features of this fusion in Cuba was the fact that Cuban music was a desired product at the music market, whereas the avant-garde jazz was hard to sell and there were fewer fans. Music organizations and agents were interested in the mixture of Afro-Cuban elements and bop, but the reasons were quite opposite to those which were making jazzmen do it. Not a single impresario was eager to have Cubans play jazz, as it wouldn't sell then either to the national public or to the American tourists.

играли джаз, который тогда не продавался ни кубинской публике, ни американским туристам.

С другой стороны, обязательный репертуар кубинских оркестров состоял в основном из международной музыки (в основном коммерческой) и включал очень мало настоящих джазовых номеров. В тех редких случаях, когда у кубинского оркестра был джазовый репертуар, как, например, у оркестра Armando Romeu, этот оркестр должен был дозировать его очень осторожно или играть его только в пустом кабаре.

Так как кубинские музыканты хорошо знали свою музыкальную традицию, почти неосознанно произошли три вещи:

1. Аранжировщики начали вводить джазовые элементы в свои оркестровки кубинских номеров.
2. Солисты на духовых инструментах и даже пианисты осваивали одинаково хорошо кубинскую и джазовую фразировку и даже смешивали их, создавая общий язык.
3. Типичная кубинская перкуссия стала использоваться в джазовых аранжировках и часто они делались на основе функцииclave и ее полиритмии. Очень важную роль взяли на себя ударники, которые стали по-новому играть на своих инструментах.

Латинский джаз демонстрировал себя одновременно и в Гаване, и Нью-Йорке, только в Гаване это произошло спонтанно, без претензий на достижение чего-то нового и уж конечно без какой-либо рекламы и поддержки.

Такие композиции как Mambo a la Kenton Армандо Ромеу, Guempra Бебо Вальдес, или Mambo en España Перучина, являются примерами слияния стилей и музыкальных традиций, которые предшествуют современным

On the other hand, the 'must have' repertoire of the Cuban orchestras consisted mainly of the international commercial music and included few genuine jazz pieces. In the rare cases when a Cuban orchestra had a jazz repertoire, as was the Armando Romeu orchestra, they had to dose it with care or to play it when the audience was not very numerous.

As Cuban arrangers were very good at their music tradition, three things happened almost without being noticed by anybody:

- Arrangers began introducing jazz elements to their orchestrations of Cuban pieces;
- Wind soloists and even pianists mastered both Cuban and jazz phrasing and mixed them up to create a common language.
- The typical Cuban percussion began being used in jazz arrangements often made on clave function and its polyrhythm. Drummers acquired a very important role playing their instruments in a different way.

Latin jazz was demonstrating itself simultaneously in La Havana and in New York, the only thing is, in La Havana it happened spontaneously, not claiming to have invented something new. It goes without saying, there wasn't any advertising or any support.

Pieces like 'Mambo a la Kenton' Armando Romeu, 'Guempra' by Bebo Valdes or 'Mambo en España' by Peruchin are vivid examples of style and tradition fusion, which was followed by Chick Corea and John McLaughlin.

музыкантам таким как Чик Кореа.

Другими примерами могут служить “descargas”, записанные басистом Israel Cachao Lopes, ритм Batanga Бебо Вальдеса и “приношения” тресеро и аранжировщика Нино Ривера и Франка Эмилио с разными группами, связанными с движением Feeling.

Переходный момент в истории Jazz Latino произошел в 1961-1967 годах.

В 1967 основывается Orquesrta de Musica Moderna, которым руководит Armando Romeu, и начинают появляться новые музыканты, сформировавшиеся в послереволюционных школах, которые сейчас составляют большую часть кубинских музыкантов.

С 1961 по 1967 год главными джазовыми оркестрами в Гаване были Leonardo Timor y Rafael Samovilla. а также La orquesta del Teatro Musical de La Habana, в котором игрались аранжировки Federico Smith, Leo Browner, Tony Taño.

Среди других групп – группа Felipe Dulzaides, инструментальный квинтет Frank Emilio y Guillermo Barreto, нонет Pucho Escalante, el Free American Jazz Eddy Torriente y Mario Lagarde, группа Chucho Valdes с вокалистом Amado Borcela (Guapacha).

Тропикана.

Одно из самых знаменитых кабаре Кубы – Тропикана, всегда была центром джазовой жизни Гаваны - здесь часто играли звезды джаза и проводились джем сешнс или как говорят на Кубе – дескаргас.

На здешних джем сешнс играли такие музыканты, как Франк Эмилио, Педро Чао, Хесус Каунедо, Леонардо Акоста, Перучин, Бебо Вальдес и многие оркестры из США, как, например, оркестр Вуди Хермана, Бени Гудмана, и музыканты, такие как Нат Кинг Коул, Бади Рич, Милт Джексон,

Other examples are descargas, recorded by the double bassist Israel Cachao Lopes, rhythm Batanga Bebo Valdes and ‘offerings’ by the tresero and arranger Israel Cachao Lopes with various groups related to the feeling movement.

1961-1967 was a transitional time in the history of Jazz Latino.

In 1967 Orquesrtra de Musica Moderna of Armando Romeu was created and new people began coming onto the stage. All of them developed after the triumph of the Cuban revolution and now they form the majority of Cuban musicians.

In the period of 1961-1967 the most important bulwarks of jazz in Havana were the orchestras of Leonardo Timor and Rafael Samovilla, as well as La orquesta del Teatro Musical de La Habana, where arrangements by Federico Smith, Leo Browner, Tony Tanno were played.

Among other groups there are the group of Felipe Dulzaides, el Quinteto Instrumental of Frank Emilio y Guillermo Barreto, el Noneto of Pucho Escalante, Free American Jazz of Eddy Torriente and Mario Lagarde, the group of Chucho Valdes with the vocalist Amado Borcela (Guapacha).

Tropicana

One of the most famous cabarets of Cuba, Tropicana has always been the center of the jazz life in Havana; jazz stars have played there, jam sessions, or *descargas*, as they are called in Cuba, have been held.

There, at the jam sessions such musicians played as Frank Emilio, Pedro Chao, Jesus Caunedo, Leonardo Acosta, Bebo Valdéz. A number of orchestras and musicians from the USA, like Woody Herman’s and Benny Goodman’s orchestras, Nat King Cole, Buddy Rich, Milt Jackson, Philly Joe Jones, Stan Getz,

Фили Джо Джонс, Стэн Гетс, Кенни Дрю. В этом кабаре звучали лучшие джазовые музыканты эпохи.

Театр Амадео Ролдан.

Театр Амадео Ролдан знаменует собой очень важный этап в развитии кубинской музыки и латинского джаза. Здесь началась история кубинского оркестра современной музыки, который был биг-бэндом, совершившим революцию в музыке 70-х. Из этого оркестра вышли главные музыканты на сцене кубинского джаза и латин-джаза. Первым дирижером оркестра был Армандо Ромеу, один из старейших музыкантов - основателей джаза на Кубе, начиная с 20-х годов. Он был старше Чико О'Фарила, и когда Чико был дирижером оркестра в Тропикане, Армандо Ромеу возглавлял оркестр современной музыки, пианистом которого был Бебо Вальдес.

Пакиито Де Ривера играл здесь первый альт, на контрабасе был Карлос дель Пуэрто, на перкуссии - Оскар Вальдес, на тенор саксофоне играл Карлос Аверхоф, среди трубачей были Хорхе Варона и Артуро Сандобаль. Энрике Пла был ударником, Карлос Эмилио Моралес гитаристом, Чучо Вальдес пианистом.

Из этого оркестра в 1973 вышла группа Иракере, которая до сего момента является самой важной группой афро-латинского джаза на Кубе и в мире.

Группа Иракере.

У Иракере было два репертуара из-за двух тенденций внутри группы. Часть музыкантов хотели играть танцевальную музыку, составить конкуренцию таким группам как Los Van van или Ritmo Oriental и стать знаменитыми. Другие музыканты не хотели с этим мириться, они хотели играть менее коммерческую, экспериментальную музыку с большей джазовой направленностью.

Kenny Drew. The best jazz musicians of the epoch have sounded there.

Amadeo Roldan theatre

The Amadeo Roldan theatre marks a very important stage in the development of the Cuban music and Latin jazz. There, the story of the Cuban Modern Music Orchestra, a former big band, began. It revolutionized the music of the 1970-ies. All the major musicians of the Cuban and Latin jazz came from there. The first conductor of the orchestra was Armando Romeu, one of the most experienced musicians, the founders of jazz in Cuba back in 1920-ies. He was older than Chico O'Farrill and when Chico became the conductor of the Tropicana orchestra, Armando Romeu headed the Modern Music Orchestra, where Bebo Valdes played the piano.

Paquito De Rivera played the first alto, Carlos del Puerto was the double bass and Oscar Valdes played the percussion. Carlos Averhoff played the tenor saxophone, among the trumpeters there were Jorge Verona and Arturo Sandoval. Enrique Plá was the drummer; Carlos Emilio Morales played the guitar and Chucho Valdes the piano.

In 1973 the group Iraquere originated from this orchestra. Up to the present moment, it has been the most significant Afro-Latin jazz group in Cuba and in the world.

Iraquere group

Because of the two tendencies within the group, Iraquere used to have two repertoires. Some musicians wanted to play dance music; they wanted to compete with Los Ban Ban or Ritmo Oriental and to become famous. Some others were eager to play less commercial experimental jazz-oriented music.

Группа Иракере сломала все существовавшие границы и создала новый стиль танцевальной музыки и латин джаза с такими пьесами как La Misa Negra с одной стороны и Bacalao con Pan с другой, которая была танцевальным номером и стала знаменитой на Кубе.

Музыкальная традиция Кубы складывалась постепенно от ранних хабанеры и дансона до современных стилей, вбирая в себя элементы очень разных музыкальных культур и создавая новые жанры и стили. В ее основе, как и в основе североамериканского джаза, лежит слияние европейской музыкальной традиции и музыки черных рабов, привезенных из Африки.

4. Влияние Африки на Кубе.

Африканских рабов начали привозить на Карибские острова начиная с 1511 года. Сначала их везли в Доминиканскую Республику, а к 1513 году рабовладение распространилось на все зону Карибского бассейна, включая Пуэрто-Рико и самый большой остров Карибского бассейна Кубу, где до сих пор сохраняются многие африканские традиции.

Две основные группы африканцев, привезенных на Кубу, это люди йоруба из Нигерии и банту из Заира, также на Кубу были привезены люди из Конго.

Вместе с ними на Карибские острова были привезены многие африканские религии, как, например, сантерия (которая представляет собой часть традиции йоруба) и пало, религиозная традиция племени банту.

В этой религиозной традиции имеется огромное количество ритуальных ритмов, их типичные инструменты - три барабана - конги.

Каждому святому в нигерийской религии посвящаются свои напевы и ритмы, в итоге получается бесконечная гамма ритмов и напевов, которые можно найти в нигерийских традициях на Кубе и в некоторых частях

The Iraquere group broke all the existing boundaries and created a new dance music and Latin jazz style with compositions like La Misa Negra on the one hand and Bacalao con Pan which was a dance piece and became famous in Cuba, on the other hand.

The Cuban music tradition was being formed gradually, beginning with the early *habanera* and *danson* and ending in the modern styles, absorbing the elements of quite different music cultures and creating new genres and styles. Like North American jazz, it's based on the fusion of the European music tradition and the music of the black slaves brought from Africa.

4. African influence in Cuba

African slaves began being brought to the Caribbean islands since 1511. First they were transported to the Dominican Republic and by 1513 slavery had spread onto the whole of the Caribbean, including Puerto Rico and Cuba, the biggest island of the region. Some of the African traditions are still preserved there.

It so happened that Yoruba people from Nigeria and Bantu from Zaire were brought to Cuba alongside with slaves from Congo.

Together with the people, a number of African religions were brought, like *Santería*, partly a Yoruba tradition, and *Palo*, the religious tradition of Bantu tribe.

In *palo* there are a huge number of ritual rhythms. Their typical instruments are the three conga drums.

To each saint in the Nigerian religion their own tunes and rhythms are dedicated, as a result, an endless specter of rhythms and tunes arise which can be found in the Nigerian traditions in Cuba and in certain regions of Brazil.

Бразилии.

У людей из Конго была своя религия под названием пало, которая не имела ничего общего с сантерией. В религии пало есть свой язык, свои традиционные инструменты и напевы.

Нигерийцы говорят на языках лукуми, а выходцы из Конго - на языке конго. Другим племенем, представители которого были привезены на Кубу, было племя абакуа. Их барабаны отличаются от барабанов бата и инструментов, которые используются в культуре пало. У них тоже есть характерные напевы и свой язык.

Все эти африканские традиции слились на Кубе. - Чучо Валдес

4.1 Конга.

Конга – это самый широко используемый в кубинской музыке и джазе барабан африканской традиции. Многие думают, что он появился на Карибских островах, но это не так. Этот инструмент впервые появился на Западном побережье Африки на территории современного Заира, где обитает племя банту. Его представители создали барабан, который был очень похож на современную конгу. На Кубе этот барабан применяли для сопровождения религиозных церемоний и во время ежегодного карнавала в Сантьяго-де-Куба и в Гаване.

Конга стала использоваться в танцевальной и джазовой музыке совсем недавно. Впервые она появилась в 30-е годы в танцевальных оркестрах. Первым, кто начал играть на конге, был кубинский музыкант Арсенио Родригес, банту по происхождению. Он играл на типичном кубинском инструменте *el tres*, но был также хорошим ударником. Его ансамбль состоял из двух труб, трес, фортепиано, баса, бонго и конги.

Сейчас конга используется во всех музыкальных стилях, от поп до рока и афро-кубинской музыки.

People from Congo had their own religion called *palo* which had nothing to do with *Santeria*. Palo religion has got its own language, its traditional instruments and tunes.

Nigerians speak Lukumi, people from Congo speak the Congo language. Abakua tribe, too, contributed their specific drums and other peculiar instruments. Their characteristic melodies and rhythms are different from *palo* cult.

All these African traditions fused in Cuba. – Chucho Valdéz.

4.1 The conga drum

The conga is an African drum most widely used in Cuban music and in jazz. One might believe it appeared in Cuba, but it is not so, as it first appeared on the Western coast of Africa on the territory of the present day Zaire, where Bantu tribe lives. These people worked out a drum very much like the modern conga. In Cuba such drums were used to accompany the religious ceremonies and during the annual carnival celebrations in Santiago-de-Cuba and in Havana.

It was not long ago that the conga began being used in dance and jazz music. First it was in the dance orchestras of the 1930-ies. Arsenio Rodriguez, of the bantu origin, was the first to play it. He used to play a typical Cuban instrument called *el tres* but he was also a good drummer. His ensemble consisted of two trumpets, *el tres*, a piano, a bass, a *bongo* and a conga.

Nowadays the conga drum is being used in all the music styles, from pop to rock and to Afro-Cuban music.

Игра на традиционных барабанах, пение и танец соединились в традиции румбы, которая зародилась в Гаване и Матанзас в 19 веке.

4.2 Об истории возникновения стилей кубинской музыки.

Около 1804 году во время революции в Гаити богатые семьи из Пуэрто Принсипе переехали в Сантьяго-де-Куба и привезли с собой синкийо (это и другие явления кубинской музыки будут рассмотрены в главе 3) гаитянского меренге.

С ними появился тип синкийо из контраданса, который повлиял на возникновение стиля сон. Потомки гаитянцев и кубинцев превратили его в стиль под названием *contradanza cubana*, под которую танцевали танец французского происхождения, пришедший из Европы. Из контраданса вышел дансон с кубинским синкийо, который стал национальным кубинским танцем. Кубинская музыка в то время была слиянием европейской и африканской музыкальных традиций.

С конца 19 века на Кубе появились оркестры из Нового Орлеана. Они приезжали на Кубу и играли свои марши в Гаване в парках, организовывали концерты и часто приглашали кубинских музыкантов, которые, в свою очередь, выступали в Новом Орлеане. Так происходило взаимное влияние двух музыкальных культур.

В Новом Орлеане жило много выходцев из Испании и из стран Карибского бассейна. Ссылки на стиль, который они называли *Spanish tinge*, мы часто можем увидеть еще у Джели Ролл Мортон и Скотта Джоплина.

В 1920 году Мигель Матаморос приехал в Гавану с соном, этот стиль приобрел очень большой успех в США.

Потом появились El Septeto Habanero, en 1927 Rita Montaner, Antonio Machin, Don Aspiazu и другие. Все эти артисты содействовали развитию

Playing the traditional drums, singing and dance merged in the rumba tradition born in Havana and Matanzas in the 19th century.

4.2 From the history of Cuban music styles

In 1804 during the Haiti revolution rich families from Puerto Principe moved to Santiago-de-Cuba and brought the *sinquillo* of the Haitian merengue with them (it is going to be analyzed in chapter 3 alongside with some other phenomena of the Cuban music).

Together with this, the *sinquillo* derived from contradance appeared, which influenced the son style greatly. Cuban and Haitian descendants turned it into *contradanza Cubana*, they used it to dance a French dance. Then it gave rise to *danson* with the Cuban *sinquillo*, which became a Cuban national dance. By that time Cuban music was a fusion of the European and the African tradition.

Since the end of the 19 century orchestras from New Orleans visited Cuba regularly. They played their marches in the parks and invited Cuban musicians often, and then Cubans in their turn performed in New Orleans. In this way the two cultures influenced each other.

In New Orleans many people from Spain and the Caribbean lived. References to the style called *Spanish tinge* can often be seen in the works by Jelly Roll Morton and Scott Joplin.

In 1920 Miguel Matamoros came to Havana with a son which had been a huge success in the USA.

Then El Septeto Habanero came onto the stage, in 1927 en 1927 Rita Montaner, Antonio Machin, Don Aspiazu and many others. All these artistes fostered the

этого направления и приходу нового поколения музыкантов. Одной из жемчужин музыки того времени является запись El Manicero Луи Армстронга.

В 30-40 годах на Кубу пришла синкопа, которой до этого не было ни в сонне, ни в дансоне. Впоследствии этот стиль стали звать мамбо. Считается, что его изобрел Исраэль Лопес Качао. Позже Арсенио Родригез добавил конги, которые до этого использовались только в африканских религиозных обрядах.

В двадцатые годы на Кубе начали появляться первые джазовые музыканты, такие как Teddy Henriquez, Celido Curbelo, Jose Antonio Curbelo и др.

Чико О`Фарил.

В 1947 - 48 году Чико О`Фарил и саксофонист Густаво Мас решили уехать в Нью-Йорк. Они были увлечены бибопом и решили попытать счастья в столице джаза. Сначала Чико О`Фарил был трубачом, но позже понял, что больше склонен к аранжировке и композиции. Традиционная кубинская музыка казалась ему очень простой, и когда он начал работать с Мачито как аранжировщик, он решил сочинить первую кубинскую сюиту. Впервые было создано монументальное произведение для кубинского танцевального оркестра, предназначенное для слушания, а не для танцев. Чтобы закончить сюиту, Чико потребовалось две недели, Афрокубинская джазовая сюита с приглашенными солистами Чарли Паркером и Бади Ричем была записана в 1949 году.

Одним из солистов должен был быть Фэтс Наварро, но он не появился, тогда Норман Грантс, продюсер записи, предложил позвать Чарли Паркера. Тот пришел, посмотрел в ноты и сказал, что можно начинать. Он был одним из тех музыкантов, которые мгновенно схватывают идею.

Чико О`Фарил вместе с Марио Бауса были одними из кубинских музыкантов, которые основали и развили стиль афро-кубинского джаза в

development of this trend and fomented a new generation of musicians. El Manicero by Louis Armstrong is one of the gems of that time.

In 1930-1940-ies the syncopé came to Cuba which had not been present either in the son, or in the danson. Later this style was named mambo. Israel Lopez Cachao is believed to have invented it. Then Arsenio Rodriguez added the congas, which had been used in the African religious ceremonies only.

In 1920-ies the first jazz musicians came in sight in Cuba, such as Amado Romero, the Lebatard brothers.

Chico O`Farrill

In 1947-48 Chico O`Farrill and the saxophonist Gustavo Mas decided they would leave for New York. They were into bebop and wanted to try their fortune. First Chico O`Farrill played the trumpet but then he understood he he'd rather try composition and arrangement. The traditional Cuban music seemed very simple to him and working with Machito as an arranger he composed the first Cuban suite. It was the first Cuban monumental composition for a dance orchestra to be listened to, but not to dance. It took Chico two weeks to finish the suite. The Afro-Cuban jazz suite with invited soloists Charlie Parker and Buddy Rich was recorded in 1949.

Fats Navarro was to play one of the solos, but he didn't appear. Then Norman Grants, the recording producer, suggested Charlie Parker should be called. Charlie looked into the notes and said they could begin recording. He was one of those who could grasp the idea on the spot.

Chico O`Farrill and Mario Bausa were among the Cuban musicians who founded and developed the style of Afro-Cuban jazz in the USA.

США.

5. От афро-кубинского джаза к латин джазу.

5.1 Марио Бауса.

В 1930 году в возрасте 19 лет Марио Бауса приехал в Нью-Йорк. До этого он уже приезжал в Нью-Йорк 4 года назад, будучи кларнетистом симфонического оркестра под руководством Армандо Ромеу, и влюбился в джаз.

Он вернулся, чтобы попытаться счастья в больших джазовых оркестрах. Все самые знаменитые клубы с известными шоу находились в Гарлеме. В три часа ночи в Гарлеме было так же оживленно, как в 12 часов дня на Таймс Сквер. Марио был первым, кто соединил музыку чернокожих США и афро-кубинскую музыку. И ту, и другую он знал одинаково хорошо.

Марио Бауса родился в Гаване и воспитывался в приёмной семье. Чтобы добиться успеха, афро-кубинцу нужно было быть очень дисциплинированным и стремиться стать лучшим в своей сфере деятельности. Приемные родители привили ему эту дисциплину. Когда ему исполнилось 16, он уже был приглашенным гобоистом и кларнетистом в Гаванском симфоническом оркестре.

Когда американцы начали скупать предприятия в Гаване и других частях Кубы и усиливать своё влияние на острове, они стали заменять кубинские оркестры джазовыми оркестрами из Соединенных Штатов, состоящими из белых музыкантов. В отелях, казино и музыкальных салонах в основном работали белые или мулаты.

В 1926, когда Марио Бауса приехал в Нью-Йорк с Антонио Мариа Ромеу, чтобы записаться для RCA, он открыл для себя Гарлем. Он увидел, что белые объединены, у них есть частный бизнес, ночная жизнь, и никто не

5. From Afro-Cuban jazz to Latin jazz

5.1 Mario Bausa

Mario Bausa came to New York in 1930 at the age of 19. It had been 4 years since he last visited New York as a clarinetist of Armando Romeu symphonic orchestra and fell in love with jazz.

He came back to try his fortune in big jazz orchestras. All the most famous clubs with popular shows were in Harlem. It was as busy in Harlem at three o'clock in the morning as it was at midday in Times Square. Mario was the first to put together the music of the American black and the Afro-Cuban music. He knew them both well enough.

Mario Bausa was born in Havana and brought up in a foster family. To be a success, an Afro-Cuban had to be extremely disciplined and craving to be the best. His foster parents did everything they could to form him like this. It was at the age of 16 when he became an invited oboist and clarinetist in the La Havana Symphonic Orchestra.

When Americans began buying enterprises in Havana and in other places in Cuba and enhance their authority in the island they substituted jazz orchestras from the States for the local ones. In the hotels, casinos and music salons mainly white and mulatto musicians worked.

In 1926, when Mario Bausa came to New York with Antonio Maria Romeu to get recorded for the RCA, he discovered Harlem. He saw the white stuck together, they owned private businesses and nobody interfered with what they were

вмешивается в их дела. Ему это понравилось и оставило яркий отпечаток в его сознании. Когда он вернулся на Кубу, он говорил об этом с Мачито, Чано Позо и другими и сказал, что когда-нибудь поедет жить в Нью-Йорк.

Когда Марио был в Нью-Йорке, в театре Парамант с недельным ангажементом находился Пол Уайтман. На рекламном щите было написано «Пол Уайтмен – король джаза». Марио впервые услышал этот оркестр. Он был так поражен, что послушал четыре концерта подряд с 9 часов утра до 12 часов ночи.

В этом оркестре на саксофоне играл Франк Трумбауер. Увидев его, Марио решил, что будет играть на саксофоне. Он купил саксофон и увёз его собой на Кубу, так что когда он приехал в Соединенные Штаты, чтобы остаться, он уже был саксофонистом.

Музыкальная карьера Марио Бауса в Нью-Йорке началась не сразу. У него был хороший знакомый Антонио Мачин, музыкант, довольно известный в Испании. В то время он работал с Don Aspiazu, кубинским оркестром, который гастролировал в США.

У Мачина был квартет вне оркестра Aspiazu, который записывался для компании Victor. Когда оркестр Don Aspiazu вернулся на Кубу, трубач, который играл с Мачином, уехал с ними, и он остался без музыканта. Марио Бауса сказал, что сможет помочь ему, если Мачин купит ему трубу. Терять было нечего, запись была назначена через две недели. Марио начал заниматься, и через пятнадцать дней они сделали эту запись.

После этого он больше не хотел играть на саксофоне. Он стал слушать много записей Луи Армстронга и копировать все его соло, ни на минуту не оставляя трубы. Чуть позже у него появилась первая работа в джазовом оркестре The Missourians, в знаменитом Savoy Ballroom. Он играл с этим оркестром около трёх месяцев. В этом же зале играл знаменитый оркестр Чика Уэбба.

doing. It made a deep imprint in his consciousness and when he came back to Cuba he used to talk about this with Machito, Chano Poso and the rest saying he would move to New York one day.

When Bausa was in New York, Paul Whiteman came there for a week to play at Paramount. 'Paul Whiteman the King of Jazz' was written in the ads. Having listened to him playing for the first time, Bausa was taken aback so much that he listened to four concerts one after another from 9 in the morning till midnight.

Frank Trumbauer played the saxophone in the orchestra. After Mario saw him he decided he would play the saxophone too. He bought a saxophone and took it to Cuba, so when he went to the USA to stay he was a saxophonist.

The Music carrier of Mario Bausa in New York didn't begin at once. He had a good acquaintance there, Antonio Machin, a musician quite well known in Spain. He was working then with Don Aspiazu, a Cuban orchestra on a tour in the USA.

Apart from playing in the orchestra, Machin had a quartet recording from time to time for the Victor company. When Don Aspiazu returned to Cuba, the trumpeter who played with Machin went away together with them, so he didn't have anybody to play the trumpet. Mario Bausa told him he would play if Machin bought a trumpet for him. There was nothing to lose; the recording was in a fortnight. Mario began practicing and in 15 days they made the recording.

After that he didn't want to play the saxophone. He began listening to Louis Armstrong recordings and copying his solos without leaving his trumpet for a minute. Later on, he got his first job in The Missourians jazz orchestra in the famous Savoy Ballroom. He spent about three months playing with the orchestra. The brilliant Chick Webb orchestra played in the same hall.

Чик приходил слушать Марио каждый вечер. Его трубач должен был скоро уйти в оркестр Дюка Эллингтона, так что он предложил Марио работу в оркестре. Марио сомневался, что он тот, кто нужен Чику. На это Чиу Уэбб ответил ему: «У меня есть то, что тебе нужно, а у тебя есть то, что нужно мне. Музыка - это международный язык. Ты не говоришь по-английски, как я, но я тебя все равно понимаю. То же самое ты делаешь с моей музыкой. Я научу тебя фразировке. Ты хорошо читаешь с листа, у тебя хорошая интонация и интерпретация, но твоя фразировка порой слишком латиноамериканская».

Бауса стал музыкальным директором и солистом оркестра. Чик Уэбб научил его языку современного джаза.

В оркестре Чика Веба Марио познакомился со многими музыкантами, в том числе с Дизи Гилеспи. Они быстро подружились. Когда Марио играл у Кэба Кэллуэя, он менялся с Дизи. Когда Марио ушел от Кэба Кэллуэя, он решил собрать оркестр.

Пока Бауса продвигался в изучении американского джаза, кубинская музыка завоевывала публику в США. В 1931 из Гаваны пришел абсолютный хит – румба El Manicero. Миллионные продажи сделали румбу очень модным танцем. В 30-е годы латинские оркестры стали вновь привлекать танцующую публику. Сцена была готова к музыкальной революции, вдохновленной Марио Бауса.

При создании своего оркестра Марио Бауса первым делом привез с Кубы своего шурина, музыканта, которого мир узнает под именем Мачито. Его настоящее имя – Франциско Рауль Гутиеррес Грийо де Аяла, в детстве его прозвали Мачо. Один рекламный агент Нью-Йорка сказал ему, что его прозвище звучит жестковато и спросил, может ли он заменить его на что-нибудь помягче. Он ответил – Мачито. У него был очень живой характер, он великолепно пел, и никто лучше него не играл на маракас. Он привел с собой нескольких аранжировщиков, которые работали с ним у Кэба Кэллуэя. Они ничего не знали об этой музыке. Марио сказал, что они не должны

Chick used to come every night to listen to Mario. His trumpeter had to leave for the Duke Ellington orchestra soon, so he offered Mario a job in the orchestra. Mario doubted he was the necessary person. Chick Webb told him he had what he wanted and vice versa. He said music was an international language and it was possible to learn the new phrasing having the ability to intonate and to interpret well. He promised he would teach him because he thought his phrasing was too Latin sometimes.

Bausa became a music director and a soloist. Chick Webb taught him the language of the modern jazz.

In Chick Webb orchestra Mario made friends with many musicians, Dizzy Gillespie among them. When Mario was playing for Cab Calloway, they swapped sometimes. On leaving Cab Calloway he determined to organize an orchestra.

While Bausa was moving ahead in mastering the American jazz, Cuban music was conquering the public in the USA. In 1931 an absolut hit came from la Havana, it was a rumba, el Manicero. Its million sales made rumba a very fashionable dance. In 1930-ies Latin orchestras began attracting the dancing public again. The stage was ready to undergo a musical revolution inspired by Mario Bausa.

To create his own orchestra, Mario Bausa brought from Cuba his brother-in-law, a musician who the world would know as Machito. His real name was Francisco Raul Gutierrez Grillo de Ayala, but everybody knew him as Macho since his childhood. The story begins when an adman from New York told him his nickname was too tough and it would be better for him to change it for something softer. He said 'Machito'. He had a lively character, he was a brilliant singer and nobody could play the maracas better than him. He brought a few arrangers with him who worked with him at Cab Calloway's. They didn't know anything about that music. Mario talked them into it saying that they didn't

беспокоиться о музыке, а должны были оркестровать то что он напишет, чтобы состав звучал, как большой джазовый оркестр. Дебют оркестра состоялся в танцевальном зале Park Plaza.

Когда вышел их главный хит Tanga, они работали в La Conga Club в Манхэтэне, и латиноамериканцы составляли меньшую часть их аудитории. Это был еврейский клуб. Людям нравились румбы и мамбо Мачито из-за их зажигательности. Когда латин-джаз приобрёл популярность, Марио стал писать номера, которые включали в себя джазовую гармонию. Музыка стала более захватывающей и близкой интересам и вкусам основной публики.

«У них было нечто уникальное – их ритм, их ритм - секция. Ты не мог не танцевать с ними. Если этого не происходило, значит, ты умер!» Чико О`Фарил.

Им только нужно было кое-что добавить – хорошую секцию духовых и терпкую гармонию. Джаз сверху и афро-кубинский ритм снизу. Не у каждого оркестра это было в то время. Другие были их последователями.

Марио создал новую концепцию исполнения кубинской музыки и достиг максимально богатого звучания.

Когда оркестр начал играть в Paladium Ballroom, Tanga приобрела почти ритуальное значение. Как только раздавались звуки оркестра, люди с криками выбегали на танцпол и начинали танцевать. Весь зал раскачивался под музыку. Сюда приходили люди из всех слоев общества, всех рас и национальностей.

После бурного успеха в Paladium Марио и его оркестр стали записываться на разных лейблах – Victor, RCA, Decca, Verne. Их слава дошла до западного побережья. Их уже знали в Калифорнии благодаря передачам на радио WOR. Клуб La Conga давал рекламу The Machito Orquestra всегда, когда был

have to be worried about the music. What they did have to do was to orchestrate what he was going to write, so as the band would sound as a large orchestra. The orchestra's debut took place at Park Plaza dancing hall.

When their first hit was released, they were working at La Conga Club in Manhattan, and Latin Americans were the minor part of their auditory. It was a Jewish club, but people liked Machito's rumbas and mambos because they were so hot. As Latin jazz went gaining popularity, Mario began composing pieces which included the jazz harmony. His music became more catching and corresponding to the interests and tastes of the basic public.

As Chico O`Farrill said once, "They had something unique; it was their rhythm, their rhythm section. You could not but dance with them. If you did not, then you were dead!"

They just had to add something, a good wind section and an astringent harmony. Jazz above and the Afro-Cuban rhythm beneath. By far not every orchestra had such a combination at that time. Others were just their followers.

Mario Bausa created a new conception of playing the Cuban music and he reached a maximum rich sounding.

After the orchestra began playing in Paladium Ballroom, Tanga acquired an almost ritual importance. As soon as the sound of the orchestra was heard, everybody would rush to the dance floor and begin dancing, each and every one would sway to music. People from all the layers of the society of all the races and nationalities would come there.

After their great success at Paladium, Mario with his orchestra began making records under various labels, like Victor, RCA, Decca, and Verne. Their fame reached the Western coast. Due to radio WOR broadcasts they were known in California. The La Conga club advertised the orchestra each time there was

свободный эфир. Когда оркестр впервые приехал в Калифорнию, их встретили с распростёртыми объятиями. Люди приезжали отовсюду, чтобы увидеть этот оркестр. Потом были гастроли в Японии, где оркестр провёл три месяца. Афро-кубинская музыка набирала успех, ею увлекалось все больше людей.

Марио Бауса создал новый стиль, соединив американский биг бэнд с традиционными кубинскими ритмами. Это было так же ново, как их название – «Мачито и его афрокубинцы». Одно лишь название, которое они выбрали для оркестра, говорит о красноречиво само по себе.

Многие были против слова «афро» в названии, ведь музыканты впервые публично заявляли нечто, имевшее африканские корни. «Я потомок африканцев, и ритмы нашей музыки пришли из Африки», - Марио Бауса. Тогда никто не хотел признавать Африку, и вдруг появился оркестр и у всех перед носом заявляет: «Мачито и его афрокубинцы»!

В 1917 году более 30 тысяч пуэрториканцев получили американское гражданство и иммигрировали в Нью-Йорк; многие из них поселились в районе, который получил название El Barrio, или испанский Гарлем. Смесь джаза и традиционных ритмов нравилась этому новому поколению латиноамериканцев в Нью-Йорке, привлекая публику и музыкантов.

После внезапного успеха в испанском Гарлеме оркестр «Мачито и его афрокубинцы» стал мостом, который соединил два мира. Вскоре пришёл успех и в клубах и танцевальных салонах для белых в Манхэттене. На протяжении следующих 30 лет оркестр «Мачито и его афрокубинцы» был оркестром клуба La Conga.

Афрокубинцы завоевали успех у разной публики, но не все одинаково воспринимали их музыку. Это было как бы двойное представление. Они играли номер для обычной публики – веселый танец, но в тоже время в нем были зашифрованные послания для людей их культуры.

some empty space. When the musicians came to California, they were met with open arms. People came from everywhere to see the orchestra. Then there was a three months tour to Japan. Afro Cuban music was gaining popularity; more and more people were taking interest in it.

Mario Bausa created a new style mixing the American big band and the traditional Cuban rhythms. It was as new as the name 'Machito and his Afrocubans'. The name itself was very eloquent.

Many people were against 'Afro' in the name because it was the first time musicians claimed something African. 'I'm an African descendant and the rhythms of our music came from Africa,' Mario Bausa used to say. Nobody wanted to recognize Africa, and all of a sudden an orchestra appeared 'Machito and his Afrocubans'

In 1917 more than 30 000 Puerto-Ricans got the American citizenship and immigrated to New York; many of them settled in the borough named El Barrio, or the Spanish Harlem. This new generation of Latinos in New York liked the mixture of jazz and traditional rhythms which attracted the public and the musicians.

After their sudden success in the Spanish Harlem 'Machito and his Afrocubans' bridged the two worlds. Soon they succeeded in the white dancing halls of Manhattan. For the next 30 years 'Machito and his Afrocubans' orchestra was the La Conga club orchestra.

Afrocubans were successful among various public, but not everybody perceived their music in the same way. It was something like a double performance. They played a piece for the general public, a merry dance, but at the same time there was an encoded message for the people of their culture.

Композиция Tanga Burubolla звучала вначале одного из самых известных номеров оркестра. Она проходит очень быстро, и очень сложно понять, что это, но те, кто хоть немного знаком с сантерией, религиозным течением, распространенным на Кубе, поймут традиционное приветствие. Tanga, одна из главных композиций оркестра, стала визитной карточкой стиля афрокубинцев в сороковые годы.

Это было то, что Бауса и Мачито давно искали - джазовая импровизация на интенсивно повторяющемся афро-кубинском ритме. Трубы создают как бы стену из звука, огромное цунами, надвигающееся на тебя с нарастающей интенсивностью. Этот прием предшествовал гораздо более поздним экспериментам Майлза Дейвиса.

Композициями в стиле Tanga афрокубинцы привлекли внимание джазовых музыкантов, в том числе старого друга Марио Бауса Диззи Гилеспи, с которым они вместе играли в оркестре Чика Уэбба.

В конце 40-х годов в Нью-Йорк приезжает группа перкуссионистов и конгерос, которые почти мгновенно изменяют популярную музыку того времени. Одним из них был Кандидо Камеро. Вместе с другими конгерос, такими как Монго Сантамария и Армандо Пераза, Кандидо поднял исполнительство на конге на другой уровень. Этот инструмент стал центром нового стиля в джазе, созданного одним из самых крупных поклонников афрокубинцев Диззи Гилеспи.

5.2 Диззи Гиллеспи

Диззи Гилеспи был одним из катализаторов процесса объединения латиноамериканской музыки и джаза с начала сороковых годов, когда он объединяется с Марио Бауса, работавшим в то время с Мачито, Чано Позо и Чико О'Фариллом.

Как один из создателей бибоба, Гилеспи уже провел революцию в джазе, а

The composition Tanga Burubolla was played at the beginning of the most well-known pieces. It's very fast which makes it difficult to understand what it is, but those who have at least a vague notion of Santeria, a widely spread Cuban religious trend, will understand the traditional greeting. Tanga, one of the main compositions of the orchestra, became a visiting card of the Afro-Cuban style in 1940-ies.

It was something Bausa and Machito had been looking for for a long time, a jazz improvisation on an intensively repeated Afro-Cuban rhythm. Trumpets create a sound wall, a huge tsunami, moving onto you with growing intensiveness. This dodge preceded much later experiments of Miles Davis.

Afro-Cuban compositions in *Tanga* style attracted the attention of jazz musicians, and of Mario Bausa's old friend Dizzy Gillespie, who they used to play with in Chick Webb orchestra.

In late 1940-ies a group of percussionists and *congueros* came to New York who almost momentarily changed the popular music of the time. Candido Romero was one of them. Together with other *congueros* like Mongo Santamaria and Armando Peraza, Candido uplifted the conga performance. This instrument became the center of a new jazz style created by one of the most ardent Afro-Cuban fans Dizzy Gillespie.

5.2 Dizzy Gillespie

Dizzy Gillespie was catalyzing the fusion of jazz and Latin American music since the beginning of the 1940-ies, when he got together with Mario Bausa, who was working at the time with Machito, Chano Pozo and Chico O'Farrill.

Gillespie had already revolutionized jazz as one of the creators of bebop, now

теперь он увидел еще один аспект, который не поддавался переменам. В своей автобиографии он говорит, что ритм джаза скучен в своей монотонности.

В конце 1947 года накануне одного из концертов со своим биг бэндом в Карнеги Холл в Гиллеспи попросил Бауса, чтобы тот порекомендовал ему кого-нибудь, кто играл бы на так называемых томтомах. Бауса познакомил его с Чано Позо, который недавно приехал в Нью-Йорк с Кубы, где он был успешным композитором, постановщиком спектаклей и конгеро.

Чано Посо был «человек улицы» родом из одного из самых опасных бандитских районов Гаваны. Он постоянно попадал в разные истории и был знаменит своим вздорным характером. У него в позвоночнике застряла пуля, которую врачам не удалось достать. Но он был известен также своим знанием африканского фольклора. В Карнеги Холл Чано играл в номере из двух частей, написанном специально для него, «Cubano Be, Cubano Bop». Появление Чано произвело сильный эффект на публику. Оркестр Диззи Гиллеспи извлек из афро-кубинского джаза пользы больше всех, став одним из самых знаменитых в этом жанре.

После выступления Диззи попросил Чано остаться в оркестре, но не все были этому рады. Большинство музыкантов оркестра были афро-американцами и не хотели, чтобы в оркестре оставался Чано Посо. Общаться с Чано тоже было непросто, так как он совсем не говорил по-английски, и никто в оркестре не говорил по-испански. Они достигли понимания в музыке, когда Чано пришел к Диззи с мелодией «Мантека». Это, несомненно, одна из самых ярких мелодий, представляющих афрокубинский джаз.

Итак, Диззи не был создателем афрокубинского и латинского джаза, эта заслуга принадлежит Мачито. Диззи был первым, кто вывел его из закрытого общества музыкантов, принадлежавших к этой культуре. К сожалению, год спустя Чано был убит в одном из клубов Гарлема. Диззи вспоминал его всю жизнь.

he saw another aspect which wouldn't change. In his autobiography he says the jazz rhythm is boring because of its monotony.

At the end of the 1947 before one of his big band concerts at Carnegie Hall Gillespie asked Bausa to recommend somebody playing the so called 'tomtoms'. Bausa introduced to him Chano Pozo who had just come to New York from Cuba. Chano Pozo was a successful composer, a stage director and a conguero.

Chano Pozo came from one of the most dangerous boroughs in Havana, a man from the street, famous for his quarrelsome character, with a bullet in his spine which the surgeons were unable to take out. He kept getting into trouble, but he was famous also for his vast knowledge of the African folklore. In Carnegie Hall Chano played in a piece of two parts written for him personally 'Cubano Be, Cubano Bop'. The appearance of Chano made a great impact on the public. It was Dizzy Gillespie's orchestra who benefited from Afro-Cuban jazz most of all and became one of the most famous of the genre.

After the performance Dizzy asked Chano to stay, but by far not everybody was happy with that. The majority of bandsmen were Afro-American and they did not want Chano Pozo to play. It was also difficult to communicate with him, as he didn't speak English at all and no one in the orchestra spoke Spanish. They got to understand each other in music, when Chano came up with the melody 'Manteca'. Undoubtedly, it's one of the most brilliant melodies representing the Afro-Cuban jazz.

So, Dizzy did not create Afro-Cuban and Latin jazz, this merit belongs to Machito. Dizzy was the first to give it publicity, taking it out of the closed community of musicians of this culture. Unfortunately, a year later Chano was killed in a Harlem club. Dizzy was missing him all his life.

5.3 Перес Прадо.

В начале 50х годов после выхода записей Дамасо Переса Прадо, кубинца, который играл в Мехико, на международной сцене взорвался мамбо. Однако мамбо придумал не он, несмотря на всю свою известность. Споры об этом ведутся до сих пор.

Первая пьеса, названная «Мамбо», была написана в конце 30-х годов на Кубе пианистом Орестесом Лопес и его братом басистом Израелем Лопес «Качао». Они хотели разнообразить танцевальную музыку под названием дансон. Стиль мамбо возник, когда они добавили синкопы в привычный для дансона аккомпанемент. Мамбо Лопеса был адаптирован другими кубинскими композиторами и аранжировщиками, один из них - Чико О`Фарил, который уехал в Нью-Йорк и работал с Марио Бауса и Мачито в начале 40-х.

Хотя большинство в США и в мире считали королем мамбо Переса Прадо, в Нью-Йорке, более джазовом и противоречивом, были свои короли – The Big Three.

5.4 The Big Three, Бронкс

В то время как «Мачито и его афрокубинцы» были главными представителями стиля, в испанском Гарлеме у них появилось двое соперников.

Первый - Тито Родригез. Он родился в Пуэрто-Рико и приехал в Нью-Йорк в раннем возрасте. В 50-е годы он руководил собственным оркестром и был знаменит своими boleros romanticos (лирическими песнями). Но был еще один Тито – Тито Пуэнте, который родился в испанском Гарлеме через три года после того, как его родители переехали в Нью-Йорк из Пуэрто-Рико. С раннего детства его интересовала музыка, и в этом он шёл против воли родителей. Для Пуэнте на свете не было барабанщика

5.3 Perez Prado

At the beginning of 1950-ies mambo exploded at the international stage after the release of Damaso Perez Prado recordings. He was a Cuban playing in Mexico, but in spite of all his popularity it was not him who invented *mambo*. The issue is still being disputed.

The first piece named mambo was written in the end of 1930-ies in Cuba by the pianist Orestes Lopez and his brother the bassist Israel Lopez 'Cachao'. Their intention was to vary the dancing danson music. Mambo style appeared when they added syncopation to the habitual damson accompaniment. The 'Mambo' by Lopez was adapted by other Cuban composers and arrangers. One of them was Chico O'Faril, who left for New York to work with Mario Bausa and Machito at the beginning of 1940-ies.

Although Perez Prado was considered the king of mambo in the USA and in the world, in New York which was more jazzy and contradictory, there were its own kings, The Big Three.

5.4 The Big Three, Bronx

While 'Machito and his Afro-Cubans' were the main representatives of the style, in the Spanish Harlem their two rivals appeared.

The first was Tito Rodriguez. He was born in Puerto Rico and came to new York at an early age. In the 1950-ies he conducted his own orchestra and was famous for his boleros romanticos (romantic songs). Moreover, there was one more Tito, Tito Puente, born in Spanish Harlem three years after his parents moved to new York from Puerto Rico. He was interested in music since early childhood, and it was against his parents' will. For him, there was no drummer better than Gene Krupa. Tito was fourteen when he saw him for the first time in

лучше, чем Джина Крупа. Впервые он увидел его в четырнадцать лет в театре Парамант и в тот же момент понял, что хочет стать барабанщиком. Пуэнте начал заниматься на ударных и вскоре стал играть на тимбалес, оказавшись под покровительством Марио Бауса, который был одним из его учителей и наставников. Тито Пуэнте несколько лет работал и с Мачито.

В конце сороковых годов он возглавлял свой оркестр, в котором он изменил роль тимбалес, сделав их солирующим инструментом и выдвинув их на первый план.

Пуэнте стал востребованным музыкантом уже в начале своей карьеры, которая продолжалась больше 50 лет. Марио Бауса часто говорил, что никто не сделал столько для афро-кубинской музыки, как Тито Пуэнте.

The Big Three боролись за первенство в Нью-Йорке до того, как появились легионы новых поклонников, которых прозвали мамбоникс, то есть любители танцевать в стиле мамбо. Единственным местом в Нью-Йорке, где они могли это делать, был Palladium Ballroom. Палладиум - это танцевальный салон, находившийся рядом с центром Манхэттена и ставший центром музыки мамбо.

Эта музыка объединила представителей многих культур – евреев, итальянцев афро-американцев и латиноамериканцев -, и танцевальная площадка служила местом встреч, которая позволила этим людям мирно сосуществовать. Это было началом настоящей культурной интеграции в Нью-Йорке.

Слияние джаза и латиноамериканской музыки происходило и в Палладиуме, который находился рядом с джазовыми клубами Нью-Йорка. Палладиум привлек выдающихся музыкантов.

Мамбо начал исчезать, когда Перес Прадо выпустил еще один хит номер один в США – “Chery Pink and Apple Blossom White”. Для многих это было

Paramount, and it was when he understood he wanted to become a drummer. Puente began practicing the drums and then the timbales under the guidance of Mario Bausa. He worked for some time with Machito, too.

In the late 1940s Tito Puente conducted an orchestra in which he changed the role of timbales making them a solo instrument and putting them at the front.

Puente became a demanded musician at the very beginning of his carrier which lasted for more than 50 years. As Mario Bausa used to say, nobody had done so much for Afro-Cuban music as Tito Puente.

The Big Three had been struggling to be the first in New York up to the moment when legions of new fans called *mamboniks*, appeared. Their nickname just meant they loved dancing mambo. The only place in new York to do it was Palladium Ballroom, a dancing salon situated not far from the center of Manhattan which became the center of mambo music.

This music united people belonging to different cultures: Jews, Italians, Afro-Americans and Latinos. The dancing hall was a meeting point for them to coexist peacefully. That was the beginning of a real cultural integration in new York. Palladium attracted outstanding musicians.

Jazz and Latin American music were merging at Palladium, which was next to the jazz clubs of New York. It attracted outstanding musicians.

Mambo began vanishing when Peres Prado released another hit number 1 in the USA, ‘Chery Pink and Apple Blossom White’. It was an introduction of the new Cuban Cha-cha-cha dance. It became very popular because of its slower rhythm

интродукцией нового кубинского танца ча-ча-ча. Он стал очень популярен, особенно среди молодой публики, из-за более медленного темпа и простоты.

5.5 Бронкс

Одним из центров латиноамериканской культуры Нью-Йорка был Бронкс. Там была очень насыщенная музыкальная атмосфера. Здесь звучал Ритм энд Блюз Rock and Roll, латинская музыка. Часть Бронкса, известная как Fort Apache, вошла в историю латинской музыки Нью-Йорка. Здесь находился офис компании Алегре Рекордс, которая выпустила знаменитый проект Alegre All Stars с Эдди Палмиери и другими. Здесь, в двух-трёх кварталах друг от друга, жили многие известные музыканты Нью-Йорка: Mano Rendon, Tito Rodriguez, Noro Morales, Tito Puente, братья Palmieri, Arsenio Rodriguez. Здесь постоянно проходили румба и джем сесснс. Alegre All Stars играли в клубе, который назывался International. В клубе Tritons началась история группы Edie Palmieri, повлиявшей на ход развития латин джаза и возникновение стиля сальса.

Итак, в Нью-Йорке произошло окончательное формирование латин джаза, ставшего логическим продолжением афро-кубинского джаза и стиля куб-боп. Как сказал Тито Пуэнте, «Мы играем джазовые мелодии, смешивая их с ритмами Ча-ча-ча, Гуагуанко, Сон монтуну и т.д».

Я думаю, что пора разобраться, чем отличаются эти стили друг от друга.

6. Основные стили кубинской музыки.

6.1. Charanga

В конце XIX века возник ансамбль Charanga Francesa, - французский военный оркестр. Этот стиль сыграет очень важную роль в становлении современной латиноамериканской музыки и, в частности, стиля сальса.

and simplicity.

5.5 Bronx

Bronx was one of the centers of Latin American culture in New York. In Bronx the music atmosphere was extremely saturated. Rhythm- and- blues, rock-and-roll, Latin music sounded there. The part of Bronx known as Fort Apache is marked in the history of New York Latin music. The office of Alegre Records company was situated there which launched the famous Alegre All Stars project with Eddie Palmieri and others. Many of the well-known New York musicians lived there: Mano Rendon, Tito Rodriguez, Noro Morales, Tito Puente, The Palmieri brothers, Arsenio Rodriguez. Rumba and jam sessions were constantly held there. Alegre All Stars played at the club called International. In Tritons club the story of Eddie Palmieri's group began which had a great impact on the development of Latin jazz and on the appearance of *salsa* style,

So, in New York the definitive molding of Latin jazz took place, which became the logical result of Afro-Cuban jazz and cu-bop. As Tito Puente said once, “We play jazz melodies mixed with the rhythms of Cha-cha-cha, Guaguanco, Son Montuno, etc.”

Now it's high time to figure out how these styles differ from each other.

6. The main styles of Cuban music.

6.1 Charanga

In the end of the XIX century a new ensemble Charanga Francesa, the French military orchestra, arose. This style would play a very important role in the formation of the modern Latin American music and in particular of the salsa.

Ансамбль сальсы состоял из деревянной флейты, фортепиано, баса, скрипок, гуиро и тимбалес. Слово «сальса» также обозначает один из аутентичных кубинских ритмов.

Этот танцевальный состав играл музыку разных стилей: дансон, ча-ча-ч, болеро и, конечно, темы с ритмом чаранги, которые можно встретить в творчестве таких групп, как Orquesta Aragon, Orquesta America.

Как и многие другие кубинские музыкальные стили, чаранга была возрождена в 60-х годах в Нью-Йорке. Charlie Palmieri, Johnny Pacheco, Jose Fajardo, Pupi Legareta и Belizario Lopez воскресили и осовременили звучание этого стиля.

Движение чаранги в США не было просто копированием ее кубинских моделей, она имела более джазовое нью-йоркское звучание. Например, Монго Сантамария комбинировал флейту и скрипки из классического состава с импровизированными соло медной группы и саксофонов, а Эдди Пальмиери создал стиль, который стал называться Trombanga, заменив скрипки тромбонами для достижения более мощного урбанистического звучания.

Этот старый стиль включает в себе много секретов современной сальсы, в первую очередь, в концепции мелодии, когда главный голос играют флейты и скрипки. Это было еще до того, как стали использоваться медные духовые.

6.2. Дансон.

Изначально этот стиль принадлежал к танцевальной салонной музыке, он происходит от котраданса (Country Dance) который танцевали английские и французские иммигранты. Обычно он пишется на 2 четверти в среднем темпе.

Дансон стал популярным в 80-е годы XIX века. Композитор Miguel Failde

Such an ensemble consisted of a wooden flute, a piano, a double bass, violins, güiros and timbales. (The word is also used to denote one of the authentic Cuban rhythms).

They played the music of various styles: danson, cha-cha-cha, bolero and charanga rhythms of course, seen in the compositions of Orquesta Aragon, Orquesta America.

As in case of many other Cuban music styles, charanga was revived in the 1960-ies in New York. Charlie Palmieri, Johnny Pacheco, Jose Fajardo, Pupi Legareta and Belizario Lopez resurrected and modernized the sounding of this style.

The charanga movement in the USA was by far not a mere copying of its Cuban models, it had a more jazz-like sounding. For example, Mongo Santamaria would combine the flute and the violins from the classical group with the improvised solos of the brass group and saxophones, and Eddie Palmieri created a style which came to be called Trombanga, when he substituted trombones for the violins to achieve a more massive urban sounding.

This old style imbeds many secrets of the modern salsa, and it is first of all the concept of the melody, when the main voice is played by the brass group, while it used to be played by flutes and violins.

6.2 Danson

Originally, this style belonged to the salon dance music, it sprang from contradance (Country Dance) danced by the English and French immigrants. It is usually composed at middle tempo in 2/4.

Danson became popular in the 1880-ies. Its founder was the Cuban composer

(1851-1922) из Матансас, Куба, был первым композитором, писавшим в этом музыкальном стиле.

К 1878 дансон стал настолько популярным, что владельцы Teatro Albisu de La Habana основали национальный конкурс композиторов дансона.

Дансон был музыкой для белых. Его мелодии звучали по-европейски, хотя и накладывались на негритянские фольклорные ритмы. Он был исключительно буржуазной музыкой, так как классические аранжировки отделяли его от уличной негритянской музыки сон и септето.

Басист ансамбля Антонио Арканьо Исраэль Лопес Качао, которого многие считают создателем салонного мамбо, написал много аранжировок, вставляя элементы дансона. Несомненно, он до сих пор является самым признанным композитором современного дансона.

Антонио Мариа Ромеу также является важным представителем этого стиля. Его легко узнать по элегантному классическому звучанию. Труба или флейта обычно играют мелодию во вступлении дансона.

Ансамбль обычно состоял из фортепиано, контрабаса, двух скрипок, флейты, гуиро и двух тимбалес или даже литавр, корнета или трубы, тромбона и иногда китайского корнета, очень высокого духового инструмента с пронзительным звуком, который также часто используется в карнавальной процессии в Сантьяго де Куба и в Гаване.

Дансон очень легко узнать по характерной ритмической фигуре у тимбалес, известной как синкийо или бакетео.

3. Конга.

Ритм конги был создан африканскими рабами на Кубе около 1900, когда они начали организовывать свои традиционные праздники. Это ритм, отмечаемый барабанами signals and mechanisms. Его легко узнать по его

Miguel Failde (1851-1922) from the town of Matanzas.

By 1878 danson became so popular that the owners of Teatro Albisu de La Habana established a national contest for danson authors.

Danson was the music for the white; its melodies sounded European, although they overlapped the Negro folklore rhythms. It was an exclusively bourgeois music, because the classic arrangements separated it from the street Negro music like *son* and *septeto*.

The bassist of Antonio Arcaño ensemble Israel Lopez Cachao, who is widely believed to have created the salon mambo, made numerous arrangements inserting some elements of *danson* in them. No doubt, he is still the most renowned composer of the modern *danson*.

Antonio Maria Romero is also an important representative of this style. His style is very characteristic for its elegant classical sounding. The trumpet or the flute usually plays the tune in the introduction of the *danson*.

The ensemble normally consisted of a piano, a double bass, two violins, a flute, a *güiro* and two *timbales* or even *timpani*, a cornet or a trumpet, a trombone and sometimes a Chinese cornet, a very high pitched wind instrument with a strident sound which is often used during the carnival parade in Santiago-de-Cuba and La Havana.

Danson is easy to recognize by its characteristic rhythmic pattern played by timbales, which is known as *sinquillo* or *baqueteo*.

6.3 Conga

The rhythm of *conga* was created in Cuba by the descendants of the African slaves around the year of 1900, when the tradition of organizing shared festivals appeared. It's a rhythm marked by the drums signals and mechanisms .It's easy

типичному one'twojthree'kick wave.

Развиваясь из уличного стиля, конга постепенно становится танцевальным ритмом и приходит в танцевальные салоны. Этот ритм отражает вклад, который африканские традиции внесли в латиноамериканскую музыку. После 1920 танго и румба были вытеснены этим новым стилем, который приобрел большую известность как «змейка». Позже его внес предположительно в один из ночных клубов Майами знаменитый телевизионщик Desi Arnaz.

Термин конга относится к музыке карнавального шествия, которое называется компарса. Она состояла из больших ансамблей барабанщиков и певцов, музыкантов и танцоров, которые шли по улице, играя ритм и напевы конги.

Так как это карнавальный стиль, то роль перкуссии здесь очень важна.

4. Сон.

Сон появился около 1917. До этого момента самым популярным танцем на Кубе был дансон. Сон монтуно стал одним из главных стилей, так как был принят и признан высшими слоями общества.

Сформировавшись в западной части острова, сон мог играть только перкуSSIONными инструментами, почти как дансон, хотя у сон монтуно совсем другая структура.

The first adaptation were the bongos (два маленьких барабана, соединенных вместе, с натянутой мембраной из говяжьей кожи. Один барабан чуть больше другого. Обычно бонго зажимают между ног и играют на нем сидя.

Структура сон монтуно проста: повторяющийся припев или монтуно, за которым следует ответ солисту, часто импровизируемый одним из певцов. Позже были введены ларго и отдельная часть, так называемая часть

to recognize for its typical one-two-three-kick wave.

Rising from a street style, conga gradually becomes a dance rhythm and enters the dance salons. This rhythm is an element of the contribution the African tradition made to the Latin American music. After the year 1920 tango and rumba were displaced by this new style, which came to be known as the serpent. Later it was introduced, supposedly, in one of the night clubs in Miami, and the famous Desi Arnaz is sure to have something to do with it.

The term conga refers to the music of the carnival parade called *comparsa*. It consisted of big ensembles of drummers and singers, musicians and dancers who walked along the street playing the rhythm and the tunes of *conga*.

As it is a carnival rhythm, the role of percussion is very important.

6.4 Son

Son appeared around 1917. before that *danson* was the most popular dance in Cuba. *Son Montuno* became one of the basic styles, as it was accepted and recognized by the upper layers of the society.

Shaped in the western part of the island, son could be played by percussion instruments only, almost like *danson*. Alongside with this, *Son Montuno* has a completely different structure.

The first adaptation was *the bongos* (two small drums fixed together with a tight membrane made of cow skin. One of the drums is a bit larger than the other. Usually *the bongo* is squeezed between one's legs and played seated.

The structure of *Son Montuno* is simple: a repeated refrain or *montunosa* followed by a response to the soloist, often improvised by one of the singers. After the year of 1920 Largo and a separate *montuno* part were introduced (the

мамбо.

Многие композиторы из других стран, которые были на Кубе, восхищались исполнением сон монтуну. Даже Джордж Гершвин написал свою кубинскую увертюру, вдохновившись мелодией сона Echale Salsita Ignacio Piñero.

Ритм сонна монтуну имеет свои аутентичные народные корни, но также в нем можно различить влияние французской негритянской музыки из Санто Доминго.

Оркестр Original de Manzanillo является ярчайшим представителем этого стиля.

В начале 20-х годов большую популярность приобрели трио. Они обычно исполняли музыку болеро и сон. Состояли из трех вокалистов, которые пели гармонизованные вокальные партии, сопровождая себя тремя гитарами или двумя гитарами и маракас.

Ignacio Piñero и Miguel Matamoros были первыми настоящими поэтами сон монтуну, которые использовали формат трио. (Трио Матаморос). В этом старом стиле первый голос поет мелодию, второй гармонию, третий – в основном бас или контрапункт.

Бонго или маракас держат ритм. Есть расслабленный бас-гитарный аккомпанемент и рудиментарные импровизации. Понимание того, как развилась эта музыкальная традиция, поможет осознать, как развивалась вся латиноамериканская музыка в целом.

6.5. Сон монтуну.

Мигель Матаморос и его трио были первой группой, которая записала и распространила стиль сон монтуну. Но главным сонеро был Арсенио Родригес. Он играл на трес с экстраординарным чувством ритма и

so called *mambo* part).

Many foreign composers who visited Cuba were taken aback by the performance of *Son Montuno* groups. Even Gershwin wrote his Cuban overture inspired by the tune of Echale Salsita son by Ignacio Piñero.

The rhythm of *Son Montuno* has its own authentic vernacular roots, but one can trace also the impact of the French and the Negro music from Santo Domingo.

The orchestra Original de Manzanillo is a brilliant representative of this style.

At the beginning of 1920-ies trios became very popular. Usually, they performed bolero and son. They comprised three vocalists singing harmonized parts accompanying themselves with three guitars or two guitars and maracas.

Ignacio Piñero and Miguel Matamoros were the first genuine poets of Son Montuno to use the format of a trio (Trio Matamoros). In this old style the first voice sings the melody, the second – the harmony and the third is mainly a basso or a counterpoint.

Bongo or maraca maintain the rhythm, there is an enervate bass-guitar accompaniment and some rudimentary improvisations. Understanding the development of this musical tradition, one can become aware of the formation of Latin American music as it is.

6.5 Son Montuno

Miguel Matamoros and his trio were the first to make some records in Son Montuno style and to spread it, but Arsenio Rodriguez was the main *sonero*. He played the *tres* with an extraordinary sense of rhythm and creative energy.

креативной энергией.

Он родился в Гуира- де- Макурихэ (провинция Матансас, Куба). Арсенио ослеп в очень раннем возрасте и с детства его прозвали El Ciego Maravilloso за его уникальное музыкальное дарование.

Он начал свою карьеру как перкуссионист и был одним из признанных мастеров трес. (тип маленькой гитары с тремя парами струн).

Арсенио был первым музыкантом, который стал использовать постоянного перкуссиониста на конгах в своем ансамбле. Конги и до этого иногда использовались в музыке, но Арсенио сделал их неотъемлемой частью ансамбля. Это новшество сразу придало ансамблю более полное звучание.

С 1942 по 1953 почти все самые талантливые музыканты Кубы прошли через его ансамбль. Felix Chapotin, Ruben Calzado, Benitin, Alfredo Chocolate Almenteros Corbacho Terry y Carrmelo Alvarez.

Формат секстета был создан для того чтобы исполнять сон. В него входили клави, гитара или трес, бонго, маракас, контрабас и труба.

В 20-е годы Sexteto Habanero был одним из самых успешных и известных коллективов. Чуть позже секстет стал септетом с добавлением одной или двух труб как постоянных инструментов в стандартных группах. Они играли в основном болерос и сон. Труба вела основные темы, аранжировки стали более лиричными. Музыка септетов была чем-то между guajiro струнными группами и Conjunto медных духовых.

Арсенио Родригес обновил состав афро-кубинских ансамблей. В более ранних группах не хватало гармонии. Чтобы решить эту проблему, Арсенио добавил фортепиано, конги и три трубы. Это вдохновило весь латиоамериканский мир использовать этот тип ансамбля – Nuevo Conjunto. Эта адаптация традиционного ансамбля изменила концепцию оркестровки и аранжировки в последующих ансамблях.

Arsenio Rodriguez was born in Güira-de-Macurije (the province of Matanzas, Cuba). Since his early childhood he had been blind, nicknamed El Ciego Maravilloso for his unique music gift.

He began his carrier as a percussionist and was one of the top-ranked masters of the tres (a small guitar with three pairs of strings).

Arsenio Rodriguez renovated the ensemble structure, being the first to involve a permanent conga percussionist in the ensemble. Congas would sometimes be used in those times, but Arsenio made them an integral part of the ensemble. The novelty gave his ensemble a more saturated sounding right away.

From 1942 till 1953 the most talented Cuban musicians went through this ensemble, Felix Chapotin, Ruben Calzado, Benitin, Alfredo Chocolate Almenteros Corbacho Terry y Carrmelo Alvarez among them.

The sextet format was created to perform *son*. There were a keyboard, a guitar or a tres, bongo, maracas, a double bass and a trumpet.

In the 1920-ies Sexteto Habanero was very successful and widely known. A bit later, I n 1927, as a trumpet or a trumpet duo was added permanently, it became a standard septet and got the name of Septeto Nacional . They played mainly *boleros* and *son*, the trumpet leading; the major arrangement themes became more lyrical. The music of septets was somewhere in between *guajiro* by string groups and *conjunto* by brass wind.

Arsenio Rodriguez renovated Afro-Cuban ensembles. The earlier ensemble structure lacked harmony. To solve this problem, Arsenio added the piano, congas and three trumpets. It inspired all he Latin world to use such an ensemble structure, which was called Nuevo Conjunto. This adaptation of the traditional ensemble changed the concept of orchestration and arrangement in the later ensembles.

По мнению музыковеда Tomás Jimeno, Арсенио Родригез был одним из пионеров, который решил использовать разный состав ансамбля соответственно формату пьесы. Он включил новые части, такие как *introduccion*, *desarollo*, *montuno o mambo* (до этого мамбо было только частью песни,) *coda final*. Очевидно, что в изобретении мамбо кроме семьи Лопес, Перез Прадо и других, гений Арсенио сыграл важную роль.

Он также использовал оригинальные ритмы, такие как *Diablo* в сочетании с трубами и трес который играл сон монтуно. Его экспериментальная группа была основана в 1934.

El Conjunto (лит. комбо). развился из уменьшенных карнавальных ходячих оркестров, в которых участвовали вокалисты, трубы, бас, конги, бонго, трес, контрабас, маракас или clave. Конхунто вышел из более раннего септете около 1940. Этот формат играет важную роль в возникновении стиля сальса. Впервые духовая секции начала гармонизоваться на три голоса.

Хотя до 1930 такие группы играли строго инструментальную танцевальную музыку, в 40-х она стала стандартным аккомпанементом в *Corridos*, *Rancheras* и других вокальных формах.

В пуэрториканском конхунто используется еще аккордеон или кларнет.

6. 6 Румба.

Румба - это самый близкий к Африке стиль афро-кубинского ритма, сильно синкопированный и с варьированными типами акцентов.

Музыковед Израэль Кастэйанос различает два типа румбы: эротическая румба и черная румба или *danza barbara*. Стиль румбы был одним из самых популярных кубинских ритмов еще с начала 20-х годов. В состав ансамбля входят три перкуссиониста, играющих на разных конгах. (добавить о типах конги по Бобби Санабрия)

According to Tomás Jimeno, Arsenio Rodriguez was one of the pioneers, as he decided to use different ensemble structure in correspondence with the format of the piece. Besides, he included some new parts, like *introduccion*, *desarollo*, *montuno o mambo* (before that mambo used to be a part of a song, a coda final). Obviously, Arsenio's genius played an important role in the creation of mambo, together with the Lopez family, Peres Prado and others.

Also, he used original rhythms, like *Diablo* with trumpets and *a tres* playing *son montuno*. His experimental group was founded in 1934.

El Conjunto (Combo) developed from diminished carnival walking orchestras, which comprised vocalists, trumpets, a bass, a double bass, *congas*, *a bongo*, *a tres*, *maracas* and *a clave*. *Conjunto* sprang from the earlier *septete* around 1940. This format plays an important part in the rise of *salsa* style. It was then that the wind section began being harmonized for three voices.

Despite being strictly instrumental before 1930-ies, in 1940-ies such groups became a standard accompaniment in *Corridos*, *Rancheras* and other vocal forms.

In the Puerto-Rican *conjunto* an accordion and a clarinet are also used.

6.6 Rumba

Rumba is an Afro-Cuban rhythm style, very syncopated, with varied types of accents and the closest to Africa.

Israel Castellanos differentiates between two *rumba* types: *the erotic rumba* and the *black rumba*, or *danza Barbara*. *Rumba* style has been one of the popular styles since early 1920-ies. In the structure of the ensemble there are three percussionists, playing different *congas*.

Quinto segunda and *tumbadora* plus a small percussion and vocal. It is a very

Кинто сегунда и тумбадора плюс маленькая перкуссия и вокал. Это очень традиционный стиль.

Самым громким инструментом сначала были тимбалес, которые использовались, чтобы отмечать акценты танцорам. Позже эта функция перешла к трубе, которая играла мелодические линии и ответы певцам.

Главным в румбе является ее неистовый ритм, обычно в быстром темпе с припевом из восьми тактов, повторяющийся много раз, за чем следуют поочередные перкуSSIONные соло и затем характерная концовка. Три основных формы румбы - это гуагуанко, ямбу и колумбия.

Когда оркестр Дона Аспиазу – Don Aspiazu`s Havana Casino Orquestra впервые появился на Бродвее, они произвели фурор. Они впервые исполнили самую известную кубинскую мелодию El Manicero. Американская публика очень хорошо отреагировала на этот стиль, несмотря на сложность танца.

В начале 30-х такие аутентичные инструменты как маракас, clave, бонго вместе с кричащими трубами аккомпанировали танцорам в таких клубах как Котон клуб Earl Carrolls Vanities и Нью-Йоркский Capitol Theatre.

6.7. Гуагуанко.

Одна из разновидностей румбы. В его типичный состав входят конги, clave, маругас (шейкеры), вокалисты и танцевальная пара.

Конги очень важны в этом стиле, у каждой из них есть своя роль. Конга кинто солирует над повторяющимися вокальными партиями, салидор отвечает за музыкальное время, и трес голпес играет аккомпанемент. В гуагуанко обычно используется clave румбы.

В гуагуанко пара танцоров танцует на расстоянии в среднем или быстром

traditional style.

First timbales were the loudest and were used to mark the accents for the dancers. Later this function was given to the trumpet which played the melodic lines and the answers to the singers.

The essence of the rumba is its vehement rhythm, normally very fast with a refrain of eight measures repeated many times and followed by alternating percussion solos and then a characteristic ending. The three major rumba forms are *guaguanco*, *yambu* and *columbia*.

When Don Aspiazu`s Havana Casino Orquestra first appeared in Broadway, they made a splash performing the most widely known Cuban tune El Manicero. The American public liked the style very much in spite of the complexity of the dance.

At the beginning of 1930-ies such authentic instruments as *maracas*, *clave*, *bongo* together with the shrieking trumpets accompanied the dancers in Cotton Club, Earl Carrolls Vanities and Capitol Theatre of New York.

6.7 Guaguanco

It`s one of the varieties of rumba. Its typical structure comprises *congas*, *a clave*, *marugas*, vocalists and a dance couple.

Congas are very important in this style; each of them plays its own role. *Conga quinto* performs a solo above the repeated vocal parts. *Salidor* is responsible for the music timing, *tres golpes* plays the accompaniment. In *guaguanco* the *rumba clave* is usually used.

As for the dance, a couple dances at a distance from each other in a medium or fast pace. The dance illustrates an attempt of the man to seduce the woman. Rejected at the start, he goes acquiring confidence, and then comes some flirt

темпе. Танец олицетворяет собой попытку соблазнения женщины мужчиной, его отвержение в начале, которому последует постепенное приобретение доверия, флирт и в конце слияние.

Есть несколько стилей гуагунко. Большое влияние приобрели стили Гаваны и Матанзас.

С точки зрения современного солиста, этот ритм так же, как и другие ритмы, происходящие от румбы, очень сложен для солирования. Вначале есть ощущение, что ритм ускоряется, и мало временного пространства из-за обилия ритмических фигур, наслаиваемых друг на друга. Сначала лучше послушать вокальные части, потом постараться различить оstinatный ритм у конги.

6.8. Болеро

В начале XIX века его предок, испанский болеро, прибыл на Кубу. Он был похож на сегидилью и аккомпанировался кастаньетами и малой перкуссией в трехдольном размере. Он был гораздо быстрее и не имел ничего общего со стилем, который впоследствии будет называться болеро на Кубе.

Латиноамериканское болеро - это очень медленная баллада на две или четыре четверти. Обычно солисту аккомпанировали на гитаре, часто с маракас. Мелодия обычно начиналась с короткой интродукции в миноре, внезапно переходя в мажор, но изначально в болеро не было традиционно определенной структуры. Он стал таким популярным, что почти полностью вытеснил гуарачу и другие музыкальные стили того времени.

Первые контакты болеро с песенным жанром произошли, когда первые секстеты сона были созданы в Гаване. Богатая полиритмия перкуссии сона создавали base for the cancion and bolero singers melodies.

Болеро остается одним из самых известных и красивых стилей

and a conflux in the end.

There are a number of *guaguanco* styles. The most influential have been the styles of la Habana and Matanzas.

From the point of view of a modern soloist, this rhythm, as the rest of the rhythms derived from *rumba*, is very difficult to improvise. First one feels as if the time speeded up, and there is too little space because of the abundance of overlapping rhythmic patterns. It's advisable to listen to the vocal and then try to single out the *ostinato conga* rhythm.

6.8 Bolero

At the beginning of the XIX century the Spanish bolero arrived in Cuba. It was similar to *seguidilla* and was accompanied by *castanets* and minor percussion in $\frac{3}{4}$ beat. It was much faster and had nothing to do with the style which later would be called *bolero* in Cuba.

The Latin American *bolero* was a very slow ballad in $\frac{2}{4}$ or $\frac{4}{4}$ beat. As a rule, the soloist was accompanied by a guitar, often with *maracas*. The melody began with a short introduction in the minor, with a sudden change for the major, but originally, *bolero* did not have a particular structure. It became so popular that supplanted *guaracha* and the other music styles of the time almost completely.

The first contacts of *bolero* with the song genre occurred when the first son sextets were created in Havana. The rich polyrhythm of son percussion created the base for the *canción* and bolero singers' melodies.

Bolero keeps being one of the most widely known and the most beautiful styles of Latin American music. Its harmonies might be taken from other styles, like jazz standards or tango; it might be the Spanish *corridos*, the tropical waltzes,

латиноамериканской музыки. Его гармонии могут быть взяты из других стилей – джазовых стандартов, танго, это могут быть испанские корриды, тропические вальсы и европейская классическая музыка.

В 40-е годы одними из самых известных были коллективы Conjunto Kuvabana, Casino, Roberto Faz, вместе такими именами как Pablo Milanes, Miguel Matamorros, Ernesto Lecuona и последними королями романтических болеро пуэрториканцем Tito Riodriguez и мексиканцем Armando Manzanero.

6.9. Cha-Cha-Cha

Enrique Jorrin – создатель и лидер первого оркестра игравшего, ча-ча-ча. В его оркестре играли такие музыканты как Jose Fajardo (великий флейтист) и Roberto Aguero (bass player).

Ча-ча-ча приобрел известность в начале 1940 с появлением Антонио Арканьо. Он был очень хорошо принят танцорами, так как его было легче танцевать, чем мамбо. Одной из характеристик этого стиля является отсутствие синкопы. Это единственный афро-кубинский стиль с ровными четвертями. Предположительно, ча-ча-ча происходит из второй части в структуре дансона или от замедленного мамбо. В Нью-Йорке его называли двойным мамбо, так как его основные движения похожи на движения мамбо, только с двойным шагом между третьей и четвертой долями.

В пятидесятые года Ча-ча-ча приобрел известность благодаря кубинским чаранга оркестрам (Orquesta Aragon Orquesta America). Он сохранял удивительный баланс между огнем и грацией. Его первичные формы соединяли в себе ясность и блеск флейты с мягким легато секции медных духовых.

Энрике Хоррин и Orquesta America по праву считаются создателями ча-ча-ча, а Jose Fajardo привез его в Соединенные Штаты. Он играл в Walford Astoria в 1959 во время президентской компании Кеннеди. Machito, Tito

and the European classical music.

In the 1940'ies Conjunto Kuvabana, Casino, Roberto Faz were the most widely known, as well as Pablo Milanes, Miguel Matamorros, Ernesto Lecuona and the last kings of the romantic bolero, the Puerto-Rican Titio Rodriguez and the Mexican Armando Manzanero.

6.9 Cha-Cha-Cha

Enrique Jorrin was the creator and the leader of the first orchestra which played cha-cha-cha. In his orchestra such musicians played as Jose Fajardo, a great flutist, and Roberto Aguero, a bassist.

Cha-cha-cha gained popularity at the beginning of the 1940-ies with the appearance of Antonio Arcaño. It was accepted by the dancers well, as it was easier to dance than *mambo*. One of the characteristic features of the style is the absence of syncope. It is the only Afro-Cuban style with even quarters. Supposedly, cha-cha-cha originates from the second part in the structure of *danson* or from the slow-motion *mambo*. In New York it was called *double mambo*, as its main movements resemble *mambo*, but for the double pace between the third and the fourth **долями**.

In 1950-ies *cha-cha-cha* became popular due to the Cuban orchestras (Orquesta Aragon, Orquesta America). It maintained a surprising balance between fire and grace. Its original forms combined the clarity and brilliance of the flute with the gentle legato of the brass wind section.

Enrique Jorrin and Orquesta America are considered by right the creators of *cha-cha-cha*, and Jose Fajardo brought it to the USA. He played in Walford Astoria in 1959 during Kennedy's presidential campaign. Machito, Tito Puente, Tito Rodriguez and the majority of the big bands of the mambo era performed this more reserved style in the dance lounges all over the world.

Puente, Tito Rodriguez и большая часть биг бендов мамбо эры исполняли этот более сдержанный стиль в танцевальных салонах всего мира.

Но не все популярные ча-ча-ча были просты по аранжировке. Самой большой хит Perez Prado ' Cerezo Rosa был уникальной аранжировкой с томным соло трубы, кричащим ансамблем труб, гибкими синкопами саксофонов, что сделало его всемирно известным. С точки зрения исполнительства при игре в этом стиле нужно играть с расслабленным ощущением, всегда чуть сзади, но с четкой сильной долей.

Многие джазовые мастера играли в этом стиле. Harry Sweet Edison, Harry James, Bob Berg, Kenny Dorham, Chet Baker, Freddy Hubbard, Joe Henderson и многие другие.

6.10. Пачанга.

В начале 1960 ча-ча-ча затмил другой стиль – Pachanga. Этот стиль происходит из стиля чаранга. Флейтист Хосе Фахардо ввел этот стиль в знаменитом Palladium в Нью-Йорке. Это энергичный танцевальный ритм, похожий на стили 50-х. Пачанга имела головокружительный успех среди латиноамериканцев.

В состав ансамбля входило фортепиано. Бас и струнные играли остинатные синкопированные фигуры над ритмом, который назывался Caballo (как раскачивание при верховой езде), исполняемый конгами. На этом фундаменте флейта или вокалист или секция труб свободно импровизировали или играли мелодию.

Стиль пачанга часто исполняется в быстром темпе, почти как мамбо. Пионером этого стиля был Felix Chapotin – трубач 40-50-х, который впервые записал La Guarapachanga. Orquesta Sensacion была первой группой, адаптировавшей ритм пачанги.

6.11. Мамбо.

By far not all the popular *cha-cha-cha* s were simple in their arrangement. Cerezo Rosa, the biggest hit by Perez Prado , was a unique arrangement with a die-away trumpet solo, a shrieking trumpet ensemble, flexible saxophone syncopes which made it world famous. From a performer's angle, while performing in this style, one should play with a relaxed feeling, always lagging a little behind, but accentuating the downbeat.

A number of great jazz masters played in this style. They were Harry Sweet Edison, Harry James, Bob Berg, Kenny Dorham, Chet Baker, Freddy Hubbard, Joe Henderson among others.

6.10. Pachanga

At the beginning of the 1960-ies another style outshined *cha-cha-cha*. It was *pachanga*. The style originates from *charanga*. The flutist Jose Fajardo introduced the style in the famous Palladium in New York. It is a dynamic dance rhythm like the styles of the 1950-ies. *Pachanga* was splittingly successful among Latin Americans.

There was a piano in the ensemble. The bass and the string instruments played ostinato syncopated figures above the rhythm called *caballo* (like rocking while riding a horse), which was played by conga drums. On such a basement the flute or the singer or the trumpet section improvised freely or played the melody.

Pachanga style compositions are often performed at a fast tempo, almost like mambo. Felix Chapotin, a trumpeter of the 1940-50-ies, who was the first to record La Guarapachanga. Orquesta Sensacion was the first to adapt the pachanga rhythm.

6.11 Mambo

Mambo is the Cuban name of a Congolese chant. Literally, it means something

Мамбо - это кубинское название песнопения, происходящего из Конго. Дословно обозначает что-то, что постоянно повторяется. Впервые появилось в пьесе со структурой дансона под названием мамбо, написанной Орестесом Лопес и его братом Исраэлем Лопес, которые считаются его создателями.

Они также добавили конгу к старой инструментовке чаранги (муз. Формат) Тумбао конги вместе с ритмичным стилем исполнения партии баса создали фундамент этому новому стилю.

Братья Перез Прадо олицетворяют мамбо для публики США и всего мира, но предшественниками Переса Прадо были Tito Puente и Tito Rodriguez.

Золотая эра Мамбо началась с 1952, когда Palladium Dance Hall стал принимать артистов, играющих исключительно мамбо, как например, оркестры Тито Пуэнте, Родригеса и Мачито. Самым главным признаком этого стиля была группа саксофонов с простыми вибрирующими мелодиями и мощная секция медных духовых с ярким кричащим звучанием.

Арсенио Родригес в первые годы творчества использовал ритмическую основу из барабанной традиции Congo под названием Diablo которая предвосхищает эффекты, используемые Пересом Прадо.

Другой необычный эффект мамбо - это факт, что большую часть времени, пока фортепиано и духовая секция играли синкопы, ударник и басист играли 4х дольный свинг внеclave. Одна из особенностей мамбо - это линия баса.

Также как и другие аспекты латиноамериканской музыки, происхождение мамбо очень спорно. Стиль изначально появился на Кубе, а нью-йоркские музыканты, пуэрториканские певцы, джазовые аранжировщики и оркестры сделали его известным и популярным. Такие музыканты как Марио Бауса и

constantly repeated. It first appeared in a piece with a *danson* structure under the name of *mambo* composed by Orestes Lopez and his brother Orestes Lopez, who a believed to be its creators.

They also added the conga drum to the old *charanga* instrumentation. The conga *tumbao* together with the rhythmical bass part performance provided the new style with a basement.

The Perez Prado brothers personify *mambo* for the public of the USA and of the whole world, but their predecessors were Tito Puente and Tito Rodriguez.

The golden *mambo* era began in 1952, when Palladium Dance Hall began accepting the musicians playing *mambo* exclusively, like the orchestras of Tito Puentes, Rodriguez and Machito. The most important feature of the style was the saxophone group with simple vibrating melodies, and a powerful brass wind section with flamboyant flashy sounding.

In the first years of his creative work Arsenio Rodriguez used to employ a rhythmic base from a Congolese tradition called Diablo which anticipated the effects used by Perez Prado.

One of the peculiarities of mambo is the bass line.

As in the case of some other aspects of Latin American music, the origin of mambo is extremely questionable. The style first appeared in Cuba and New-York musicians, Puerto-Rican singers, jazz arrangers and orchestras made it well-known and popular. Musicians like Mario Bausa and Arturo, Chico O'Farrill played an important role in it, as well as Pantaleon and Damaso Perez Prado.

In the 1950-ies Latin American music changed its route and achieved great popularity at the beginning of the decade mainly due to the Perez Prado brothers.

Артуро, Чико О'Фарил сыграли в этом важную роль, так же как и Панталеон и Дамасо Перес Прадо.

В 50-е годы латиноамериканская музыка поменяла свой курс и достигла большой популярности в начале десятилетия во многом благодаря братьям Перес Прадо.

Пианист Дамасо переехал в Мексику. Панталеон, басист, чаще ездил в Европу и Японию. Два разных оркестра и музыканта были объединены одной миссией: они были послами мамбо. Оба были музыкальными гениями с необычайным талантом и оригинальностью.

В 1951 оркестр Переса Прадо сделал тур по Западному побережью с мощной медной секцией биг бэнда вместе с трубачом Стена Кентона Pete Candoli. В день премьеры более чем двухтысячная толпа ворвалась в танцевальный салон Zenda Ballroom в Лос Анджелесе. Две недели спустя в Сан Франциско на воскресном концерте собралось еще больше людей! Работы Cerezo Rosa, The peanut Vendor, Que Rico el Mambo, Mambo n.5, Mambo n.8, Patricia, Historia de un Amor и многие другие стали всемирно известными хитами. В состав оркестра входили такие трубачи, как Billy Regys, Luis Valisan, Maynard Ferguson, Tony Facciuto, Ray Triscari, которые были известны своим широким диапазоном.

6.12. Descarga и ранний кубинский джаз.

Хотя она не считается самостоятельным стилем, la descarga cubana проложила путь для артистов, которые любили джаз так же сильно, как горячие ритмы Кубы. Они создадут стандарты интерпретации кубинского джаза.

Среди самых важных артистов этого стиля можно отметить таких музыкантов, как Франк Эмилио Флин и Педро Хустис Пэручин(пианисты), Исраэль Лопес Качао – басист, барабанщик Вильфредо де лос Рейес флейтисты Хосэ Фахардо и Хилио Гутьеррес и другие. Записи этих

Damaso, the pianist, moved to Mexico, while Pantaleon, the bassist, frequented Europe and Japan. Their personal styles and their orchestras were quite different, but their shared mission was to be the ambassadors of *mambo*. They both were men of musical genius with unique originality.

In 1951 the orchestra of Perez Prado toured the Western Coast with a gorgeous big band brass wind section together with Pete Candoli, the trumpeter of Stan Kenton. On the premiere day a crowd of more than two thousand people forced the entrance to Zenda Ballroom dance lounge in Los Angeles. Two weeks later at a Sunday concert in San Francisco even more people got together! Compositions like Cerezo Rosa, The peanut Vendor, Que Rico el Mambo, Mambo n.5, Mambo no8, Patricia, Historia de un Amor and many others became worldwide hits. Billy Regys, Luis Valisan, Maynard Ferguson, Tony Facciuto, Ray Triscari, known for their wide diapason, played in the orchestra.

6.12 *Descarga* and the early Cuban jazz

Although it is not considered to be a style on its own, la *descarga Cubana* paved the way for the artists who were as much in love with jazz as they were with the hot rhythms of Cuba. They would create the standards of Cuban jazz interpretation.

Among the most important musicians of the style such artists should be singled out as pianists Frank Emilio Flynn and Pedro Justiz Peruchin, Israel Lopez Cachao, a bassist, Wilfredo de los Reyes, a drummer, Jose Fajardo and Julio Gutierrez, flutists, and many others. The records of these musicians have inspired whole generations of musicians.

Descarga is characterized by its simplicity. As a rule, it is the basic structural ideas which substitutes for the concept of the song form. The structure of the *descarga* consists sometimes in a simple chord sequence or just one chord

музыкантов вдохновили много поколений музыкантов афро-кубинской музыки и продолжают это делать до сих пор.

Дескаргу характеризует простота. Как правило, это основная структурная идея, которая заменяет концепцию песенной формы. В дескарге структура иногда состоит из простой последовательности аккордов или одного аккорда внутри специфического ритмического стиля. Например, многие дескарги состоят из доминантовой педали поверх сон монтуно, как, например, дескарга Pa Gozar перкуссиониста Аристидеса Сото, больше известного как Тата Гуинес. Эта дескарга была записана пианистом Перучином в конце 50-х на диске The Incendiary Piano of Peruchin (Palladium). Она состоит из последовательности II-V на доминантовой педали D7.

Эта пьеса отличается более синкопированной линией баса, чем обычная ритмическая модель тумбао, что её выделяет из ряда ей подобных. Перучин исполняет довольно перкуссионное соло фортепиано. Несмотря на гармоническую простоту, ритм, которым он пользуется в импровизации, должен напомнить пианистам о перкуссивном характере афро-кубинской музыки.

Две известные дескарги также на D7 основываются на коротких повторяющихся фигурах: Descarga Cubana, написанная O. Estivil, ставшая популярной благодаря Качао и Gandinga Mondongo y Sandunga, написанная Франком Эмилио.

Традиция дескарги продолжилась в 60 и 70-е вне Кубы такими артистами как Charlie Palmieri y Alegre all Stars, Noro Morales, Cachao, Fajardo и другими.

В 90-е годы дескарга пережила возрождение вместе с афро-кубинской и карибской музыкой.

13. Кубинский джаз.

within a specific rhythm style. A lot of descargas, for example, consist in a dominant pedal above the *son montuno*, like Pa' Gozar by the percussionist Aristides Soto, better known as Tata Guinez. This descarga was recorded in the end of the 1950-ies by the pianist Peruchin on the disc 'The Incendiary Piano of Peruchin (Palladium)'. It consists in the sequence II-V on the dominant pedal D7.

This piece is remarkable for its more syncopated bass line, as compared to the common *tumbao* rhythm pattern, which makes it different from a number of similar ones. Peruchin plays a rather percussion-like piano solo. In spite of its harmonic simplicity, the rhythm he employs to improvise must remind the pianists of the percussion character of Afro-Cuban music.

Two more known descargas on D7 too, are based on short repeated patterns. They are Descarga Cubana, composed by O. Estivil, which became popular due to Cachao, and Gandinga Mondongo y Sandunga, by Frank Emilio.

Descarga tradition was developed in 1960-70-ies by such artists as Charlie Palmieri y Alegre all Stars, Noro Morales, Cachao, Fajardo and others.

In 1990-ies descarga was revived together with Afro-Cuban and Caribbean music.

13.Cuban jazz

A memorable contribution in the evolution of the Cuban modern music was made by Orquesta de Musica Moderna, where many musicians of the international fame played.

Значительный вклад в эволюцию современной кубинской музыки внёс Оркестр Современной Музыки (Orquesta de Musica Moderna), в состав которого входило много музыкантов- виртуозов, достигших международного признания.

Среди них Артуро Сандоваль, Пакито Де Ривера, Энрике Пла, Карлос дель Пуэрто, Карлос Эмилио Моралес и пианист, композитор, руководитель оркестра Чучо Вальдес. Группа «Иракере» внутри оркестра экспериментировала с комбинацией популярной музыки и ритуальной афро-кубинской музыки, с североамериканским джазом, с европейской классической музыкой и другими элементами.

Группа Los Van Van проложила новый путь в развитии современной музыки Кубы. Импровизации Вальдеса на фортепиано напоминают стили Арта Тейтума, Оскара Питерсона и Мккоя Тайнера. Его работа как инструменталиста и аранжировщика принесла ему не только международное признание, но также премию Гремми 1973 года. Впервые в истории эта престижная премия была выдана кубинскому коллективу.

Другим пионером современного кубинского джаза был покойный пианист Эмилиано Сальвадор, чьи работы сохранили уникальность и оригинальность, несмотря на эпоху, для которой было характерно такое большое количество имитации. Он сам считал себя смесью Телониуса Монка и Переса Прадо, но для многих его музыка всегда будет лучшей благодаря его поискам в области гармонии и ритмического разнообразия.

Так как артисты кубинского джаза не должны были отвечать запросам только танцующей публики, у них было много свободы в смысле ритмических стилей, которые они использовали.

Вальдес, Эмилиано и другие открывали возможности нечетных размеров, развивая идею создания ритмических моделей монтуно в нечетных

Among them were Arturo Sandoval, Paquito de Rivera, Enrique Pla, Carlos del Puerto, Carlos Emilio Morales and the pianist, composer and conductor Chucho Valdez. Iraquere group inside the orchestra experimented combining popular music with ritual Afro-Cuban music, North American jazz, the European classical music and other elements.

Los Van Van group paved a new way in the development of the modern music in Cuba. The piano improvisations by Valdez resemble the styles of Art Tatum, Oscar Peterson and McCoy Tyner. His work as an instrumentalist and an arranger brought him not just the international recognition, but also the Grammy Prize of 1973. For the first time in history this prestigious prize was awarded to a Cuban group.

Another pioneer of Cuban jazz was the late pianist Emiliano Salvador, whose original compositions stay unique in spite of the epoch characterized by a great number of imitations. He believed he was a mixture of Thelonius Monk and Perez Prado, but for many his music will always be the best due to his search in the field of harmony and the rhythm versatility.

As the artists of the Cuban jazz were not limited by the tastes of the dancing public, they had a lot of freedom as for the rhythm styles they made use of.

Valdez, Emiliano and the rest discovered the possibilities of the odd measures, fostering the idea of *montuno* rhythm patterns in uneven measures.

Here the basic, but by far not all the styles of the Cuban music have been enumerated, and they are rather umpteen. For instance, *rumba*, apart from *guaguanco*, has two more variants, called *yambu* and *Colombia*. There are many folklore genres, like *mosambique*, and others. Besides, there are some variants

размерах.

Я перечислил основные, но далеко не все стили кубинской музыки, а они довольно многочисленны. Так, например, у румбы, кроме гуагунако, есть еще две разновидности : ямбу и коломбия. Существует много фольклорных жанров, таких как мозамбике и другие. Помимо этого, есть еще стилевые разновидности песенного жанра, такие как филин, или трова, и т.д.

Я старался опираться на те стили, которые наиболее часто используются в экспериментах с джазом, хотя границы этих экспериментов очень относительны.

7. Latin Jazz

7.1 Понятие о латиноамериканском джазе

Очевидно, что латиноамериканская музыка предназначена не только для танцоров, особенно её инструментальные формы. Хотя феномен сальсы оставляет впечатление, что танец - это ее основной элемент, есть разные причины, по которым афро-карибская музыка также оценивается слушателями.

С эпохи рэгтайма была связь между североамериканским джазом и карибской музыкой и, следуя традиции ку-бопа, было много артистов, которые пересекли границы музыкальной категоризации на пути к более креативным территориям.

От уже упомянутых пионеров афро-кубинского джаза, таких как Мачито, Бауса, О`Фарил и до других признанных артистов, как Джорж Ширинг, Кол Джейдер, Монго Сантамария ,Willie Bobo, Clare Fisher, Francisco Aguabella и многие другие, жанр Латин Джаз представляет собой великолепную смесь карибской и североамериканской музыки.

Пусть немного потеснённый в 70-е годы сальсой , латиноамериканский

of the song genre of the same style, like *filin*, or *trova*, etc.

The major attention has been given to the styles which are the most frequently used in the experiments with jazz, yet the limits of such experiments might be quite relative.

7. Latin jazz

7.1 The notion of Latin American jazz

Obviously, Latin American music is not for dancing exclusively, its instrumental forms in particular. Although the salsa phenomenon makes believe that dance is its major destiny, there are a number of reasons for it to be appreciated by listeners.

Since the very ragtime epoch there has been some interconnection between North American jazz and Caribbean music, and a lot of musicians following the cu-bop tradition, crossed the boundaries of music categorization on their way to some more creative territories.

From the pioneers of the Afro-Cuban jazz like Machito, Bausa, O`Farrill ,who have been spoken about here, till other renown artists like George Shearing, Coal Jader, Mongo Santamaria, Clare Fisher, Francisco Aguabella and a number of others, the genre of Latin jazz is a fabulous merge of Caribbean and North American music.

Yet a little displaced by salsa in the 1970-ies, Latin American jazz has always been present in the repertoire of the orchestras, and recently it has attained a new level of popularity.

The boundaries which used to separate salsa and Latin American jazz in dance music and music for listening have disappeared, and people all over the world appreciate both the genres much more.

Джаз всегда присутствовал в репертуаре оркестров, а в последнее время он вышел на новый уровень популярности.

Границы, которые раньше разделяли сальсу и латиноамериканский джаз на танцевальную музыку и музыку для слушания, быстро исчезли, и публика во всем мире признала и оценила оба жанра еще больше.

7.2 Гармонические приближения.

Если постараться идентифицировать то, что отличает латиноамериканский джаз от сальсы, то заметим, что он бывает в основном инструментальным и более свободным ритмически и гармонически. В то время как оба имеют одинаковую ритмическую структуру, латиноамериканский джаз смог распространиться и включить в себя стили со сложными размерами и поэкспериментировать с разнообразием ритмов и пульсаций, что не очень подходящее явление для танцующей публики, и отдалиться от традиционной гармонии и диатоники, обычно ассоциируемой с танцевальной музыкой.

Это не значит, что в сальсе нет богатой и разнообразной гармонии. Спектр гармоний, уже расширенный в эпоху бибоба, был логичным выбором для музыкантов латин джаза. Когда расширилась гармония джаза, это же сделал латиноамериканский джаз, прежде всего в эпоху слияния. Аккорды заполнялись таким образом, чтобы обогатить звучание монтуну.

Взглянем еще раз на простое голосоведение последовательности II-V, которой следует более поздняя версия.

Как видно, аккорд Am7 превращается в Am9 с добавлением ноны, создавая интервал малой секунды внутри аккорда, и аккорд D7 превращается в аккорд D13, что сохраняет интервал секунды. Теперь правая рука не может дублировать нижнюю ноту на октаву вверх.

Теперь добавим некоторые расширения к минорной прогрессии II – V,

7.2 Harmonic approximation

If you try and highlight the features that differentiate Latin American jazz from salsa, you'll notice it is mostly instrumental and has looser harmonies and rhythms. They both have the same rhythm structure, but Latin American jazz managed to expand and to absorb the styles with complex beats, experimenting with a variety of rhythms and pulsations, which is not very convenient for dancing, and to move away from the traditional harmony and diatonic, commonly associated with dance music.

It does not mean salsa has no rich and diverse harmony. The harmony range, which was widened in the epoch of bebop, became a logical choice for Latin jazz musicians. When jazz harmony was widened, the same was done by Latin American jazz, first of all, in the epoch of convergence. The chords were filled so as to enrich the sound of *montuno*.

Let us look again at the voice conduct of the sequence II-V, followed by a later version.

As one can easily see, Am7 chord turns into Amp with the addition of a nona, creating a minor second within the chord, and D7 converts into D13 chord, which preserves the second. Now your right hand cannot double the lower note an octave up.

Now let us add some expansions of the minor progression II-V to create Am9b5 chord followed by D7b9+5.

Let us apply these expansions in the *montuno* in the minor chord progression I-V-I-IV in the cha-cha-cha style.

7.3 Rhythm approximations

чтобы создать аккорд Am9b5, за которым следует D7b9+5.

Применим эти расширения в монтуну в аккордовой последовательности в миноре II- V -I -IV в стиле ча-ча-ча.

7.3 Ритмические приближения.

Наверное, самым частым феноменом, который можно встретить внутри жанра латинского джаза, является латинизация известных пьес джаза, то есть, адаптация какого-нибудь афро-карибского ритма к джазовой пьесе.

Часто ритмические элементы трансформируются, когда выправляется мелодическая линия, чтобы не было свинговости, например, в восьмых. Еще важнее то, что мелодия трансформируется, чтобы она сочеталась с клавей.

Иногда мелодия может остаться такой, как есть, без изменения ритмической структуры, особенно если в ней много восьмых. Но редко когда джазовые песни можно адаптировать под клавей без того, чтобы менять ритм мелодии. Одна из тем, которая нуждается в изучении, это как адаптировать песню под клавей.

Тем временем, для пианиста является вызовом играть монтуну на большее количество типов аккордов и еще важнее - как сделать переходы ровными в быстрых последовательностях аккордов.

Основное правило в подходе латинского джаза – это освобождение пианиста от необходимости в строгой манере ритмично играть постоянные ритмические модели монтуну. Исходя из этого, музыкант может чувствовать себя свободнее и играть, используя концепцию, которая комбинирует основные ритмические модели с более легким типом аккомпанемента. Также очень важно создать четкие смены голосов, чтобы перемены аккордов не звучали грубо.

Inside the genre of Latin jazz, the most common phenomenon one might come across is latinization of famous jazz pieces, that is, adaptation of an Afro-Caribbean rhythm to a jazz piece.

Rhythm elements are often transformed when the melody line gets straightened, in eighths, for instance. Even more important is that the melody is transformed to match the clave.

Sometimes the melody can stay as it is, without any change in the rhythm structure, especially if there are many eighths. Nevertheless, cases when it is possible to adapt a jazz melody to the clave without any rhythm change are quite rare.

Meanwhile, it is a challenge for any pianist to play a montuno to a bigger number of chords, and which is more important, to make transitions smooth in fast chord sequences.

The basic rule in the Latin jazz approach is to liberate the pianist from the necessity to play constant montuno rhythm models in a strict manner. Because of this the pianist can feel free to play, following the concept combining the basic rhythm models with a lighter accompaniment. It is important, too, to create precise voice changes, so as chord changes would not sound coarse.

Before you choose a rhythm model or play block chords, analyze first the harmony movement in the course of chord change, so as there were as little movement and as few jumps between chords as possible. One should bear in mind, that even if you are playing chords as blocks, you have to anticipate or accentuate the chords according to the clave. In other words, you have to play the chords at 4 or delineate the clave in a particular way.

Перед тем, как выбрать какую-либо ритмическую модель или играть блок аккорды, прежде всего, проанализируйте гармоническое движение по мере изменения аккордов, чтобы было как можно меньше движения и меньше скачков между аккордами. Также нужно иметь в виду, что даже если вы играете аккорды виде блоков, нужно предвосхищать или акцентировать аккорды, исходя из clave. Другими словами, имеется в виду играть аккорды на 4-и или очерчивать clave определенным образом.

Следующий пример: комбинируем эти приближения с помощью последовательности аккордов в быстром темпе, имея в виду все наши методы: замены в ритмических моделях и блок аккордах, опережение аккордов и очерчивание clave.

7.4 Как играть на 6/8.

Как мы уже упоминали, жанр латиноамериканского джаза включает в себя стили с разнообразием размеров с акцентом на 6/8 из-за влияния африканского фольклора.

В отличие от песен джаза на 4/4, которые не так просто адаптируются к clave, джазовые мелодии гораздо легче адаптируются размеру 6/8 из-за того, что чувство свинга комбинируется с триольным ощущением восьмых.

Конечно, латинский джаз не ограничивается только адаптацией уже написанных пьес к африканским ритмам. Кроме этого феномена, существуют адаптации фольклорных мелодий как оригинальных произведений.

Для пианиста играть на 6/8 - это то же самое, что играть аккомпанемент к джазовой балладе, только нужно это делать с большей ритмической точностью из-за clave 6/8.

При исполнении пьес на 6/8 пианист должен чередовать простые триольные фразы, которые выделяют clave.

Another example: combine these approximations by means of a chord sequence in a fast tempo taking into consideration all the methods, like changes in rhythm models and chord blocks, chord anticipation and clave delineation.

7.4 How to play at 6/8

As it has already been mentioned, the genre of Latin American jazz includes some styles with diverse measures, the 6/8 being the most important of them due to the influence of African folklore.

As opposed to the 4/4 jazz pieces which are not as easy to adapt to the clave as one might think, jazz melodies are easier to adapt to 6/8 measure, as the swing feeling combines with the triplet feeling of eighths.

It goes without saying Latin jazz is not just about the adaptation of some well-known pieces to the African rhythms. There are folklore melodies adaptations as original pieces as well.

For a pianist, playing at 6/8 is the same as playing the accompaniment to a jazz ballad, but one has to do it with greater rhythm precision because of the 6/8 *clave*.

While performing 6/8 pieces, the pianist should alternate simple triplet phrases which single out the *clave*.

One of the ways of modern playing at 6/8 uses the same accompaniment concept: the above mentioned voice structure and rhythm variation.

Once again: there is neither the ready-made way nor any precise structure. It is

Один из способов более современной игры на 6/8 использует те же концепции аккомпанемента: структура голосов и ритмическая вариация уже упомянутые.

Еще раз: нет ни способа, ни точной структуры. Речь идёт об интуиции и, конечно, все относительно от пьесы к пьесе.

8. Клавье

8.1 Термин клавье.

Термин клавье может употребляться в трех значениях.

1. инструмент малой перкуссии.
2. повторяющаяся ритмическая модель (может быть разной в зависимости от стиля и жанра музыки)
3. концепция, которая служит базой для правильной интерпретации афро-карибской музыки.

Существует несколько ритмических моделей клавье, которые эволюционировали на протяжении времени. Их корни находятся, прежде всего, на Западном побережье и в Центральной Африке.

В Латинской Америке странами, которые развили эти ритмические модели, как в религиозной, так и светской музыке, являются Куба и Бразилия.

8.2 Основные ритмические модели клавье.

В фольклорных и популярных стилях кубинской музыки есть различные

all about the intuition depending on the piece.

8. The *clave*

8.1 The term of the *clave*

The term *clave* can be used in three meanings:

- a minor percussion instrument
- a repeated rhythm model (might be different depending on the music style and genre)
- a basic concept to interpret Afro-Caribbean music correctly

There are a number of *clave* rhythm models which have been evolving in the course of time. Their roots are mostly on the west coast and in Central Africa.

In Latin America Cuba and Brazil developed these rhythm models both in the religious and in the secular music.

8.2 Basic *clave* rhythm patterns

In the Cuban folklore and popular music styles there are various rhythm models which persisted and influenced other music cultures being absorbed by them.

There are also a great number of rhythm models which later evolved as rhythm models similar to the *clave*. That is, these new rhythm models work as if they were *clave* rhythm models within the styles they belong to.

ритмические модели, которые сохранились и повлияли на другие музыкальные культуры и их стили или были адаптированы ими.

Также существует большое количество ритмических моделей, которые впоследствии эволюционировали как ритмические модели, похожие на clave. То есть эти новые модели работают, как если бы они были ритмическими моделями clave внутри стилей, к которым они относятся.

8.3 Клавье 6/8.

Эта ритмическая модель очень распространена и происходит из африканской священной музыки. Этот ритм обычно играют на кампана (Cowbell).

Эта двух тактовая фраза чаще играет вперед, но важно понимать, что этот ритм может звучать и в обратном направлении.

(Пример - 1-2)

Стили на 6/8 не типичны для популярной танцевальной музыки и часто встречаются в фольклорных жанрах и в джазовом контексте. Известная пьеса Afro Blue Mongo Santamaria - это пример пьесы на 6/8, которая является адаптацией ритуальной музыки йоруба. (так же, как Round Midnight Ray Barretto)

8.4 Крестьянская клавье. (La Clave Campesina).

Среди большого разнообразия кубинской музыки можно встретить много жанров испанского происхождения, такие как la musica campesina y la Trova. Клавье как инструмент и ритмическая фигурация проникла в эти стили, создавая большое количество ритмов, используемых в этой музыке. Clave Campesina содержит ритмические модели на 6/8 и 2/4.

(Пример – 3-4)

8.3 The 6/8 clave

This rhythm model is widely spread and originates from African sacred music. This rhythm is usually played with the *campana* (Cowbell)

This two-beat phrase is more commonly played forward-wise, but it is important to understand that this rhythm can sound backward-wise, too.

(Examples 1-2)

6/8 styles are not typical of the popular dance music, but they abound in folklore genres and in the jazz context. The well-known Afro Blue Mongo Santamaria is an example of a 6/8 piece which is an adaptation of Yoruba ritual music (like Round Midnight Ray Barretto).

8.4 Country clave (La Clave Campesina)

In the great diversity of Cuban music one can find numerous genres of the Spanish origin, like la *musica campesina* and *la Trova*. Clave penetrated these genres as an instrument and a rhythm figuration, giving rise to a large number of rhythms. The *Country Clave* contains the 6/8 and 2/4 rhythm models.

(Examples 3-4)

This Cuban country music tradition is rooted in the Spanish country rhythms. As a rule, this music is played with string instruments: the guitar, *the laud*, *the tres*, etc. The most widely spread styles are *criolla*, *el punto* and *la guajira*, the last being for sure the most widely known style in the world due to the song Guajira Guantanamo by Joseito Fernandez .

Эта традиция крестьянской музыки на Кубе берет свое начало в испанских сельских ритмах и исполняется, как правило, на струнных инструментах: на гитаре, лауд или трес и т.д. Самые распространенные стили – криойа, эль пунто и ла гуахира. Последний, наверное, самый известный в мире стиль благодаря песне Joseito Fernandez Guajira Guantanamera.

В Пуэрто-Рико есть похожая музыкальная традиция, которая называется Musica Jibara, и включает широкий спектр стилей и музыкальных форматов. Самое широкое распространение этот стиль приобрел в формате трио.

Больше чем какая-либо другая страна, Пуэрто-Рико вобрала в себя большое количество стилей кубинской музыки и преобразовала их таким образом, что их считают пуэрториканскими.

8.5 Ритм танго.

Хотя это не совсем ритмическая модельclave, ритмическая ячейка известная как ритм танго, сыграла важную роль в развитии многих стилей и ритмов. В музыке европейского происхождения на протяжении XIX века на Кубе ритмическая модель танго появилась в стиле Contradanza criolla Cubana (происходящем из европейского Contredans) и позже в известной Абанере. Эта ритмическая фигурация впоследствии станет частью развития аргентинского танго.

(Пример 5)

8.6 Синкийо.

Другая важная ритмическая ячейка, синкийо, также возникла в кубинских адаптациях европейской музыки. Этот синкопированный ритм из пяти нот также происходит от контрданса, который содержит много влияний Гаити.

Синкийо позже объединился со следующим тактом, превратившись в

In Puerto Rico there is a similar music tradition called Musica Jibara which has a great number of styles and music formats. This tradition is mostly known in the format of a trio.

Puerto Rico has assimilated more Cuban music styles than any other country, transforming them in such a way that they are considered to be Puerto-Rican.

8.5 The tango rhythm

Although it is not quite a clave rhythm model, the rhythm cell known as *tango* rhythm has played an important role in the development of numerous styles and rhythms. In Cuba it appeared in the XIX century in the style of *Contradanza criolla Cubana* (developed from the European Contredans), and then in *Habanera*. This rhythm figuration would give rise to the *Argentinian tango*.

(Example 5)

8.6 Siquillo

Another important rhythm cell called *siquillo* appeared in the Cuban adaptations of the European music, too. This syncopated 5 notes rhythm also originates from Contredans, but was greatly affected by Haiti.

Later *Siquillo* got united with the following beat turning into a two-beat phrase which would become an important part of Cuban *danson*. Such a model is called *baqueteo* and is played with *timbales* and *guiro* in the style of *danson*.

(Example 6)

двухтактовую фразу, которая станет важной частью кубинского дансона. Эта модель называется *baqueteo* и в основном играет на тимбалес и гуиро в стиле дансон.

(Пример 6)

Эта фраза, как и все модели clave, является двухтактовой, в которой первый такт сильный а второй слабый. Это послужило фундаментом для того, чтобы clave превратилось в структурный ресурс в афро-кубинской музыке. Исходя из этого, можно сказать, что бакетео играет роль ритмической фигурации clave.

8.7 Тресийо.

Еще одна ритмическая ячейка, которая возникла в XIX веке, тресийо, является не только центральной фигурой в разных стилях африканской музыки, но также входит в первую часть clave стиля сон.

(Пример 7)

Тресийо представляет собой сильный такт в двухтактовой структуре clave и, кроме этого, важную ячейку, называемую конга, которая состоит из последних двух нот.

(Пример 8)

8.8 Клавей в стиле сон.

Из всех кубинских стилей сон - это, скорее всего, самый важный предшественник популярной афро-кубинской музыки, который представляет собой смешение африканских и испанских ингредиентов. Внутри его полиритмичной структуры существует фундамент для многих кубинских стилей, и самым важным элементом является модель clave сона.

This phrase is two-beat in which the first beat is strong and the second one weak, like all clave models. This fact laid the foundation for clave to become a structural resource in Afro-Cuban music. Because of this one might say *baqueteo* plays the role of the *clave* rhythm figuration.

8.7 *Trecillo*

Another rhythm cell which sprang in the XIX century, *trecillo* is not just the central figure in various styles of African music, it is also a constituent part of the *son* style *clave*.

(Example 7)

Trecillo is a strong beat in the two-beat *clave* structure and apart from that it is an important cell called *conga* and consisting of the last two notes.

(Example 8)

8.8 *Son style clave*

Of all the Cuban styles *son* is probably the most important predecessor of the popular Afro-Cuban music. It is a mixture of African and Spanish ingredients, and inside its polyrhythm structure the basement of numerous Cuban styles lies, whose most important element is *son clave* model.

(Example 9)

Its two-beat structure and anti-phon construction are the secret ingredients of almost all Afro-Cuban music, and it determines the rhythm structure of the models played by each instrument, and it affects the melodic and harmonic

(Пример 9)

Ее двухтактовая структура и антифонная конструкция служат секретными ингредиентами почти всей афро-кубинской музыки, что определяет ритмическую структуру моделей, исполняемых отдельными инструментами. Это также влияет на мелодическую и гармоническую конструкции. Клаве сона - это, наверное, самая распространенная ритмическая модель в контексте популярной музыки.

(Пример 10.)

Как все ритмические модели, клаве сона исполняется в обоих направлениях.

Существуют правила для того, чтобы определить направление клаве. Оно зависит от числа ударов, содержащихся в каждом такте фразы. Итак, мы используем термин три-два, когда клаве играется вперед, и два-три, когда клаве играется в обратном направлении. Так же мы определяем каждый такт фразы клаве, исходя из его содержания – такт трех и такт двух. Самое важное про клаве - это то, что нужно иметь ее в виду как целое двухтактовое построение, а не с точки зрения ее направления. Ее структура состоит из комбинации напряжения и разрешения, и когда меняется направление, ритмическая модель становится разрешением с последующим напряжением ??? или два-три.

Это не значит, что образуется новая ритмическая модель, клаве остается прежней, неважно с чего она начинается. Хотя ее направление определяет фразировку мелодии, клаве должна сопоставляться с мелодией как единое целое.

8.9 Клаве румбы.

Еще одна распространенная ритмическая модель клаве – клаве румбы.

constructions. The son clave might be the most widely spread rhythm model in the context of the popular music.

(Example 10)

Like all the rhythm models, the *son clave* is played in both directions.

There are some rules to find out the *clave* direction. It depends on the number of strokes contained in each beat of the phrase. So, we use the term *tree-two* when the clave is played forward and two-three when it is played backward. In the same way we determine each beat of a clave phrase on the strength of its content, whether it is a two beat or a three beat. The basic thing is you should see it as a whole two beat construction irrespective of its direction. Its structure consists of tension and release, and when the direction is changed, the rhythm model becomes a release with a subsequent tension or 2-3.

It does not mean a new rhythm model is formed, the clave persists, it does not matter what it begins with. Although its direction determines the melody phrasing, the clave should be juxtaposed to the melody as a whole.

8.9 Rumba style clave

Another common clave rhythm model is the rumba clave. It popped up from the Cuban rumba folklore and is widely used nowadays in the popular music. It is performed both ways three-two and two-three.

(Example 11)

Возникла из кубинского фольклора в жанре румба и в наше время часто используется в популярной музыке. Она исполняется в обе стороны три-два и два-три.

(Пример 11)

Румба - это перкуссионно-вокальный жанр, в который входит очень важный компонент танца. Он разделяется на три разных стиля: ямба, гуагуанто и колумбия.

Считается, что современная clave румбы произошла из ритмической модели, которая все еще используется для того, чтобы начать некоторые румбы, и играется два раза перед тем, как перейти к обычной ритмической модели. К этой изначальной ритмической модели относится clave гуагуанто.

(Пример 12).

8.10 Функция clave.

Один из самых интересных аспектов, который заслуживает внимания во время игры афро-карибской музыки - это концепция нахождения в clave.

Clave по-разному влияет на музыкальную структуру и также создает лежащий в основе ингредиент, который может мотивировать к импровизации. Так же как и некоторые музыкальные жанры имеют свои правила и руководства, которые определяют их структуру и другие черты, в афро-карибской музыке есть clave.

Выражение «быть в clave» значит, что все элементы – ритмические, мелодические и гармонические - внутри структуры музыкальной аранжировки должны соотноситься с clave. Кроме того, вся структура аранжировки находится под влиянием clave, так же, как и возможности импровизации. Конечно, все эти факторы лимитируются индивидуальной

Rumba is a percussion-vocal genre with a very important dance component. It is subdivided into three different styles: *yambu*, *guaguanco* and *Columbia*.

The modern rumba clave is believed to have sprung from the rhythm model still used to begin some *rumbas*; it is played twice before changing for the common rhythm model. The *guaguanco clave* belongs to this primary rhythm model.

(Example 12)

8.10 Clave function

One of the most interesting aspects worthy of attention while playing Afro-Caribbean music is the concept of *being in the clave*.

Clave can affect the musical structure in many ways; besides, it creates the basic ingredient which can motivate the performer to improvise. As any music genre with its rules and regulations determining its structure and other characteristic features, Afro-Cuban music has its *clave*.

Being in the clave means that all the elements within the structure of the musical arrangement (rhythm, melodic and harmonic ones) should correspond to the clave. Apart from that, the whole arrangement structure is under the influence of clave, as well as the improvisation possibilities. It is obvious that all these factors are limited by the individual interpretation, and one should bear in mind that the music quality can never be sacrificed for the sake of the *clave* impeccability.

To understand some basic principles of clave function in various styles of Afro-Caribbean music, let us consider its peculiarities, that is its rhythm, melody and harmony.

интерпретацией, и нужно иметь в виду, что качество музыки никогда не должно приноситься в жертву "правильности" clave.

Чтобы понять некоторые базовые принципы функции clave в различных стилях афро-карибской музыки, рассмотрим некоторые специфические стороны: ритмическую структуру, мелодию и гармоническую структуру.

Так как большая часть афро-карибских стилей происходят из Кубы, сфокусируемся на отношении clave к разным компонентам кубинской музыки.

8.11 Ритмическая структура.

Почти все основные ритмические модели афро-кубинской музыке моделируются clave тем или иным образом. Среди огромного количества ритмических моделей, стилей и видов музыки существует общее правило о том, как формируются ритмические модели в соответствии с направлением clave.

Подразумевается, что двухтактовая фраза акцентирует сильную долю в такте двух и синкопу в такте трех. Это можно пронаблюдать в традиционной ритмической модели фортепиано под названием монтуно, которая происходит от кубинского сона и интерпретируется изначально с трех. Мы видим, что фраза монтуно начинается в первую долю первого такта и второй такт содержит в себе синкопу. Значит, эта фраза находится на стороне clave два-три.

(Пример 13).

Чтобы сыграть эту фразу в направлении вперед – три-два, нужно изменить ритмическую фразу и начать с синкопированного такта.

(Пример 14).

As major Afro-Caribbean styles come from Cuba, let us focus our attention on the clave relation to various components of Cuban music.

8.11 Rhythm structure

Almost all the main rhythm models of Afro-Cuban music are modeled by clave in one way or other. The number of rhythm models, styles and types of music is huge, but they all obey the overall rule to form rhythm models according to the clave direction.

It is presupposed that a two beat phrase accentuates the downbeat in the beat of two and the syncope in the beat of three. It can be traced in the traditional piano rhythm model named montuno which is derived from the Cuban son and is originally interpreted from three. We can see that the montuno phrase begins at the first beat of the first measure and the second measure contains a syncope. It means this phrase is at the two-three clave side.

(Example 13)

To play this phrase in the forward direction three-two, one should change the rhythm phrase and begin with the syncopated beat.

(Example 14)

There are numerous montuno rhythm models which are determined by the style they are performed in, and by far not all of them have the said structure. Basically, one can play a rhythm model of eighths in the form of arpeggio without any syncope, as the *clave* would not affect it.

(Example 15)

Есть очень много ритмических моделей монтуно, которые определяются стилем, в котором они исполняются, и не все имеют упомянутую структуру. В первую очередь, можно играть ритмическую модель только из восьмых в форме арпеджио без какой-либо синкопы, на что не повлияет clave.

(Пример 15).

Можно сказать, что это нейтральная ритмическая модель и можно играть clave с обеих сторон.

Другим примером могут послужить следующие ритмические модели, в которых нет акцента на сильную долю, а наоборот акцентируется синкопа. Эти ритмические модели состоят из фраз из одного такта вместо двух.

(Пример 16).

В итоге мы можем придти к выводу о том, как правильно играть монтуно в clave.

Любая двухтактовая фраза или последовательность аккордов, которая использует основную ритмическую модель, выделяет сильную долю в такте двух в clave и синкопированная часть в такте трех clave.

Кроме того, любая однотоковая ритмическая модель (как, например, из восьмых и арпеджио) которые избегают сильной доли, могут играть на любой стороне clave.

Также есть много ритмических моделей монтуно, которые отличаются от упомянутых и не могут быть категоризированы одинаково.

Очень важно иметь в виду другие инструменты, которые входят в состав ансамбля, и посмотреть, как clave влияет на все инструментальные ритмические модели.

One can say it is a neutral rhythm model, and one can play the *clave* from both ends.

The following rhythm models exemplify this. The downbeat is not accentuated, but on the contrary, the syncope is accentuated. These rhythm models consist of one beat phrases instead of two.

(Example 16)

All things considered, one can come to the conclusion about how to play montuno in the *clave*.

Any two measure phrase or a chord sequence which uses the basic rhythm model emphasizes the downbeat in the measure of two and a syncopated part in the measure of three clave.

Besides, any one beat rhythm model (like the one of eighths and an arpeggio) which evades the downbeat can be played at any side of the clave.

There are also a huge number of *montuno* rhythm models which differ from the above mentioned ones and cannot be categorized in a similar way.

It is important to take into account the rest of the instruments in the ensemble and to see how the clave affects all the instrumental rhythm models.

Afro-Caribbean music is an ensemble music, that is why it is important for all the instruments to play the clave correctly.

8.12

Melodic shape

Афро-карибская музыка - это ансамблевая музыка и поэтому важно чтобы все инструменты правильно играли с clave.

8.12 Мелодическая форма.

Один из самых тонких примеров того, как clave контролирует ритмическое движение, находится внутри контекст мелодии, где, в общем, применимы те же правила.

Конечно, мелодические линии не функционируют как остинатные фигуры. Есть несколько факторов, которые могут определять направление clave в мелодии, включая упомянутый аспект сильной доли и синкопы - акцентуация одной части ритмической модели clave или игра дословно фрагмента clave, например, в конце мелодической фразы.

(Примеры 17-18).

Обратите внимание на то, что последний такт мелодии фигуры ясно акцентирует такт три clave.

Еще тоньше вопрос направления clave по отношению к серии восьмых нот во фразе, когда нет акцента на какой-либо из тактов фразы. Единственный признак её направления возникает, когда фраза завершается, как в следующем примере, который демонстрирует мелодию из восьмых с концом, похожим на clave.

(Пример 19).

8.13 Гармоническая структура.

Наверное, проще всего понять ритмические аспекты clave и ее функции в гармонии. Можно даже сказать, что не существует неправильных нот, есть только неправильные ритмы! Единственное ограничение в отношении clave и его влияния на гармоническое движение возникает во время

One of the subtlest examples of the clave controlling the rhythm movement is inside the context melody where, in the long run, the same rules are applicable.

Doubtlessly, melodic lines won't function like ostinato figures. There are a series of factors to determine the clave direction in the melody, including the above mentioned downbeat and syncope aspects, that is the accentuation of a part of the clave rhythm model or the literal performance of a clave fragment, say, at the end of the melodic phrase.

(Examples 17-18)

Pay attention to the fact that the last beat of the melody clearly accentuates the three clave beat.

Even subtler is the subject of the clave direction related to the series of eighths in a phrase lacking any accent at a phrase beat. The only sign of its direction emerges when the phrase concludes, like in the following example, which demonstrates a melody of eighths with an end similar to a clave.

(Example 19)

8.13 Harmonic structure

The clave rhythm aspects and its functioning in the harmony seem to be the easiest to understand. I might even be claimed there are no wrong notes, but there are wrong rhythms. The only limitation as far as the clave and its influence are concerned appears during a certain chord sequence in the refrain or the *montuno* in the song. The said sequence is I-IV-V-IV.

The traditional of the seventh in the chord is to resolve to tonic, and it coincides with the three clave beat, which

определенной последовательности аккордов в припеве или монтуну в песне. Этими аккордами является последовательность I-IV- V -IV.

Традиционная гармоническая функция септимы в аккорде - это разрешаться в тонику, и это совпадает с тактом трех clave, который представляет напряжение в ритмической модели и необходимость разрешить в такт двух clave. В итоге прогрессия аккордов I- IV- V- IV будет в направлении clave два-три.

Если фраза начинается с доминантового аккорда, а то в результате будет фраза три-два. Другими словами, последовательность I-IV- V- IV не будет играть на два-три а должна начинаться с доминантового аккорда, чтобы было три-два.

(Пример 20-21).

Обратите внимание, что ритмическая структура отличается от базовой модели и содержит акцент такта три clave. Кроме этого, вторая половина второго такта содержит аккорд ре минора как вариант субдоминанты IV.

8.14 Клавей и вне клавей.

Большинство исполнителей и композиторов афро-карибской музыки зависят от способности их коллег плавать во множестве ритмических стилей и изменений в клавей, иногда на протяжении одной аранжировки.

Опытный исполнитель должен знать с самого начала каждой пьесы, каково направление клавей, чтобы играть правильно свою партию. В первую очередь это относится к членам ритм секции, которые играют остинатные фигуры.

Аранжировщик должен указать направление клавей в нотах, это поможет музыкантам избежать сомнений. В случае, когда этого не указано, задачей исполнителя становится определить, какое направление клавей будет лучше

Represents some tension and the necessity to be consented to the two clave beat. In the result the chord progression I-IV-V-IV will form in the direction of the two-three clave.

If the phrase begins with a dominant chord, a two-tree phrase will result. In other words, the I-IV-V-IV sequence will not be played at two-three and will have to begin with a dominant chord, so as it would be three-two.

(Example 20-21)

Bear in mind that the rhythm structure is different from the basic one and contains the accent of the three *clave* beat. Besides, the second half of the second beat contains a D minor chord as a variant of the subdominant IV.

8.14 The *clave* and being out of the *clave*.

The majority of Afro-Caribbean music composers and performers depend on their colleagues' ability to float in numerous rhythm styles and *clave* changes, sometimes within one and the same arrangement.

To play their part correctly, an experienced performer should know at the very beginning of each piece what the *clave* direction is. It is most important for the members of the rhythm section who play the ostinato figures.

The arranger should indicate the *clave* direction in the notes to help the musicians to do without any doubts. In case it is not indicated, the performer's task is to determine the best *clave* direction to match the melody and to change their accompaniment accordingly.

A practical way is to handle the melodic phrase in one direction and then in the other to determine the necessary *montuno* phrasing.

с мелодией, и менять свой аккомпанемент в соответствии с clave.

Практичным методом является заниматься мелодической фразой в одном направлении clave и потом в другом, и так определить нужную фразировку монтуну.

8.15 Что значит «быть вне clave»?

Существует несколько терминов, которые используются, чтобы описать состояние незадачливого музыканта, потерявшего clave. Это выражения *estar montado, atravesado o cruzado*.

Музыковед Эмилио Гренет говорил, что игра вне clave создает такое ужасное несоответствие мелодии и ритма, что людям, привыкшим к этой музыке, это невозможно слушать. Этот феномен возникает, когда одна или несколько остинатных фигур как, например баса, фортепиано или перкуссии, или мелодия не соответствуют clave.

Может быть, начинающему музыканту это не покажется таким уж страшным, но нужно только обратить внимание на лица опытных музыкантов на сцене.

Следующий пример поможет проиллюстрировать, что представляет собой этот феномен.

(Пример 22).

Не все мелодии и ритмы так легко различить по отношению к направлению clave. Понимание приходит только с опытом.

8.16 *Brincar la clave* - «перепрыгнуть clave».

8.15 What is 'being out of the clave'?

There are a number of terms to describe the state of a clumsy musician who has lost his *clave*. These expressions are *estar montado, atravesado o cruzado*.

The musicologist Emilio Grenet used to say that playing *out of the clave* creates such an awful discord between the melody and the rhythm, that people who are accustomed to listening to such music cannot stand hearing that. Such a phenomenon takes place when one or a few ostinato figures, like that of the bass, the piano or the percussion, or the melody itself, do not match the clave.

It might not seem so awful to a beginner, but just look at the faces of experienced musicians on the stage!

Next example demonstrates this phenomenon.

(Example 22)

Not all the melodies and rhythms are as easy to differentiate according to the clave. Such understanding comes alongside with the experience.

8.16 *Brincar la clave* – to jump the *clave*

Generally, it is understandable that the clave direction is unchangeable and the change occurs only when a phrase is inserted which consists of an odd number of beats. In other words, in the song having phrases consisting of an even number of beats and the clave direction of two-three, the said direction will persist. But if a certain number of odd beats are inserted, then next phrase will begin on the other side of the *clave*. As a result, the three beat will appear and

В общем, понятно, что направление clave остается неизменным и что любое изменение направления происходит только тогда, когда вставляется фраза, состоящая из нечетного количества тактов. Другими словами, в песне, чья структура имеет в себе фразы, состоящие из четного количества тактов и направление clave два-три, это направление сохранится. Однако если вставляется некоторое количество нечетных тактов, то следующая фраза начнется на другой стороне clave. В этом случае такт трех, что отразится в новом направлении три-два.

Возьмем, к примеру, 32 тактовую песню с направлением clave два-три, за которой следует *cierre* (брейк, завершающий музыкальное построение) из трех тактов и следующая фраза из 32 тактов.

Песня 32 такта clave 2-3
Cierre 3 такта

Новая часть 32 такта clave 2-3

Эта новая секция меняет направление clave на три-два.

Это, конечно, очень общий пример. В песне направление clave может меняться несколько раз. Основной закон в том, чтобы clave сохранилась постоянной в своем направлении с момента начала и чтобы музыкальные фразы адаптировались к ней, играется ритмическая модель или нет.

Но может случиться и другая ситуация, когда мелодия или какой-то *cierre* создает нужду clave «перепрыгнуть».

Что значит «перепрыгнуть clave»?

Это относится к тому случаю, когда внезапно меняется направление clave как, например повторение такта три два раза подряд. Это может случиться, когда появится потребность поправить clave по причинам перехода во время или после *cierre*. Часто это зависит от музыкального чувства. Очень

the new three-two direction.

Take, for instance, a 32 beat song with the two-three *clave* direction followed by a *cierre* (a break concluding the musical construction) of three beats and a phrase of 32 beats.

A 32 beat song, the two-three *clave*
A 3 beat *cierre*

A new 32 beat part, the two-three *clave*

This new section changes the *clave* direction to three-two.

Certainly, it is quite a general example. In a song, the *clave* direction can change more than once. The main law is to maintain the *clave* direction from the beginning and to match the musical phrases to it, notwithstanding whether the rhythm model is played or not.

But there might be a different situation, when the melody or a *cierre* creates the necessity *to jump the clave*.

What is 'to jump the clave'?

It is about the case when the *clave* direction changes abruptly, like the repetition of the three beat twice in a row. It may happen when there is a necessity to correct the *clave* because of the transition during the *cierre* or after it. It often depends on the musical feeling. In very rare cases it may happen during the continuous melodic phrase. Most musicians have nothing against the necessity to change the *clave* direction within the arrangement, but it is unacceptable to play contrary to the *clave*.

редко это может возникнуть во время непрерывной мелодической фразы. Большинство музыкантов бывают согласны с потребностью изменить направление clave внутри аранжировки, но недопустимо играть против clave.

8.17 Концептуальные особенности clave.

Без сомнений, можно еще долго говорить о технической стороне clave, но цель этой главы - дать читателю нужную информацию, для того чтобы интерпретировать эту музыку правильно.

Как сказал Хуан Формэль, есть люди с манией постоянно следить за clave. Они раздражаются, когда clave нарушается. Надеюсь, что эта глава поможет прояснить что-то о роли, которую играет clave внутри структуры афро-карибской музыки.

Большинство музыкантов согласится, что clave - это не только метрическое состояние, это и определенное видение, концепция. Ритмическая модель clave иногда не воспроизводится в пьесе, но, без сомнения, всегда присутствует как гид.

Когда играешь афро-карибскую музыку, нужно иметь в виду направление clave и то, как оно влияет на все технические аспекты пьесы, вплоть до импровизации.

Хотя это может показаться неуловимым, но музыкант должен только послушать и выучить некоторые импровизации, сыгранные знаменитыми музыкантами этого жанра. Ещё лучше записать соло как важное упражнение.

8.17 Conceptual peculiarities of the *clave*

Much more could be said about the technical aspects of the *clave*, but our objective is to provide the reader with the information necessary to interpret this music correctly.

Juan Formel said once that there are people crazy about following the *clave*. They get irritated when the *clave* is broken. We hope this chapter will clear out the role the *clave* plays in Afro-Caribbean music.

Most musicians are sure to agree that the *clave* is more than just a metric state; it is a certain vision, a concept. Sometimes the *clave* rhythm pattern is not reproduced in the piece; nevertheless, it is always present as a guide.

When you are playing Afro-Caribbean music, you have to bear in mind the *clave* direction and to understand its influence upon all the technical aspects, up to the improvisation.

Though it might seem intangible, the musician should listen to and learn some improvisations by outstanding representatives of the genre. It could be better even to transcribe them as an important exercise.

There are many ways to allude to the *clave* or to play the *clave* rhythm during the improvisation, like quoting a fragment of a known melody; all in all you can use the *clave* as an important source of creativity.

The *clave* should never bind the performer, on the contrary, it should inspire

Есть много способов намекнуть на clave или сыграть ритм clave во время импровизации как, например, цитировать какой-нибудь фрагмент известной мелодии и, в общем, использовать clave как важный источник творчества.

Clave никогда не должна ограничивать исполнителя, а наоборот, должна вдохновлять и мотивировать.

9. Заключение.

В этой работе дана характеристика явлений афро-кубинского и латин джаза, сделан исторический обзор стилей, рассказано о главных фигурах, повлиявших на их развитие, детально рассмотрены стили кубинской музыки, элементы которых наиболее часто встречаются в латин джазе.

Я также постарался проанализировать одну из важных составляющих латиноамериканского джаза, вокруг которой часто ведутся споры и дискуссии – концепцию clave.

Думаю, что в дальнейшем эта работа послужит началом более подробного исследования этой музыки. Поскольку кубинская музыка - это в первую очередь ансамблевая музыка, заслуживает отдельного рассмотрения роль каждого инструмента в ней, с более детальным анализом основных ритмических и гармонических моделей (как монтуно или линии баса с особенности аккомпанемента, вскользь затронутые здесь).

Так же достойны исследования и другие ритмы Латинской Америки, как, например, бомба и плена Пуэрто-Рико, часто используемые Мигелем Зеноном, или опыты с бразильской музыкой Клаудио Родити. Очень интересна музыка Диего Урколы, который использует танго как отправную точку своего творчества, или опыты Чано Домингеса и Перико Самбита с фламенко, Гонсало Рубалкабы, который в своем творчестве прошел путь от афро-кубинского джаза до музыки под влиянием Weather report и опытов с традиционными кубинскими темами.

and motivate.

9. Conclusions

Here, some phenomena of Afro-Cuban and Latin jazz have been characterized; the historic outline of the styles has been made, some major musicians have been spoken about who influenced their development; the styles of Cuban music whose elements are common in Latin jazz have been considered.

I have also made an attempt to analyze one of the important constituent parts of Latin American jazz which causes arguments and debates, that is, the *clave* concept.

I think in the future this music is going to be investigated in detail. As Cuban music is ensemble music first and foremost, the role of each instrument is worthy of consideration, with a detailed analysis of the basic rhythm and harmony patterns (like *montuno* or bass lines with accompaniment peculiarities briefly touched upon here).

Other Latin American rhythms, like the *bomba y plena* often used by Miguel Zenon, or the experiments with Brazilian music by Claudio Roditti, are also worthy of a detailed analysis. It is extremely interesting to listen to the music by Diego Urcola who uses the tango as a starting point of his creative work; the experiments of Chano Dominguez and Perico Sambeat with the flamenco, or the work of Gonzalo Rubalcaba who has moved from Afro-Cuban jazz to the Weather Report music and the experiments with the traditional Cuban themes.

Among the Cuban musicians of the younger generation Tony Martinez and his Cuban Power, Pedrito Martinez, Alfredo Rodriguez etc. can be appreciated. There are many more musicians who are making use of the possibilities given by these two music cultures.

В новом поколении кубинских музыкантов заслуживает внимания Тони Мартинес и его Cuban power! Можно назвать еще много музыкантов, использующих возможности этих двух музыкальных культур.

Современная музыка имеет тенденцию к эклектичности и даже к конвергенции разных стилей. Появляются все новые способы слияния и комбинирования музыки разных культур. Для современного музыканта важно овладеть как можно более широким арсеналом выразительных средств для использования в своем творчестве, поэтому подобные исследования потенциально представляют достаточно большой интерес для специалистов.

The modern music tends to become eclectic and to converge the styles. New ways arise to combine and merge the music of different cultures. It is important for the musician nowadays to master the broadest arsenal of expressive means to be used in the creative work; that is why such research might be of great interest for professionals.

List of references .

1. Helio Orovio Musica por el Caribe Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2007
- 2 . Radamés Giro Panorama de la musica popular cubana Editorial Letras Cubanas, la Habana, Cuba in 1998
- 3 . Rebeca Mauleón-Santana Sher Music Co, Petaluma, US 1999
- 4 . Gabriel Rosati the Salsa Trumpet Mel Bay Publ. Inc. US 1998
- 5 . Daniel Forcada Percussion Afro Latina MD Ediciones, España, 2000
6. Horacio El Negro Hernandez Conversations in Clave WB music US
7. Leonardo Acosta ¿La Habana, Capital del Jazz Latino? Editorial Letras Cubanas, la Habana, Cuba 1998
8. José Cantón Navarro Historia de Cuba Editorial José Martí la Habana, Cuba, 2011
9. Raimundo Gómez Navia de Donde son los Cubanos Editorial ciencias Sociales La Habana 2005

- 10 . Mario Bauza The Short Story Documental US TV
11. Chano Pozo Corta historia documental de la Televisión Cubana
12. La historia del Danzon al Cha-cha-cha documental de la Televisión Cubana
13. La Historia del Son Cubano documental TV CUBA
14. La Musica Cubana el Mambo documental TV CUBA
15. Fernando Trueba Calle 54 Buena Vista International España 2000