

ВИКОНАВСТВО НА ПЕРКУСІЙНИХ ІНСТРУМЕНТАХ У СТИЛЬОВИХ НАПРЯМКАХ ЛАТИН-ДЖАЗУ

Стаття присвячена розгляду творчості виконавців на перкусійних інструментах у стильових напрямках латин-джазу та їх впливу на виникнення стилів кубоп, сонго, сальса. Аналізуються техніко-виконавські та темброво-колеристичні новації кубинського перкусиста-конгейро Тапа Гуїнеса.

Ключові слова: латин-джаз, конга, тімбалес, пандейра, сонго, сальса.

Розвиток виконавства на перкусії, що припадає на початок 1940-х років, тісно пов'язаний із зародженням стилю «латин-джаз» та двох його основних напрямків – афро-кубинського та латиноамериканського. Ці напрямки поєднали ритми і мотиви Латинської Америки та країн Карибського басейну із джазовими стилями Сполучених Штатів.

У ритмічному відношенні Латинська Америка у ХХ столітті помітно вплинула на джазову і всю популярну світову музику і багато їй дала у сенсі ритміки. Протягом століття утворились різноманітні стилі латин-джазу, а крім того – на естрадних майданчиках світу з'явилася велика кількість латиноамериканських ударних інструментів – перкусії, що отримала потужний розвиток у різних стилях та напрямках латин-джазу. Зазначимо, що виконавство на ударній установці та перкусійних інструментах становлять дві докорінно відмінні техніки видобування звуку. На ударній установці грають виключно паличками, а на перкусії (за виключенням тімбалес) – долонями та пальцями. Внаслідок цих особливостей видобування звуку перших визначають англійським терміном *drums*, а других – *percussion*. Поєднання у джазових оркестрах – біг-бендах другої половини ХХ ст. виконавства на ударній установці та перкусійних інструментах сприяло значному розширенню ритм-групи, оновленню та збагаченню ритмічної основи джазової музики.

Процес поєднання у джазі латинських та африканських ритмічних елементів спостерігався вже від самого початку змішування різних культур, яке відбувалось в Новому Орлеані на рубежі ХІХ–ХХ ст. Уже у 1920-х роках відомий джазовий виконавець Джеллі Ролл

Мортон вказував на присутність «іспанського відтінку» у записах своїх композицій цього періоду [2, с. 26].

У другій половині 1940-х рр., в період розквіту *бібопу*, афро-кубинський джаз отримує потужний розвиток. Розповсюдження цього стилю обумовлене не стільки художніми потребами джазової музики, скільки соціально-історичними умовами, які утворились одразу після закінчення Другої світової війни. У цей період до Сполучених Штатів прибуває велика кількість кубинських музикантів, серед яких було чимало виконавців на ударних інструментах. Надзвичайно великий вплив на розвиток латин-джазу мали виконавці на перкусії, яких ще на початку 1940-х рр. спеціально запрошували з Куби та Пуерто-Ріко. Серед них – Кандідо, Мачіто, Чано Позо, «Потато» Валдес та ін.

Слід зазначити, що перкусисти у жодному разі не становили конкуренції традиційним джазовим барабанщикам – виконавцям на ударній установці, що на той час вже мала усталений «класичний» комплект інструментів – великий та малий барабани, альт, бас-томи, велика тарілка та хай-хет. Латиноамериканські перкусисти використовували народні мембранні та шумові інструменти – конги, бонги, тімбалес, бата, ковбели, маракаси, пандейро, реко-реко та ін. В другій половині ХХ ст. у джазовому біг-бенді відбулося об'єднання «drums» та «percussion», яке призвело до суттєвого розширення групи ударних інструментів і в свою чергу оновило та збагатило ритмічну основу джазової музики.

Засновником стилю латиноамериканського джазу вважається кубинський трубоч та аранжувальник Маріо Боза. У 1930-х рр., працюючи в оркестрі Чіка Уебба, він вперше почав використовувати у своїх композиціях елементи кубинської народної музики [11, с. 23]. У подальшому 1940-х рр. він розвивав цей напрямок працюючи в оркестрах Дона Редмана, Глетчера Гендерсона та Кеба Келлоуея [4, с. 183]. Пізніше цю «кубинську орієнтацію» сприйняли інші джазові виконавці що працювали у стилях *свінг* та *бібоп*. Тенденції афро-кубинського джазу найбільш яскраво втілились в композиціях «Cubana Ve», «Cubana Vor» та «Manteca», записаних біг-бендом під керівництвом Дізі Гілеспі у 1947 р.

Одна з ключових ролей у становленні латин-джазу належить кубинському перкусисту та композитору Лусіано Позо Гонзалесу (1915–1948). З його ім'ям пов'язують початок проникнення афро-

кубинських ритмів у північно-американську музичну культуру [11, с. 80]. Він народився в одному з найбідніших районів Гавани. З дитинства почав грати на конгах, точніше на одній конга, оскільки за народною традицією використовувався лише один інструмент. Лише згодом, у джазі, почнуть використовувати дві та три конги. Свою майстерність він удосконалював приймаючи участь у церемоніях таємних релігійних організацій абакуа та сантерія, а також у складі невеличких вуличних ансамблів, що називались *компаса* [3, с. 87]. З ними він виступав на карнавалах та з нагоди різноманітних свят. Наприкінці 1930-х рр. перкусист починає створювати власні композиції. У 1946 р. Дізі Гілеспі, який проявляв активний інтерес до афро-кубинської музики, з метою надання виконуваним творам необхідного колориту, запрошує Л. Позо до свого джазового оркестру. У вересні 1947 р. відбувся виступ в Карнегі Холлі, де були виконані композиції Гілеспі «Cubana Ve» та «Cubana Vor», що ознаменували народження нового стилю – *кубон* (cubop), що поєднав у собі кубинську народну музику та джазовий стиль *бібон*. Після виступу оркестру джазовий світ охопила справжня лихоманка на афро-кубинські ритми.

Легенда кубинської перкусії Карлос «Патато» Вальдес (1926–2007) – є одним із видатних новаторів виконавства на *конгах* та удосконалення інструмента. Він першим започаткував гру одразу на трьох конга, замість традиційної однієї. У середині 1950-х років Вальдес разом з Мартіном Коєном – майбутнім засновником відомої фірми «Latin Percussion» розпочали експерименти над удосконаленням інструмента та натягу мембрани за допомогою спеціальних гвинтів. До того використовували традиційний народний спосіб настроювання за допомогою нагрівання шкіряної мембрани. Цей спосіб не давав стабільної настройки, оскільки шкіра швидко охолоджувалася і потребувала додаткового нагрівання. Для Вальдеса, що використовував під час виконання одразу три конга, проблема настроювання цих інструментів стояла надзвичайно гостро, оскільки інструменти повинні були звучати у певних тонах. Тому і потрібно було винайти спосіб, що дозволяв би досягати найбільш чіткого та стабільного тона на кожному з інструментів. Вирішенням цієї проблеми стала модель, яка отримала назву "Карлос" на честь її винахідника.

Засновником стилю *сонго* став видатний кубинський перкусист та барабанщик Хосе Луїс Кінтана Чангіто (1947). Йому вдалося

поєднати елементи традиційної кубинської музики (румби, сон, монтуно та ін.) та сучасних американських стилів (головним чином джазу та фанку). Таке поєднання виникло не з одного лише потягу музикантів до експериментів, але й як результат вирішення цілком конкретного художнього завдання. Умови цього завдання полягали у тім, що як відомо, традиційна кубинська ритм-секція складається лише з однієї перкусії. Тому всі афро-кубинські ритми, що виконувалися на ударній установці, по-суті є перекладенням партій перкусійних інструментів на наявний у барабанщиків «інвентар» – тобто комплект барабанів, що входять до ударної установки.

Кубинські ансамблі, до складу яких (у доповнення до традиційних конгів та тімбалес) почали залучати ударну установку, стикнулись з великою проблемою: у розширеній групі ритм-секції партії перкусійних інструментів та ударної установки практично співпадали. Ця обставина і стала передумовою виникнення стилю *сонго*, в якому Чангіто вдалося поєднати те, що до цього було неможливим. В основу сонго покладено різні ритмічні малюнки, що розподілялися окремо між партіями ударної установки, конгів та тімбалес.

Великий внесок у розвиток латинської музики та латин-джазу, зокрема, стилів *сальса* та *мамбо*, зробив видатний виконавець на тімбалес, композитор та аранжувальник Тіто Пуенте (1923–2000). Його творчість мала великий вплив на популяризацію нового стилю танцювальної кубинської музики – *мамбо*. В одному з інтерв'ю Тіто Пуенте охарактеризував її як «чітку тріскотню, що повторюється багато разів» [10, с. 24]. Згодом мамбо, ча-ча, гуагуанако, меренге та інші латинські стилі музики стануть відомі як *стиль сальса*.

Новації Т. Пуенте торкнулись також і розташування оркестра на сцені. Зазвичай перкусисти знаходилися позаду інших виконавців. Як лідера групи це не влаштовувало виконавця. Він зазначав: «...щоб не пропустити вступ, музикантам потрібно кожен раз обертатися, а це виглядає не дуже привабливо. Публіка повинна бачити їх обличчя, а не спину» [10, с. 26]. Вперше у латиноамериканській музиці литаври тімбалес було винесено перед оркестром.

Американський перкусист-конгейро та композитор пуерториканського походження і один із засновників латин-джазу Рей Баретто (1929–2006) виробив свій унікальний стиль гри на конгах. Серед шанувальників джазу він більше відомий як «Король важких

долоней». Своїм неперевершеним виконанням він привернув увагу американських джазменів до латиноамериканської перкусії, яку вони почали вводити до складу своїх ансамблів. У 1960-тих роках в Нью-Йорку, що стає осередком латиноамериканської музики в США, відбувається справжній бум на латиноамериканські оркестри – чаранги. Компанія звукозапису «Ріверсайд» пропонує Баретто створити власний оркестр-чарангу. Музикант погоджується з цією пропозицією і вже у 1961 році випускає першу платівку під назвою «Пачанга з Баретто». Рік по тому виходить нова платівка із записами джем-сейшенів його оркестру «Латано» та альбом «Сучасна чаранга», що мав великий успіх. У 1967 році Рей Баретто підписує контракт з фірмою звукозапису «Фанія Рекордс» і докорінно змінює звучання свого оркестру. Замість скрипок, які є характерними для стилю чаранги, він залучає мідні духові інструменти, а сама стилістика музики зміщується у бік *ритм енд блюзу*. Цей стиль є урбанізованою модифікацією *блюзу*. В оновленому складі музикант записує альбом під назвою «Кислота». Музику Баретто важко обмежити рамками одного стилю, проте звучання цього диску більш наближується до стилю *бугало*. Не обмежуючись лише латиноамериканською музикою, у якості конгейро він приймав участь у записах дисків з групами «Роллінг Стоунз» та «Бі Джис» [12, с. 195].

Творчість Аїрто Морейра (1941) – знаменитого бразильського перкусиста та барабанщика, у значній мірі вплинула на залучення мілької шумової перкусії до інструментарію джазових колективів. Завдяки своїм унікальним здібностям Морейра здатний лише за допомогою одного латиноамериканського шумового інструмента – пандейро та власного експресивного вокалу імітувати звучання повноцінного ансамблю. Він став визнаним перкусистом завдяки співпраці з легендарним трубачем Майлзом Девісом та іншими джазменами, що стояли біля витоків стилю *фьюжен*. У своїх сольних роботах початку нового тисячоліття перкусист, зазвичай, продовжує експериментувати, поєднуючи стилі *поп*, *фанк*, *xip-xop*, етнічні наспіви рідної Бразилії з клубними ритмами сучасної танцювальної музики.

У сучасному музичному світі далеко не кожному вдається залишити по собі такий визначний творчий спадок, до якого б звертались нащадки, черпаючи та удосконалюючи ідеї, які продовжують життя і після свого творця. Техніко-виконавські та темброво-колористичні

новації кубинського перкусиста Тата Гуїнеса (1930–2008) важко переоцінити. Він є одним з небагатьох конгвейро, чия музика хвилює кожного, хто має хоч найменшу уяву про мистецтво виконавства на конга, а музикантів спонукає освоювати елементи його гри, десятки разів прослуховуючи записи цього визначного перкусиста. Виконавцеві є притаманною пристрась, точніше любов до ідеї, тобто та внутрішня мотивація, що спонукає до наполегливої роботи над собою у прагненні досягти технічної й мистецької досконалості. Відшукуючи нові можливості, майстер керувався не міркуваннями слави, а лише прагненням творчого втілення своїх ідей. Тата Гуїнес володів інтуїцією, особливим сприйняттям, що дозволяло йому знаходити найвитонченіші імпульси, які навряд чи були доступні звичайним людям. Звідси – його численні ритмічні знахідки, дивовижне фразування сольних партій та неповторність видобування звуку. Він першим увів до свого технічного арсеналу *нігтеву техніку*. Вдаряючи нігтями по центру мембрани, виконавець досягав незвичних колоритів та виразності звучання у приголомшливих темпах. Цей новаторський прийом Гуїнеса мав серйозний вплив на багатьох перкусистів. Творчі здобутки великого майстра розвиває його син – Тата Гуїнес-молодший, який один раз на два роки влаштовує великі концерти під назвою «Fiesta del Tambor» в яких приймають участь найвизначніші перкусисти світу та молоді талановиті музиканти [12, с. 120]. Протягом своєї творчої кар'єри Тата Гуїнес виробив свій яскравий індивідуальний стиль гри, що легко сприймається, але не піддається імітації. Він був глибоко вдумливим музикантом і завжди знав що робить і як буде це робити. В акомпанементі його виконання завжди відзначається скромністю, відчуттям міри, економністю. Вся увага зосереджена на солістові, ніяких ефектів та трюків, щоб привернути на себе увагу, лише витончене розташування звуків навколо акцентів пульсації. Зовсім інакше він поводить себе в соло. Тут майстер з бездоганною логікою та смаком будує свою ритмічну концепцію. Він починає своє соло так, ніби продовжує акомпанемент, але доповнює його короткими імпровізаційними вкрапленнями, надаючи слухачеві можливість ще деякий час побути у метричній будові п'єси. Після громоподібного тремоло, що є вступом до його соло, він розпочинає імпровізацію, демонструючи різноманітність та багатство нюансів, розробляючи ломані позатемпові ритмічні фігури, в яких простежуються мелодичні цитати. Ці фігури є простими та логічними. Ритмічні неспівпадіння всередині метру, мистецтвом

яких майстер володів досконало, найбільше захоплюють фахівців, проте і для недосвідченого слухача вони сповнені надзвичайної витонченості. Обрана ритмічна фігура виконується різко та енергійно і до кінця досягає найвищого напруження. Це є найбільш яскравим емоційним моментом. Мистецтво динамічних відтінків у грі Гуїнеса завжди вражає: тонке знання законів звуку, використання виразових засобів мови його відтінків та нюансування не дають відволікатись і змушують дослуховуватись до музики, її внутрішньої сутності.

Всі хто знайомий з творчістю Тата Гуїнеса – музикознавці, перкусисти та прості слухачі відзначали його надзвичайну досконалість видобування звуку. Як відомо, у грі на конго існує чотири основних звука, а решта – похідні. Володіння здатністю видобувати ці різні тони з одного барабана, вміння їх комбінувати, вплітаючи у складну ритмічну фактуру – необхідна частина технічного багажу будь-якого перкусиста. Це те, що ми називаєм *аплікатурою*. Тата Гуїнес володів мистецтвом видобувати з конга яскраві, світлі, насичені тони, наповнюючи їх чуттєвістю та гостротою. Справа тут не лише у технічній майстерності чи музичній обдарованості, а в особливому виконавському чутті, естетичній інтуїції. Стосовно сольного виконання Тата Гуїнеса, варто зазначити, що він практично не застосовував рудименти у загальноновизнаному барабанному сенсі. Його гра була більше підпорядкована глибині задуму, ніж прикрашанню з розрахунком на створений ефект. Звісно, в очі кидається відчуття дивовижної легкості та природності в його соло: швидкість виконання складних тривалостей, логічні закономірності та внутрішній зв'язок ритмічних візерунків, об'ємність і водночас лаконічність – все це є під силу лише великому майстрові.

Отже, розвиток виконавства на перкусійних інструментах – конга, тімбалес, пандейра та ін. вплинув на виникнення окремих стилів латин-джазу, зокрема, *кубана, сонго, сальси* та інших джазових стилів що розвивалися протягом ХХ ст. Окремі стилі джазу зазнали впливу народного музичного мистецтва країн Африки та Куби. Для них є характерним використання африканської та кубинської фольклорної музики, ритмів латиноамериканських танців – мамби і румби, що сприяло розширенню ритмічної групи ударних. Цей напрямок стає типовим для деяких ансамблів, які грали в стилі *бібон* [11, с. 48]. Тенденції афро-кубинського джазу найбільш яскраво втілені в композиціях «Cubana Be» і «Cubana Vor» записаних на грамплатівці біг

бенду Діззі Гілеспі в 1948 році. Притаманна латиноамериканській музиці поліритмія не лише збагатила сам джаз, але й вплинула на фразування а також на техніку гри й виконавців на ударній установці, зокрема, Арта Блекі, Макса Роуча та ін.

Література

1. Бержеро Ф. История джаза со времен боба / Ф. Бержеро. – Москва : АСТ-Астрель, 2003. – 160 с.
2. Королев О. К. Краткий энциклопедический словарь джаза, рок- и поп-музыки: термины, понятия. М.: Музыка, 2002. – 166 с.
3. Музыкальная культура стран Латинской Америки. Сборник статей / Составление, общая редакция и примечания П. Пичугина. – Москва : Музыка, 1974. – 336 с.
4. Ньютон Ф. Джазовая сцена. Новосибирск: Изд-во Сибирского университета, 2007. – 224 с.
5. Панасье Ю. История подлинного джаза / Ю. Панасье. – Ленинград : Музыка, 1978. – 129 с.
6. Симоненко В. Лексикон джаза / Ю. Симоненко. – Київ : Музична Україна, 1981. – 111 с.
7. Солодкий Я. Тито Пуэнте // Jazz. – Москва, 2010. – № 7. – С. 4–18
8. Almeida de Anunciacio L. A Percussio dis Ritmos Brasileiros – Sua Tecnica e Sua Escrita-Caderno 2-O Pandeiro Eatilo Brasileiro / L. Almeida de Anunciacio. – Rio de Janeiro : EBN Europa, 1999. – 240 p.
9. Hodier A. Hommes et problem du jazz / A. Hodier. – Paris : Press LTD, 1954. – 235 p.
10. Loza S. Tito Puente and Making of Latin Music. Illinois : University of Illinois Press, 1999. – 128 p.
11. Roberts J. S. Latin Jazz: The first of the Fusions, 1880s to today / J. S. Roberts. – New York : Schirmer Books, 1999. – 240 p.

Лозан Тарас. Исполнительство на перкуссионных инструментах в стилевых направлениях латин-джаза. Статья посвящена рассмотрению творчества исполнителей на латиноамериканской перкуссии в стилевых направлениях латин-джаза и их влияния на возникновение стилей кубоп, сонго, сальса. Анализируются технико-исполнительские и темброво-колористические новации кубинского перкусиста-конгейро Тама Гуинеса.

Ключевые слова: латин-джаз, конга, тимбалес, пандейра, сонго, сальса.

Lozan Taras. Performance on percussion instruments in stylistic directions of Latin jazz. Development percussion performance is closely linked with the birth of style "Latin Jazz" and its two main way – afro-cuban and latin american. These trends have combined rhythms and motifs of Latin America and the Caribbean with jazz styles of United States. Percussion section latin jazz traditionally consists of a number of latin american folk drums – congo, timbales, bongo and noise – maracas, pandeiro, reco-reco and others.

In rhythmic relation Latin America in the twentieth century a significantly affected on jazz and world music all popular and it gave a lot of sense of rhythm. For a century formed a variety styles of latin jazz, but also – in the pop platforms of the world, a large number of latin american percussion instruments – percussion, which received a strong development in a different styles of latin jazz.

The process of combining jazz with Latin and African rhythmic elements observed from the very beginning of the mixing of different cultures, which took place in New Orleans at the turn of XIX – XX centuries. Already in the 1920s. Famous jazz singer Jelly Roll Morton pointed to the presence of "Spanish tint" in the records of his compositions of this period.

On development performers of latin-jazz had an extraordinarily large influence on the percussion, which in the early 1940's specially invited from Cuba and Puerto Rico. Among them – Candido, Machito, Chano Pozo, "Poterto" Valdes.

It should be noted that the percussion in any case did not constitute competition to traditional jazz drummers – drumkit performers, which already had established a "classic" set of instruments – large and small drums, alto, bass volume, large plate and hi-hat. Latin American folk percussions used membrane and noise instruments – Congo Bongo, Timbales, bath, kovbely, maracas, pandeiro, reco-reco and others. In the second half of the twentieth century the jazz big band merged "drums" and "percussion", which led to a significant expansion of percussion instruments and in any case renewed and enriched rhythmic foundation of jazz music.

One of the key roles in the formation of Latin jazz belongs cuban percussion and composer Luciano Pozo Gonzales. His name is associated penetration beginning Afro-Cuban rhythms in The North American music. Cuban percussion Carlos "Patato" Valdes – is one of the major innovators in performance of congs. He was one of the first to use three of the congo instead of one or two. In his direct participation were manufactured congo adjustment screws. The founder of style song was a prominent cuban percussion and drummer Jose Luis Quintana Chanhito. He managed to combine elements of traditional cuban music (rumba, son montuno, etc.) and contemporary american styles (mostly jazz and funk). This combination did not come from

only one traction musicians to experiments, but as a result of solving very specific artistic task. The terms of this problem lay in the fact that as you know, the traditional Cuban rhythm section consists of only one percussion. Therefore, all Afro-Cuban rhythms, played drumkit, essentially shifting the parties are percussion instruments available to drummers in "inventory" – that is, a set of drums that are drum machine.

Cuban ensembles, to which (in addition to the traditional kongs and timbales) began to attract drums, faced with a big problem: in the enlarged group rhythm section party percussion instruments and drum machine practically coincide. This circumstance was the prerequisite of style *songo*, which managed to combine *Chanhito* that this was impossible. The basis *songo* assigned different rhythmic patterns that were distributed among the parties separately drum machine, *congo* and *timbales*.

A great contribution to the development of Latin music and latin jazz, including *salsa* and *mambo* styles made an outstanding performer on *timbales*, composer and arranger *Tito Puente*. For the first time in the latin music *timbales* drums were brought to the fore. American percussionist (*konheyro*) and composer, one of the founders of latin jazz, *Ray Baretto* developed his own unique style of playing the *congo*. The result of his popularity was the interest of american jazz musicians to Latin percussion, they began to enter into their ensembles.

Creativity of brazilian percussion and drummer *Airto Moreira* facilitated entry shallow noise percussion instruments to jazz bands. He became famous percussion through collaboration with the legendary trumpeter *Miles Davis* and other jazz musicians who stood at the origins of music fusion. Techno-performing and timbre-colorful innovations *Tata Huinesa* overemphasized. He had an intuition, a specific perception, which allowed him to find thin impulses that were hardly accessible to ordinary people. Hence – the numerous rhythmic finds amazing solo phrasing parties and uniqueness of sound. He was first introduced to his technical arsenal nail technique.

So, the development of performance on percussion instruments – *congo*, *timbales*, *pandeiro* and others. influenced the occurrence of certain styles of latin jazz, including *kubopa*, *songo*, *salsa* and other jazz styles that evolved during the twentieth century. Some styles of jazz affected the national music of Africa and Cuba. They are characterized by the use of african and cuban folk music, latin dance rhythms – *rumba* and *mamba* that contributed to the expansion of rhythmic drums. This way is typical of some bands who played in the style of *bebop*. Trends afro-cuban jazz is the most clearly embodied in the compositions of *Dizzy Hilespi* "*Cubana Be*" and "*Cubana Bop*". Inherent Latin American music polyrhythm not only enriched himself jazz, but also influenced of phrasing and technique to play and drumkit performers.

Keywords: latin jazz, *congo*, *timbales*, *pandeiro*, *songo*, *salsa*.