یک ساکسوفون، و چند گیتار، باس، طبل، و گاه پیانو تشکیل می‌شد، ویژگی مکزیکی ـ تکزاسی خاصی کسب کردند و در اواخر دهۀ ۱۹۳۰ پایگاه محکمی یافتند.

این گروهها سخنگوی طبقۀ متوسط کوچک اما رشد یابنده‌ای بودند که بعد از رکود بزرگ دهۀ ۱۹۳۰ نفوذ بسیار یافته بودند. این طبقۀ متوسط می‌خواست از کارگران مکزیکی فاصله بگیرد و شیوۀ طبقۀ متوسط امریکاییان انگلو را تقلید کند. از این رو طالب موسیقی امریکایی بود که در برنامۀ اورکستا با فاکستروتها، و موسیقی بوگی ـ ووگی و سوینگ ارائه می‌شد.

اما اورکستاها به موسیقی امریکایی اکتفا نکردند. اورکستای مکزیکی ـ تکزاسی خیلی زود ویژگی بارزی یافت که همان تنوع اسلوبی‌اش بود. جنبه‌های موسیقایی آن به مراتب بیش از اسلوبهایی بود که بر آن تأثیر گذاشته بودند (از جمله کونخونتو). حتی با شنیدن سریع صفحه‌های دهۀ ۱۹۴۰، این درآمیختگی که از سوینگ امریکایی تا آوازهای فولکلوریک کونخونتو را شامل می‌شد و رقصهای امریکای لاتینی مانند دانسون و بولرو را دربر می‌گرفت ، کاملاً مشهود است. اورکستا گرایش خاصی به استحالۀ بولروی مکزیکی در پولکای تکز ـ مکز دارد و این ژانر منحصر به فردی است که با تقطیع مکرر ضربه‌های امریکای لاتینی به کمک خطوط میزان سوینگ، بین ضرب امریکایی و ضرب مکزیکی در نوسان است.

ستارگان اورکستای تکز ـ مکز عبارتند از بنوویلا که واضع این اسلوب به شمار می‌آید و لیتل جو هرناندس که ابداعاتش باعث انقلابی در سیر تکامل آن شد. ویلا که پس از پخش اولین صفحه‌هایش در سال ۱۹۴۶، در سراسر جنوب غرب پرآوازه شد به خاطر پولکاهای فولکلوریک و «رانچرو» شهرت خاصی یافت، هرچند که او با موفقیت این پولکاهای خانه‌زاد را با ریتمهای فراگیرتر فوکستروت امریکایی و بولرو و دانسون امریکای لاتینی تلفیق کرد.

لیتل جو در اوایل دهۀ ۱۹۷۰ با وارد کردن جاز و راک امریکایی در پولکاهای تکز ـ مکز بنوویلا موج تازه‌ای از ابداع‌گری به راه انداخت. این صدای تازه که به گونه‌ای طوفانی جامعۀ مکزیکی ـ امریکایی را فرا گرفت، خیلی زود به *لا اونـدا چیکانا* («موج چیکانو») معروف شد. کامیابی لیتل جو چنان بود که اورکستای او عملاً با موسیقی چیکانو در دهۀ ۱۹۷۰ مترادف شد. در سراسر جنوب غرب، اورکستاهای آماتور می‌کوشیدند اسلوب اصیل او را تجدید کنند.

اهمیت فرهنگی اورکستا هم به ریشه‌های کارگری مکزیکیان نیمه مرفه تکزاس برمی‌گردد و هم به میل آنها برای امریکایی شدن.

اورکستا، با آگاهی از این موجودیت دوفرهنگی، بین اسلوبها و ژانرهای مکزیکی و امریکایی، بین ریشه‌های فولکلوریک و تجدد شهری تازه‌اش، و بین خاستگاههای کارگری و رفاه فزاینده‌اش، نوسان دارد. به این ترتیب شاید بتوان گفت که اهمیت تاریخی اورکستا در میل طبقۀ متوسط مکزیکی به غلبه بر تضاد میان تلاش برای جذب و حفظ پیوندهای قومی نهفته است.

ترجمۀ رضا رضایی

جـــ

آمیزه‌ای از موسیقی که هارمونی و سازهای خود را از جاز و درونمایه، ریتم و ضرب خود را از فرهنگهای آفریقایی ـ لاتینی برگرفته است.

در حدود سال ۱۹۲۰ که موسیقی جاز در نیواورلئان پا گرفت از طبل افریقایی خبری نبود. این ساز را در دوران برده‌داری در امریکا قدغن کرده بودند. از این رو، نوازندگان موسیقی جدید به جای آن از طبل بزرگ دسته‌های موزیک نظام استفاده کردند. طبل بزرگ با سنجی پایه‌دار در جشن و پایکوبی‌های خیابانی سیاهان یا در مراسم تشییع برای ایجاد ریتم به کار می‌رفت. طبل بزرگ اساساً کاربرد یک مترونوم (زمان‌سنج) را داشت و نوازندۀ آن بدون هیچ کوششی برای بداهه‌نوازی فقط با ضربه‌های خود زمان را تقطیع می‌کرد. سرانجام طبل نظامی جای خود را به صورت آشنای طبل در موسیقی جاز داد. اما نوازندگان امریکایی هنوز هم در نواختن این ساز کم وبیش به الگوهای ریتمیک اولیۀ جاز متداول در دهۀ چهل که از بدعتهای هارمونیک و ریتمیک پیشرفته‌ای (سبک بی‌باپ) برخوردار بود، وفادار مانده‌اند.

در کوبا اما میراث افریقایی هنوز منسوخ نشده بود و نوازندگان موسیقی آن زمان طیف گسترده‌ای از آلات ضربی سنتی را به کار گرفتند ــ کونگا، بونگو، تمبال، طبل گرد پایه‌دار، کلاو، ماراکا، گوئیرا ــ که به آنها این امکان را می‌داد تا ضربهای گوشنوازی را در یکدیگر ادغام کنند. نوازندگان جاز در سالهای چهل شروع به وام گرفتن این آلات کوبایی ـ افریقایی کردند.

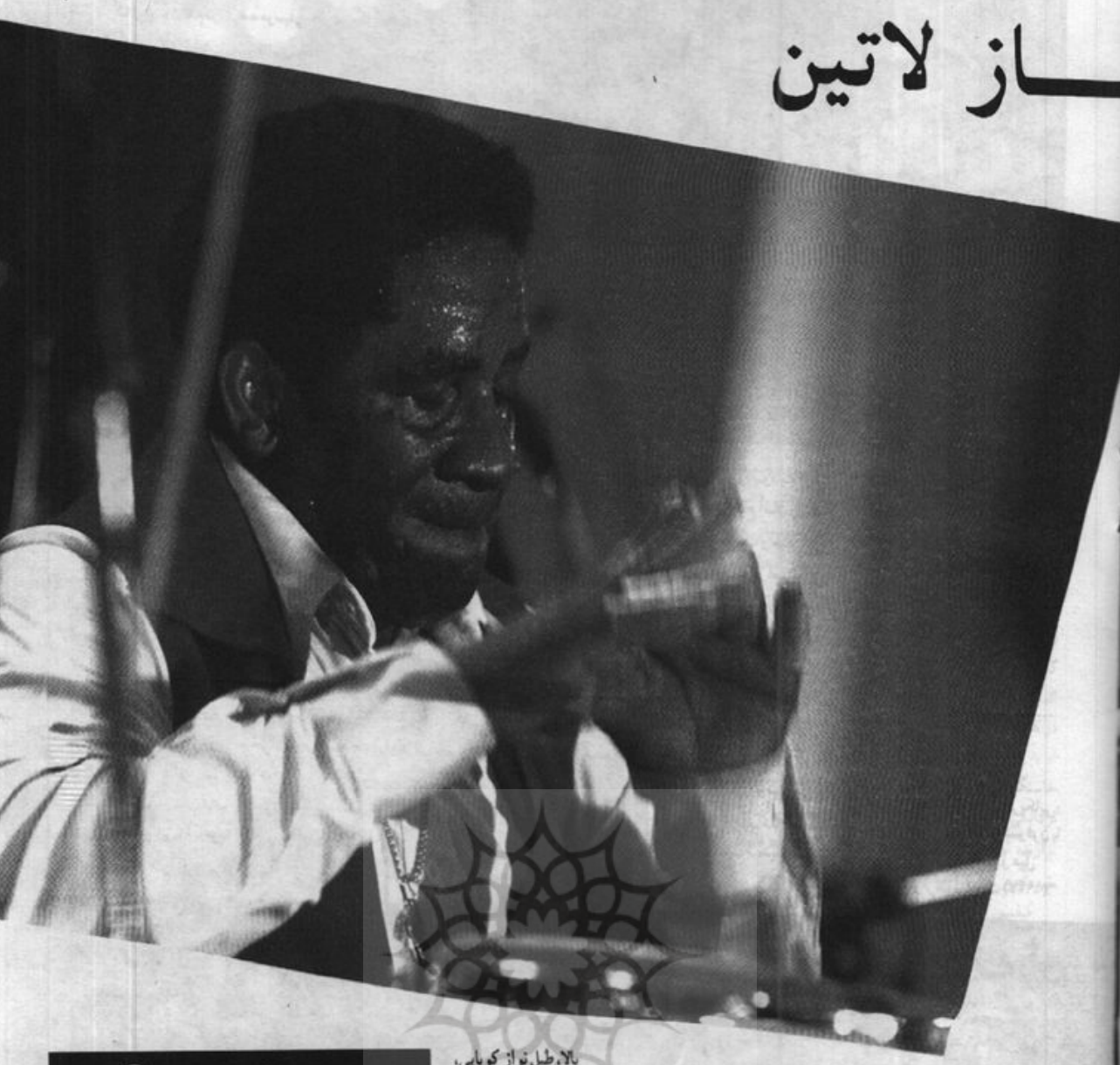
البته بیشتر از آن، یعنی در پایان قرن نوزدهم پیانیست‌های سیاه دوران رگتایم در امریکا، سطر بمی را به کار گرفته بودند که اقتباسی از موسیقی *هابانرا* بود و پیانیست و آهنگساز دورگه لویی مورو گوتس چاک در دهه‌های آخر قرن این موتیف را از کوبا با خود سوغات آورده بود. از موتیف مذکور که مشخصۀ آن فاصله‌ای زمانی میان نواخت دو دست به هنگام زدن پیانو بود، د. ک. هاندی، پدر موسیقی بلوز که در سال ۱۹۱۰ با ارتش امریکا سفری به کوبا کرده بود، در کار خود استفاده کرد و بعدها آن را پیانیست‌های دیگری همچون «پروفسور لانگ هیر» که خود اهل نیواورلئان بود در موسیقی جاز پرورش دادند. جلی رول مورتون که خود را ابداع کننده موسیقی جاز می‌دانست، آنجا که از «حال وهوای لاتینی» یاد می‌کند، کاربست همین موتیف را درنظر داشته است.

در اواخر سالهای بیست که محله تفریح و خوشگذرانی معروف نیواورلئان را بستند، بسیاری از نوازندگان که کار خود را از دست دادند، راهی شمال شدند. نیویورک به صورت پایتخت جدید موسیقی جاز درآمد و فلچر هندرسن، دوک الینگتون و جمعی دیگر از نوازندگان پیانو شبهای هارلم را روشنی بخشیدند که در آن زمان در گرماگرم نوزایش خود بود. پاره‌ای از نوازندگان کوبایی از جمله آلبرتو سوکاراس فلوت‌نواز جذب این مرکز پرجنب وجوش موسیقی شدند.

پورتوریکویی‌ها نیز که در سال ۱۹۱۷ ملیت آمریکایی یافته بودند به این شهر آمدند. آنان نخست در بروکلین و سپس در هارلم شرقی گردهم جمع شدند. هارلم شرقی که سابق بر آن یک محلۀ یهودی و ایتالیایی به شمار می‌رفت در اندک زمانی به «ال باریو» مشهور شد. پورتوریکویی‌ها به اتفاق کوبایی‌ها تئاترها و کلوبهایی را دایر کردند که بازاری برای عرضۀ آهنگهای امریکای لاتینی بود. اما برآیند کار آنان محدود باقی ماند، چرا که بسیاری از نوازندگان لاتین به ناچار بایست موسیقی امریکایی را فرا می‌گرفتند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ساز لاتین



بالا، طبل نواز کوبایی، مونگوسانتاماریا.
چپ، خواننده و رهبر ارکستر کوبایی ماچیتو در پاریس (۱۹۷۵).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تلاقی جاز با موسیقی کوبایی

سوکاراس کار خود را با نوازندگی در «کاتن کلاب» و شرکت در برنامه‌های رقص و آواز سیاه‌پوستان و با ضبط تک‌نوازی فلوت با همکاری کلارنس ویلیامز آغاز کرد که تهیه کنندهٔ لویی آرمسترانگ و سیدنی بکت بود. هنگامی که این نوازنده نام و آوازه‌ای به هم رساند، گروهی را پایه‌گذاری کرد که ترکیبی از آهنگهای کلاسیک، کوبایی و جاز را می‌نواخت. موسیقی او در زمان خودش سرشار از نوآوری بود و یکی از منتقدان آمریکایی معاصرش از «شدت و ضعف وحشی» کوبش سازهای گروه او یاد کرده است. سوکاراس با اینکه سیاه‌پوست بود، اما بر موانع نژادی فایق آمد و به کلوپهایی که پیش از او درهایشان بر روی نوازندگان رنگین پوست بسته بود، راه یافت و طبلهای حاره‌ای خود را حتی تا ایلینویز و نیراسکا به صدا درآورد. خوان تیزول، ترومبون نواز اهل پرتوریکو نیز با پیوستن به

نخستین روزهای کاتن کلاب در نیویورک (۱۹۳۷). دوک الینگتون پشت پیانو در طرف چپ.

ارکستر دوک الینگتون قدم در عرصهٔ موسیقی جاز امریکا گذاشت. او برای الینگتون نخستین قطعات جاز لاتین، *کاراوان* و *پردیدو* را تصنیف کرد. همچنین الینگتون را با ساختار موسیقی کوبایی آشنا ساخت. این موسیقی برخلاف جاز که دست تک‌نوازان را در نوآوری کاملاً بازمی‌گذارد، برمبنای انطباق دقیق و مشخصی از ریتم‌ها استوار است که هرکدام جداگانه در یک قطعه پرنقش ونگار صوتی که مدام در حال تغییر است، نقش مختص خود را ایفا می‌کنند. کونگا نوای معینی را پی می‌گیرد و بونگو نوای دیگری را. باس و پیانو نیز با هم وظیفه خاص خود را در ایجاد ریتم‌های پولی‌فونیک به عهده می‌گیرند. نوازندگان کوبایی هر نغمه‌ای را که با ساز خود بنوازند در عبارت‌بندی موسیقایی شیوه‌ای را رعایت می‌کنند که اغلب همراهی با آن برای نوآموختگان یا حتی نوازنده‌های خبرهٔ جاز نیز آسان نخواهد بود.

دیگر رهبران گروههای جاز امریکا از جمله چیک‌وب و کاب کالووی شیفتهٔ نواهای «بولرو» و «گوارخا» و «رومبا» شدند که از کوبا صادر شده بود. در برابر، موسیقی جاز نیز کوبا را برای نخستین بار زیر نفوذ خود گرفت. دوک الینگتون در ۱۹۳۳ به هاوانا رفت و ارکسترهای بزرگ به شیوهٔ امریکایی در آنجا پاگرفت. اما نیویورک در نخستین سالهای دههٔ چهل سرزمین اصلی امتزاج جاز با موسیقی کوبایی به شمار می‌رفت که در آنجا به آن «کوباپ» می‌گفتند. (ترکیبی از «کوبا» و سبک «بی‌باپ») و سپس با افزوده شدن بر دامنه ریتم‌ها جاز لاتین نام گرفت.

در اواخر دههٔ سی، ماریو بوزا، که زمانی ترومپت می‌نواخت، به اتفاق کاب کالووی که از موسیقی کوبایی بازاری و سطحی رایج در آن زمان، کار گروه خاویر کوگات و دیگر گروههای ساز و رقص خسته شده بود، بر آن شدند تا ارکستری تشکیل دهند و ترکیبی از ریتم‌های واقعی کوبایی را با موسیقی جاز به اجرا درآورند. ماریو بوزا این گروه جدید را آفرو ـ کوبانز نام نهاد. ماچیتو خوانندهٔ کوبایی که نام واقعیش فرانک کریلو و برادرزن بوزا بود به ارکستر وی پیوست و تنظیم کنندهٔ آهنگهای کالووی نیز جمع آنان را تکمیل کرد. در اوائل کار، آهنگهای این ارکستر خشک و خشن بود. نوازندگان کوبایی، پورتوریکویی و یک ترومپت‌نواز امریکایی از اعضای این ارکستر بودند و همه آنها با هم در پایان همسرایی‌ها یک «ریف» تند را می‌نواختند. ترومپت‌نواز گاهی در اجرای ریتمهای کوبایی دچار لغزش می‌شد و اعضای لاتین ارکستر در اجرای هارمونیهای پیچیدهٔ جاز درمی‌ماندند. اما بوزا به تدریج توانست این دو زبان موسیقی را باهم بیامیزد و سازهای گوناگون و نوای آنها را به صورت کل یکپارچه‌ای درآورد. ارکستر آفرو ـ کوبانز در سال ۱۹۴۰ کار خودرا در کلوپی در هارلم شرقی آغاز کرده و موسیقی نو و جسورانهٔ آن به زودی با اقبال رقصندگان روبرو شد. برای طبل‌نوازان امریکایی که پیش از آن نواختن طبل را با دست ندیده بودند، بونگو سازی تازه بود.

سه نوازندهٔ معروف جاز امریکایی: چارلی پارکر نوازندهٔ ساکسوفون با تومی پوتر نوازندهٔ باس و میل دیویس نوازندهٔ ترومپت (۱۹۴۷).

پاره‌ای منتقدان امریکایی بر این موسیقی جدید خرده گرفتند و آن را کاریکاتوری از «موسیقی ابتدایی» افریقا قلمداد کردند که در فیلمهای هالیوود به نمایش درمی‌آمد. اما به تدریج نوازندگان جاز به این موسیقی روی آوردند. استن کنتون که مفتون آهنگ اصلی آفرو ـ کوبانز شده بود، در سال ۱۹۴۷ برای اجرای آهنگ سروفش بادام زمینی فروش نوازندگان سازهای ضربی لاتین را به کار گرفت. اما سبک پرطمطراق جاز او با موسیقی کوبایی جور درنمی‌آمد. از سوی دیگر، چارلی پارکر، که صفحات چندی را با ارکستر آفرو ـ کوبانز در ۱۹۵۰ ضبط کرد، درجا و بی‌درنگ روح این موسیقی را دریافت. ساکسوفون آلتوی او بر فراز مانگو، مانگوته، اوکیدوک، کانسیون و جاز اوج می‌گیرد و گرداگرد ضربی داغ و ملتهب تاروپودی از ملودی می‌تند.

نوازنده‌ای از هاوانا

از دیگر موسیقیدانانی که در پدید آمدن جاز لاتین سهم به سزایی داشت، دیزی گیلسپی بود. او از همان لحظهٔ ورودش به نیویورک به موسیقی کوبایی دل بست. شور و حرارت این موسیقی او را به یاد ریتمهای سیاهان زادگاهش کارولینای جنوبی می‌انداخت. گیلسپی نخست با سوکاراس نوازندگی می‌کرد. سوکاراس ریتمهای کوبایی را به او آموخت. سپس با یوزا رفاقت کرد و یوزا او را به ارکستر کالووی برد. در ۱۹۴۶ یوزا بود که چانوپوزو طبال شگفتی‌آفرین را که به تازگی از کوبا به امریکا آمده بود، به گیلسپی معرفی کرد. پوزو در هاوانا به عنوان آهنگساز و نوازندهٔ کونگا شهرت فراوان داشت. او به یک انجمن مخفی کمک متقابل به نام «نانیگو» وابسته بود که خاستگاه آن نیجریه و عضویت در آن محدود به کسانی بود که مردانگی و شهامت خود را به اثبات می‌رسانیدند. از این‌رو، این نوازنده نواهای آیینی آفریقایی ـ کوبایی را با جان و دل درمی‌یافت و خبره‌ترین نوازندهٔ موسیقی رومبا به شمار می‌رفت.

گیلسپی که تحت تأثیر طبل نوازی، صدا و رقص پوزو قرار گرفته بود، او را به ارکستر بزرگ خود دعوت کرد. اما به علت اختلاف ضرب‌های پایین (down beat) موسیقی سنتی جاز با موسیقی کوبایی، ریتمهای کوبایی با آنچه طبال ارکستر، کنی کلارک، می‌نواخت جور درنمی‌آمد. گیلسپی برآن شد تا عبارت بندی‌های جلز را به پوزو بیاموزاند. حاصل کار آهنگهای مانتکا و تین تین دئو است که از کلاسیکهای جاز لاتین به شمار می‌رود.

جاز لاتین در کوبا نیز با تشکیل ارکسترهای کارآمد درحال بالیدن بود. با این حال کلوپهای هاوانا که در پی جلب جهانگردان خارجی بودند، به‌طورکلی ترجیح می‌دادند که به جای عرضهٔ موسیقی زندهٔ محلی، گروههای رقص و آواز خارجی را به کار گیرند که از ملیت‌های مختلف بودند. باوجود این، ارکسترهای بزرگ معروفی به رهبری بیو والدس و بنی مور، ترکیبی از آلات و هارمونی‌های جاز را با آلات ضربی و ریتمهای کوبایی در کار خود ارائه می‌کردند.

چانو پوزو در دسامبر ۱۹۴۸ در سن سی و سه سالگی در هارلم شرقی به قتل رسید. اما او راه را برای دیگر نوازندگان لاتین هموار کرد و آنان توانستند در ضبط آهنگهایشان با نوازندگان جاز همکاری کنند.

در آغاز دههٔ پنجاه می‌رفت که اقبال عام از جاز کوبایی فروکش کند. اما دیزی گیلسپی در دههٔ بعد با استفاده از موسیقی برزیلی جان تازه‌ای در کالبد جاز لاتین دمید. این موسیقیدان در سفری به ریو با نواهای مردمی «سامبا» و «بوسانوا» آشنا شد و این نواها را با خود به نیویورک آورد. در واقع بوسانوا، که آن را خوآ گیلبرتو نوازندهٔ گیتار ابداع کرد و کارلوس خوبیم و وینیسیوس دوموره آهنگساز و بادن پاول گیتاریست آن را مردمی کرده بودند، پیشاپیش از جاز تأثیر گرفته بود. برخلاف سامبا، که موسیقی کارناوال بود، بوسانوا موسیقی آرام و پیشرفته‌ای بود سرشار از هارمونیهای پرداخته و نامنتظر، زیبایی این موسیقی اصولاً در ریتم پرتحرک آن، باتیدا، نهفته بود که از دل یک ناهمزمانی خفیف میان ملودی و آکومپانی مربوط به آن برمی‌آمد و فضایی پر از ابهام را می‌آفرید که گویی در آن موسیقی میان ضرب‌های مختلف در نوسان و معلق بود.

استن گتز این ریتم تازه را در کار خود وارد کرد و در همان زمان که هنوز با پیچیدگیهای کاریست آن درگیر بود، آلبومی از بوسانوا به بازار عرضه داشت که یکی از بزرگترین موفقیتهای

دیزی گیلسپی ترومپت نواز، خواننده و رهبر ارکستر امریکایی در پاریس سال ۱۹۹۰.

وی به حساب می‌اید. کانون بال آدرلی، چارلی بیرد، و نوازندگان کوارتت جاز مدرن (که با گیتاریست برزیلی لوریندو آلمیدا همکاری داشتند) نیز به ریتمهای ظریف و مواج بوسانوا و نیروی سرکش سامبا علاقه نشان دادند.

در آغاز سالهای پنجاه، دسته‌های نوازندگان (کومبو) لاتینی به تدریج جای ارکسترهای بزرگ را گرفت. ارکستر بزرگ با پدیدار شدن موسیقی راک اندرول ازمد افتاده بود. در سال ۱۹۵۳ پیانیست انگلیسی، جرج شرینگ، گروهی را در کالیفرنیا تشکیل داد که شامل چند ضربی‌نواز کوبایی ازجمله مونگو سانتاماریا می‌شد. شرینگ در بازگشت از هاوانا صفحاتی از پیانیست‌های محلی با خود آورد؛ او به ویژه تحت تأثیر دریافت این نوازندگان از ریتم و عادت آنها در نواختن سطرهای ملودیک با دو دست در یک زمان قرار گرفته بود.

دسته‌های نیویورک و ارکسترهای بزرگ هاوانا

دسته یا کومبوی معروف دیگری در سالهای پنجاه، کومبویی بود که خود سانتاماریا در نیویورک آن را تشکیل داده بود. سانتاماریا نه تنها در نواختن ساز ضربی به سنت افریقایی ـ کوبایی چیرگی و مهارت داشت بلکه یک کاشف خبرهٔ استعداد نیز به حساب می‌آمد. او نخست پیانیست برزیلی خوآ رونالدو را که در آن زمان گمنام بود، به کار گرفت. سپس چیک کورا، هوبرت لاوس و چند تن دیگر را در کومبوی خود گرد آورد که بعدها ستارهٔ هنر آنها در آسمان جاز درخشیدن گرفت. در سالهای شصت سانتاماریا مدتی را در برزیل گذراند و شیفتهٔ موسیقی افریقایی ـ امریکایی و نیز ریتمهای لاتین شد (*واتر ملن* من نخستین آهنگ مشهور او بود). سانتاماریا این تأثیرات گوناگون را در یکدیگر ادغام کرد. شیوهٔ پرداخته و منسجم او در این زمینه بازتابی از شخصیت نیرومند خود اوست.

در دههٔ هفتاد، خوستو آلماریو، فلوت نواز جوان خوش قریحه‌ای که اهل کلمبیا بود و ساکسوفون نیز می‌نواخت و تنظیم کننده و آهنگساز هم بود، با سانتاماریا به همکاری پرداخت و پویایی و تحرک تازه‌ای به دستاوردهای کومبوی او بخشید. اثر برجستهٔ این موسیقیدان به نام سرزمین موعود که در آن ملودی یک پاساز غنی هارمونیک را برای فلوت و ساکسوفون پی می‌گیرد، نشان از تأثیر جان کالترین دارد؛ درحالی که بداهه نوازی آلماریو با آل ویلیامز در *آوازی برای تو*، یکی از پرقدرت‌ترین و استادانه‌ترین اجراهای فلوتی است که تاکنون در موسیقی جاز یا در سنت لاتین شنیده شده است. سانتاماریا در آلبوم *اوبین*، یک ریتم کلمبیایی را به نام کامبیا عرضه می‌کند که با طبل دستی نواخته می‌شود و از سوی دیگر در ردهات قطعهٔ سرشار از ملودی سامبایی را به اجرا درمی‌آورد که از ساخته‌های آلماریو است.

در سال ۱۹۶۰ تحولات سیاسی کوبا را از امریکا جدا ساخت. اما موسیقیدانان جوان کوبایی به رغم موانع موجود مشتاقانه به برداشت‌های خود از موسیقی جاز ادامه دادند. دیزی گیلسپی در دیدارش از هاوانا در ۱۹۷۷ از مشاهدهٔ سطح بالای کار موسیقیدانان محلی شگفت زده شد. ارکستر بزرگ گیلسپی درحال حاضر سه نوازندهٔ کوبایی دارد. آرتور و ساندوال که با او در هاوانا آشنا شد و ترومبت می‌نوازد، ایگناسیو بروآ نوازندهٔ طبل و باکیتو دو ریورا نوازندهٔ ساکسوفون. گیلسپی استاد کهنه کار ریتمهای حماره‌ای در کنار نوازندگان یاد شده، نوازنده‌های امریکایی، یک طبال اهل پورتوریکو، پیانیستی اهل پاناما، ساکسوفون نوازی اهل دومینیکن،

سه نوازندهٔ برزیلی و یک ترومبن‌نواز مکزیکی تبار را نیز به کار گرفته است.

دو سال بعد از سفر گیلسپی به کوبا، ارکستر در اصل هاوانایی ایراکر، با ترکیبی از طبلهای افریقایی، گیتارهای الکتریکی و دستگاه سینته سایزر، سراسر امریکا را زیر گردبادی از نواهای خود گرفت و جایزه گرامی را که بالاترین نشان افتخار در صنعت موسیقی ایالات متحد است، نصیب خویش ساخت.

نسل کنونی موسیقیدانان کوبایی از دستاوردهای موسیقیدانان خارجی استقبال می‌کند، اما جستجوی شیوه‌ها و دستاوردهای تازه را با اشتیاق در حفظ میراث موسیقایی جزیره درهم آمیخته است. ازجمله بهترین این موسیقیدانان باید از گونزالو روبالکا نام برد، پیانونوازی از سلالهٔ خنیاگران جزیره‌دست جزیره که تاکنون در چند جشنوارهٔ بین‌المللی آثار خود را عرضه کرده است.

برزیل نیز با سنت شورانگیز موسیقی خود همچون کوبا عرصهٔ دیگری برای جاز لاتین به شمار می‌رود. زیمبوتریو، نوازندگان گیتار اگیرتو زیگموندی و تونیهو هورتا، ساکسوفون نواز پائولو مورا، واگنر تیسو پیانیست و هرمتو پاسکولا که در نواختن چندین ساز مهارت دارد، در آفرینش نواهای اصیل از منابع گوناگون سامبا، بوسانوا، موسیقی مردمی کنارهٔ شمال شرقی، و موسیقی مسلهم از کیش‌های افریقایی (*باتوکارا*، *کاندومبل* و *انوکسه*) سود می‌گیرند.

میلتون ناس کیمنتو، که از بلوّ هوریزونتو، نوای خود را سرداد، با الهام از نواهای بومی میناس گریاس در موسیقی رؤیایی و سرشار از هارمونیهای بدیع خود، ریتم‌هایی متفاوت با سامبا و بوسانوا عرضه می‌دارد. زیبایی تیز و تلخ ساخته‌های او توجه نوازندگان جاز امریکایی همچون استانلی تورنتین، سارا مورگان و هربی هن کاک را به خود جلب کرده و آنان آهنگهای زیبا و دل‌انگیزی براساس این ساخته‌ها به اجرا درآورده‌اند.

به‌طورکلی اما صنعت موسیقی برزیل چندان از جاز لاتین

بالا، نوازندهٔ ترومپت کوبایی آرتورو ساندوال در کنسرتی در کوبا (۱۹۸۹).
بالا چپ، کارلوس خوبیم (چپ) و وینیسیوس دومورآس دو تن از پیشگامان برزیلی بوسانوا.
چپ، موسیقیدان برزیلی میلتون ناس کیمنتو در سال ۱۹۸۶.

استقبال نکرده است. اغلب نوازندگان جاز لاتین در برزیل هیون آیرتوموریرا، تانیا ماریا، الین الیاس و دوم سالوادور، آثار خود را در خارج و به خصوص در ایالات‌متحده عرضه کرده‌اند. در امریکا جاز و سنتهای لاتین در کلوپها و استودیوهای ضبط همچون در گذشته به دادوستد میان خود ادامه می‌دهند و موسیقی برزیلی با غنای هارمونیک خود عرصه‌ای برای این دادوستد زیباست.

در نیویورک، شهری که مردمان بسیاری را با فرهنگهای گوناگون در خود جذب کرده است، جاز لاتین به تازگی روندی از پاروری متقابل را در پیوند با موسیقی‌های دیگر پشت سر می‌گذارد. در کنار برزیلی‌ها، آرژانتینی‌ها با نواهای مسلهم از تانگویشان، کلمبیایی‌ها با ریتم گرم کامبیا، نوازندگان اهل دومینیکن با نوای سرکش مرنگو و نیز جامائیکایی‌ها با ریتمهای کند کالیپسو، پاناماییها با نواهای موزون تمبور چیتو و پورتوریکویی‌ها با بمبا و پلنای پر تب و تاب خود در این روند شرکت دارند. نوازندگان پورتوریکویی ساکن نیویورک، همچون تیتو پوئنته، در تلاقی‌گاه همه این شیوه‌های ناهمرنگ و ناهمگون بالیده‌اند. هنر آنها امتزاجی است از موسیقی جاز، سول، سالسا و ترانه‌های عامیانه پورتوریکو و نغمات افریقایی ـ کوبایی. کوبایی‌هایی که پس از ۱۹۸۰ به نیویورک آمدند، ازجمله پاکیتو دو ریورا، و ایگناسیوبروا و همچنین دو طبال چیره‌دست دانیل پونسه و پونتیلا در کار خود از مایهٔ دیگری سود گرفته‌اند. این مایه تازه ریتمهای سونگو است که در دههٔ هفتاد در هاوانا ابداع شده و عناصری از موسیقی سنتی سرزمین کوبا را در خود دارد.

امروزه جاز لاتین در سراسر دنیا مشتاقان زیادی دارد. ارکسترهایی از افریقا، ژاپن و اروپا بدان روی آورده‌اند و با کار خود نشان می‌دهند که اگر هماهنگی سیاسی برای ملیتهای مختلف گاهی ناممکن است، اما در ساحت موسیقی هماهنگی و یگانگی میان آنان امری ممکن و واقعی است.

ترجمهٔ رضا فرخفال