

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ  
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«НИЖЕГОРОДСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ  
ИМ. М.И. ГЛИНКИ»  
Министерства культуры Российской Федерации

*На правах рукописи*

**ПЛАТОНОВА Олеся Александровна**

**САЛЬСА КАК ФЕНОМЕН ЛАТИНОАМЕРИКАНСКОЙ КУЛЬТУРЫ**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель –  
доктор искусствоведения,  
профессор  
Сыров Валерий Николаевич

Нижний Новгород  
2015

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	4
ГЛАВА 1. САЛЬСА НА ФОНЕ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ .....	25
1.1 Развитие латиноамериканских танцев в XVIII-XX веках .....	30
1.2. Новый виток эволюции: «американизация» танцевальных жанров .....	40
1.3. История сальсы.....	45
1.3.1. «Fania Records» .....	46
1.3.2. Кризис жанра. Salsa dura и salsa romántica .....	53
1.3.3. Сальса на современном этапе .....	58
ГЛАВА 2. ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ГРАНИ .....	69
2.1 Слово в сальсе: сюжеты и языковые особенности .....	69
2.1.1 Любовные песни и музыкально-танцевальная сюжетная сфера .....	70
2.1.2 Социально-политические песни и повседневно-бытовые сюжеты.....	79
2.1.3 Религиозные сюжеты .....	83
2.1.4 Стилистика и структура текстов.....	96
2.2. Музыкальные аспекты сальсы .....	102
2.2.1 Исполнение и звучание.....	103
2.2.2 Особенности музыкальной формы .....	111
2.2.3 Ритмическое своеобразие .....	123
ГЛАВА 3. САЛЬСА И АКАДЕМИЧЕСКАЯ МУЗЫКА: НА ПУТИ К ДИАЛОГУ .....	139
3.1 Сальса в контексте жанрово-стилевого взаимодействия: от транскрипции к симфонии .....	139
3.2 Творчество Роберто Сьерры сквозь призму диалога массовой и академической музыки .....	147
3.2.1 Общая характеристика творчества .....	147
3.2.2 Сальсовость в камерных произведениях Роберто Сьерры.....	152
3.2.3 Сальса в контексте симфонических исканий Роберто Сьерры .....	167
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	179
СПИСОК ТЕРМИНОВ .....	184

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ .....	192
СПИСОК ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА.....	214
Приложение А. Интервью с Роберто Сьеррой .....	217
Приложение Б. Видеография .....	221
Приложение В. Аудиопримеры (вкладыш к CD) .....	223

## ВВЕДЕНИЕ

### Актуальность и новизна исследования

Сальса (от исп. – Salsa – «соус») – современный музыкальный жанр, сформировавшийся в 70-е гг. XX века в среде латиноамериканских эмигрантов в США, а также одноименный парный танец, характеризующийся особой раскованной пластикой, определенной последовательностью шагов («шаг-шаг-шаг-пауза») и спонтанным сочетанием различных танцевальных элементов («вращений», «узлов», «футворка»<sup>1</sup>). Особенности музыки сальсы – размер 4/ 4, умеренный или быстрый темп, сложный ритмический рисунок, представляющий собой совокупность паттернов, исполняемых различными инструментами (клавес, контрабас или бас-гитара, фортепиано, бонги, конги и т.д.) и характерная вокальная манера с элементами импровизации, антифонного пения («переключки» солиста и группы).

Корни сальсы уходят в музыку испаноязычных стран Латинской Америки, прежде всего, Карибского бассейна (Пуэрто-Рико, Куба), а также прибрежных территорий Венесуэлы и Доминиканской республики. Кроме того, на ее облик оказала сильное воздействие музыка джазовых биг-бэндов. Своеобразие влияний объясняется самой космополитической средой Нью-Йорка, одного из крупнейших городов США, в котором зародилось звучание сальсы и в котором соседствовали латиноамериканские эмигранты, афроамериканцы, белое население.

Специфика происхождения жанра отражена и в этимологии названия.

Сальса - это особый испанский острый соус, все ингредиенты которого смешиваются между собой и пропитываются общим ароматом.

В XX веке это слово стало использоваться в музыкальном лексиконе исполнителей кубинского сона: Игнасио Пинеиро (сон «*Echale Salsita*»), Алехандро Ро-

---

<sup>1</sup> С англ. букв. «работа ног» - *примечание автора*. Здесь и далее – выразительные элементы танца, связанные с движением ног и последовательностью шагов.

дригеса («*La runidera*»), Израэля Лопеса («*Mas salsa que pescao*») как синоним ритмической и музыкальной «остроты», темпераментного исполнения.

Позднее термин «сальса» начал употребляться как собирательное название целого комплекса латиноамериканских форм и жанров, таких, как гуарача, сон, болеро, меренге. Именно в таком значении его использовали продюсеры звукозаписывающих компаний, выпускающих латиноамериканскую музыку (в частности, «*Allegre Records*») или ведущие музыкальных шоу на радио (например, автор программы «*La hora del sabor, salsa y bembé*» на венесуэльском радио, Фидиас Данило Эскалона)<sup>2</sup>.

Наконец, в 1960-е гг., в связи с развитием латиноамериканской музыки в США, триумфом звукозаписывающей компании «*Fania Records*» и зарождением нового звучания, слово сальса приобрело свое современное значение и стало использоваться в качестве обозначения конкретного жанрового феномена.

Парадокс жанра заключается в том, что, зародившись в США, а значит, формально являясь плодом американской культуры, сальса предстает перед современным исследователем как уникальный, самобытный феномен культуры латиноамериканской.

Во-первых, истоки сальсы теснейшим образом связаны с музыкой Латинской Америки. В ней обнаруживается глубинное родство с региональными жанрами (прежде всего, с кубинскими соном, отчасти с румбой, пуэрториканскими бомбой и пленой, венесуэльской кумбией) на уровне формообразования, интонирования, ритмики, исполнительской манеры.

Во-вторых, как указывают исследователи (С. Эскалона, Ш. Пьетробрюно) сальса была и остается для латиноамериканцев одним из важнейших способов сохранения самобытности и культурной идентичности сначала в условиях американского «плавильного котла», а потом и европейского «мультикультурализма».

---

<sup>2</sup> Подобное значение за словом сохранилось и сейчас. Например, в Гарвардском музыкальном словаре сальса определяется как синоним «тропической музыки», т.е. «танцевальная музыка Тропических Карибов и околосахарского региона, исполняемая сегодня популярными музыкантами в ряде стран (Salsa // *The New Harvard Dictionary of Music*. London, 1986. P. 702).

В-третьих, сальса на современном этапе вышла за рамки культуры США, при этом сохранив неразрывную генетическую связь с Латинской Америкой. Об этом, в частности, говорит тот факт, что основными носителями традиций сальсового музицирования по-прежнему остаются испаноязычные музыканты. Их исполнительский темперамент, манера пения, само звучание испанского языка, являются своеобразными критериями подлинности жанра.

Самобытность сальсы, с одной стороны, и ее привлекательность для широких масс, с другой стороны, во многом способствовали тому, что практически с первых лет своего существования она получила распространение не только в США и Латинской Америке, но и во всем мире: Европе, Австралии, некоторых странах Азии (Япония), Африки (Мали, Сенегал, ЮАР).

Как пишет, Лайс Уэксер «сальса, с ее истоками в кубинской и пуэрториканской диаспоре Нью-Йорка превратилась в глобальный музыкальный феномен с собственной публикой и последователями от Токио до Дакара. Сегодняшний рынок сальсы предлагает уроки танцев, интернет-сайты, танцевальные конкурсы и соревнования, спонсирующиеся производителями рома Bacardi, и даже сальса-круизы с ночными представлениями звезд»<sup>3</sup>.

Действительно, со времени появления сальсы, когда она ассоциировалась, в большинстве случаев, с музыкальным миром эмигрантского Нью-Йорка, и до XXI века, когда сальса стала, своего рода, устойчивым культурным явлением, ее статус значительно изменился. «Рынок сальсы» сегодня очень обширен. Он включает в себя многочисленные ежегодные фестивали и конгрессы, географически охватывающие пять частей света, частные уроки сальсы и школы танцев, мастер-классы ведущих танцоров (Альберто Вальдеса, Майкла Фонтса, Йоаниса Тамайо, Хорхе Камагуэя), мировые гастроли «звезд» сальсы (Оскара де Леона, Spanish Harlem Orchestra, La-33, El Gran Combo de Puerto Rico).

Кроме того, в начале XXI века началось активное развитие сальсы в России. Были созданы десятки школ в европейской части страны (Москва, Санкт-

---

<sup>3</sup> Waxer L. *Situating Salsa: Latin Music at the Crossroads // Situating Salsa: Global Markets and Local Meaning in Latin Popular Music*. New York, 2002, P. 3.

Петербург, Краснодар, Астрахань, Самара, Тольятти, Казань, Нижний Новгород, Ярославль, Чебоксары, Киров, Калининград), на Урале и в Сибири (Пермь, Екатеринбург, Новосибирск, Красноярск).

Своеобразным катализатором процессов послужил приезд в Россию талантливых кубинских танцоров: Йоанди Вийауррутии, Маркоса Фернандеса, Дианы Родригес, Жака Эрнста Десколлинеса («Джуниор»), Аннелис Перес, Джордано Дюбергера и др.

Возросла событийная насыщенность, выразившаяся в росте числа фестивалей и конгрессов: Timba Fest (Москва), «Третий фронт» (Ростов), Afro-Cuban Weekend (Нижний Новгород), White Nights Salsa Fest, Freestyle Salsa Fest и International Salsa Congress (Санкт-Петербург). За последние несколько лет в России также состоялись концерты шведской группы Calle Real (2009), американской New Swing Sextet (2010), Spanish Harlem Orchestra (2011) и Mambo Legends Orchestra (2012), пуэрториканского El Gran Combo (2013), а также вокалистов Фрэнки Васкеза и Майито Риверы.

Симптоматично и появление группы, исполняющей сальсу, Cuba Jam (Санкт-Петербург)<sup>4</sup>.

Причины подобного массового интереса к сальсе в мире могут быть связаны с рядом социокультурных факторов, среди которых:

1. Кризисное состояние современной цивилизации с ее прагматизмом, рационализмом, технократией и культом потребления.
2. Неполноценность и неконструктивность современной коммуникации, замена живого диалога виртуальным.
3. Перенасыщение и утомление слуха различными синтетическими звучаниями. Рассмотрение сальсы как одной из альтернатив современной коммерческой эстраде.

---

<sup>4</sup> Ее лидер российский музыкант, танцор и организатор фестивалей, Борис Эча имеет кубинские корни. Его темперамент, владение испанским языком и исполнительские качества во многом обеспечивают успех ансамбля.

Богатые аранжировки с характерными региональными чертами, тексты, дающие определенный срез повседневной жизни, особая пластика танца не только являются универсальным языком, понятным носителю практически любой культуры, но и формируют более полное представление о культуре Латинской Америки в целом.

Кроме того, популярность сальсы, ее оригинальность и самобытность, способствовали началу стилового диалога с академической музыкой в творчестве современных латиноамериканских композиторов: пуэрториканцев Эрнесто Кордеро (р. 1946), Уильяма Ортица Альварадо (р. 1946), Роберто Сьерры (р. 1953), Раймонда Торреса Сантоса (р. 1958), аргентинца Освальдо Голихова (р. 1960).

Данные процессы настоятельно требуют научного осмысления.

### **Степень научной разработанности темы**

Расцвет сальсы на российской почве в последние годы практически совпал с общим интересом к культуре латиноамериканского региона и, как следствие, появлением новых научных работ, в том числе, посвященных музыкальной культуре Латинской Америки. Так, в 2000 г. была издана энциклопедия «Культура Латинской Америки»<sup>5</sup>, а в 2010-м г., почти одновременно, были опубликованы две монографии: «Аргентинское танго» П. Пичугина<sup>6</sup> и «История музыки Латинской Америки XVI-XX веков» В. Доценко<sup>7</sup>. Авторы высказывают ряд идей, которые необходимы для понимания музыкальной специфики региона. В частности, утверждается идея особой роли песенно-танцевальных жанров, которые стали не только развлечением, но и способом самоидентификации этноса.

П. Пичугин, на примере танго, высказывает мысль о том, что танец в Латинской Америке – не только художественный, но и социальный феномен, отражающий мировоззрение людей, происходящие исторические изменения. Именно с этой позиции он строит дальнейший разговор об истории танца, не только анализируя музыкально-выразительные средства, но и глубоко погружаясь в смысл тек-

---

<sup>5</sup> Культура Латинской Америки: энциклопедия. М., 2002.

<sup>6</sup> Пичугин П. А. Аргентинское танго. М., 2010.

<sup>7</sup> Доценко В. Р. История музыки Латинской Америки XVI-XX веков. М., 2010.



стов, хореографии. Кроме того, рассматривая вопрос об истоках танго, он обращает внимание на особую роль креольского контрданса, танца, который можно считать общим предком многих жанров, бытующих до сих пор в Аргентине, Венесуэле, на Кубе, в Пуэрто-Рико и США. Это позволяет утверждать, что танцевальная музыка Латинской Америки представляет собой открытую систему, состоящую из красочных самобытных жанров и стилей, хотя и представляющих культуру отдельных регионов и стран, но на генетическом уровне тесно связанных между собой.

Если брать эту идею как основополагающую, то такое явление, как сальса входит в огромное генеалогическое древо танцевальных жанров Латинской Америки и обретает мощную корневую систему.

В. Доценко избирает иной путь, сочетая в своем исследовании исторический и аналитический подходы. Уделяя большее внимание творчеству отдельных композиторов-профессионалов, он все же затрагивает общекультурные вопросы, в том числе, необходимые для изучения танцевальной музыки, формировавшейся в городской, полупрофессиональной среде.

Автор посвящает ряд очерков проблемам истоков, бытования и жанрового разнообразия «городского фольклора», рассматривает креольскую музыку как особую ветвь, отделяя ее от афроамериканской и индейской. Отметим, что для лучшего понимания музыки Латинской Америки необходимо учитывать факт свободного соединения этих компонентов. Подобный подход соответствует самой культуре региона, в котором чрезвычайно силен фактор расового смешения.

Идея синтеза культур проходит красной нитью и через исследования И.А. Кряжевой. В частности, в работе «Музыка Испании и Латинской Америки»<sup>8</sup> она поднимает ряд тем, новых для отечественного музыкознания. Сочетая музыковедческий и культурологический подходы, исследователь обращается к таким малоизученным проблемам латиноамериканского блока, как значение музыки в афро-

---

<sup>8</sup> Кряжева И. А. Музыка Испании и Латинской Америки. Исторические очерки: диссертация ... д-ра искусствоведения. М., 2007.

христианских культурах (сантерия и кандомбле), жанровая специфика кубинского сона.

Автор вводит в понятийный аппарат исследования термин *música popular*, закрепившийся в ряде работ латиноамериканских исследователей. Это понятие по ряду признаков аналогично термину «третий пласт», предложенному в свое время В. Конен для рассмотрения феноменов джаза и рока. Но в данном случае используемое И. Кряжевой понятие подчеркивает местный колорит явления и то генетическое, почти сакральное триединство музыки, слова и танца, которое столь характерно для жанрово-стилевой системы Латинской Америки.

Обращаясь к «городской традиции музицирования как к «атрибуту социального самоутверждения»<sup>9</sup>, исследователь также настаивает на тщательном анализе не только музыкальных (с особым акцентом на ритмическом своеобразии, инструментальном составе), но и немusicalных средств (ситуация «живого» исполнения, стилистика текстов и т.п.). Автор демонстрирует это на практике в очерке «Кубинский сон: поэтика, стилистика, структура».

Изложенные исследователями точки зрения фактически сходятся в одном: латиноамериканская музыка требует особого аналитического подхода. У нее иной дух, иные акценты, и живет она в несколько иных социальных условиях, нежели музыка европейская. Это цветовая палитра ярких красочных пятен, искусных мазков, многоликое, гибридное явление, отражающее социальную жизнь различных слоев населения, где аргентинское танго, бразильская самба, доминиканское меренге и бачата, пуэрториканская плена, и, конечно, сальса, при всей их уникальности, индивидуальности связаны прочными нитями родства.

Музыкальная культура Латинской Америки смешана и многосоставна. В ней сочетается африканское, европейское, в некоторых регионах даже индейское, так что, если упустить какой-либо из компонентов, возникнет неадекватная картина.

Подобные особенности отмечает и В. Котов в статье, посвященной кубинскому сону: «Все оригинальное, что сложилось на американском континенте в

---

<sup>9</sup> Там же, с. 209.

начале XX века, можно представить в виде некоего музыкально-культурного «коктейля». Его рецепт включает одни и те же ингредиенты (не забудем, что в качестве основных фигурируют африкано-европейские), но представлены они в разных пропорциях. Существенно то, что самобытность этому явлению придает именно факт «смуглости креольской кожи»<sup>10</sup>.

Целью любого анализа становится стремление показать, насколько явственно в музыке присутствует эта «смуглость», то есть каковы «пропорции», вкрапления и соотношения различных культур.

Сальса нуждается именно в таком синтезированном аналитическом подходе, выявляющем оригинальные стороны данного явления.

Исследования 2000-2010 гг. возникли на почве более ранних работ П. Пичугина, В. Доценко, М. Сапонова и В. Конен, которая в книге «Пути американской музыки»<sup>11</sup> подчеркивает влияние латиноамериканских жанров на развитие джаза.

Вне зависимости от того, на какой проблеме фокусируется внимание: на изучении широких историко-музыкальных пластов или отдельных жанрово-стилевых феноменов – музыка Латинской Америки предстает как подвижная вечно меняющаяся материя, которая способна принимать различные формы, в зависимости от психологических, социальных, политических и географических условий.

Что же касается непосредственно сальсы, то в отечественном музыковедении вообще не существует работ, где бы она фигурировала в качестве объекта анализа<sup>12</sup>.

В зарубежной науке ситуация иная: сальса является объектом внимания музыковедов и социологов в течение нескольких десятилетий. Показательна статья Джозефа Блума «Проблемы исследования сальсы», опубликованная еще в 1978

<sup>10</sup> Котов В. А. *Son habanero* и его жанровый статус в кубинской музыке // *Музыковедение*. 2012. №8. С. 20.

<sup>11</sup> Конен В. Д. *Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США*. М., 1965.

<sup>12</sup> В статье В. Котова «*Son habanero* и его жанровый статус в кубинской музыке» сальса упоминается как «производная» кубинского сона. См.: Котов В. *Son habanero* и его жанровый статус в кубинской музыке // *Музыковедение*. 2012. №8. С. 20.

году<sup>13</sup>. Отмечая консерватизм многих научных исследований, нацеленность на изучение музыки прошлых веков или творчества современных профессиональных композиторов, автор предлагает обратить пристальное внимание на феномен сальсы, окружающую ее социальную среду, этническое своеобразие, уникальность стиля исполнителей (например, Тито Пуэнте, Селии Крус и Эдди Палмьери). Статья Джозефа Блума, как указывает Марисоль Берриос-Миранда<sup>14</sup>, стала одной из первых среди множества работ, посвященных сальсе, созданных в течение последующих 30 лет на английском, испанском, французском языках.

Стоит отметить сборник «*Situating Salsa*» под редакцией канадского этномусиковеда Лайс Уэксер<sup>15</sup>. Среди авторов статей: профессор Университета Иллинойса в Чикаго, Франсес Б. Апарисио, автор книги «*Listening to Salsa: Gender, Latin Popular Music and Puerto Rican Cultures*»<sup>16</sup>, научный сотрудник Университета Калифорнии, специалист в области музыки Карибов Марисоль Берриос-Миранда; профессор музыки Университета Калифорнии, музыкальный исполнитель, продюсер и автор ряда книг Стивен Лоза; тромбонист и профессор Колумбийского Университета, один из консультантов документального фильма «*Latin Music in USA*» Кристофер Уошберн; а также Лайс Уэксер, профессор Тринити Колледжа (Хартфорд, штат Коннектикут), автор книги «*The City of Musical Memory*»<sup>17</sup>, посвященной вопросам развитию сальсы в Кали (Колумбия).

Сборник содержит ряд аналитических статей, касающихся вопросов жанровой специфики (Марисоль Берриос-Миранда), музыкально-выразительных средств (Кристофер Уошберн), интернациональной экспансии сальсы на примере Венесуэлы, Колумбии (Лайс Уэксер), Великобритании (Патрия Роман-Веласкес), Японии (Шухэй Хосокава).

<sup>13</sup> Blum J. Problems of Salsa Research // *Ethnomusicology*. 1978. №22 (1). P. 139-149.

<sup>14</sup> Berrios-Miranda M. Is Salsa a Musical Genre? // *Situating Salsa: Global Markets and Local Meaning in Latin Popular Music*. New York, 2002. P. 25-27.

<sup>15</sup> Waxer L. (ed.). *Situating Salsa: Global Markets and Local Meaning in Latin Popular Music*. New York, 2002.

<sup>16</sup> Aparicio F. *Listening to Salsa: Gender, Latin Popular Music and Puerto Rican Cultures*. Hanover, 1998.

<sup>17</sup> Waxer L. *The City of Musical Memory: Salsa, Record Grooves, and Popular Culture in Cali, Colombia*. Middletown, 2002.

Интерес представляет и франкоязычная монография Саула Эскалоны «La Salsa»<sup>18</sup>. В лаконичном, но содержательном исследовании автор проводит мысль о том, что сальса – это закономерный результат эволюции латиноамериканской музыки. В первой главе автор совершает экскурс в историю кубинской музыки, в которой он видит главный источник жанра. Во второй – уделяет внимание социально-экономическому контексту, внедрению термина «сальса» в музыкальную практику. В третьей главе переходит к текстологическому анализу песен, посвященных любви, политике, повседневности.

Существенным подспорьем для написания данной диссертации стала также книга итальянского этномузыковеда и журналиста Винченцо Перны «Тимба: Звучание кубинского кризиса»<sup>19</sup>, посвященной анализу тимбы, которая сейчас манифестируется как уникальное явление танцевальной кубинской музыки в противовес интернациональной сальсе. Однако, анализируя музыкальные и немусикальные факторы, содержание и стилистику языка тимбы, значение пластики, визуальный стиль и поведение музыкантов, Перна отмечает черты общности двух явлений. Во второй части исследования он проводит немало параллелей между сальсой и тимбой, обращает внимание на единство истоков (кубинский сон), сходство музыкальных признаков (роль импровизации, структура, звучание и инструментовка, вокальный стиль).

В целом, особенностью данных зарубежных исследований является междисциплинарный подход, объясняющийся спецификой самого явления, которое можно рассматривать в нескольких аспектах:

- социокультурном (способ самоидентификации, современная субкультура, коммерческий феномен);
- музыкальном (жанровые истоки и своеобразие);
- хореографическом (особенности танцевального движения, анализ современных стилей);
- лингвистическом (круг образов, языковой стиль композиций);

<sup>18</sup> Escalona S. La Salsa: «pa'bailar mi gente»: un phenomene socioculturel. Paris, 1998.

<sup>19</sup> Perna V. Timba: The Sound of the Cuban Crisis. Aldershot, 2008.

В большинстве источников основное внимание уделяется социокультурным и отчасти экономическим аспектам, тогда как нас более всего будет интересовать музыкальный аспект во всем его многообразии и многоплановости.

Помимо научно-исследовательских, существуют и иные источники:

- журналистские (биографии и автобиографии, популярные очерки по истории сальсы);

- практические материалы (многочисленные «гиды» и пособия по игре на инструментах).

Среди журналистских работ выделяется книга «Salsiology» – сборник статей и интервью, освещающих широкий круг вопросов: от истоков сальсы (пуэрториканские бомба и плена, кубинская румба) до современных проявлений. Несмотря на некоторую фрагментарность, справочность книги, в ней содержатся материалы, представляющие определенный интерес: например, статья Ларри Крука о румбе<sup>20</sup> или материал Р. Доршака «Секреты ритма сальсы»<sup>21</sup>. В первом из них описание социального фона, на котором рождается румба, совмещается с анализом формы, ритмики и мелодики (подобный аналитический подход применим и к сальсе). Во втором – рассматривается специфика исполнения сальсовых партий на перкуссиях и фортепиано.

К журналистским источникам примыкает и документальный фильм «Latin Music USA»<sup>22</sup>, содержащий архивные записи, интервью с продюсером «Fania Records» Джерри Мазуччи, музыкантами Вилли Колоном, Джонни Пачеко и Рубеном Блейдсом, художником Иззи Санабрия, стоявшими у истоков сальсы. Кинолента представляет собой экскурс в историю сальсы, который складывается из отдельных вех: дат, имен, событий, названий альбомов.

Значительная часть фильма посвящена фигуре Эктора Лаво – одного из лучших вокалистов «Fania All Stars», его сотрудничеству с тромбонистом Вилли

---

<sup>20</sup> Crook L. The Form and Formation of the Rumba in Cuba // Salsiology. Afro-Cuban Music and the Evolution of Salsa in New York City. New York, 1992. P. 29-42.

<sup>21</sup> Doershuk R.L. Secrets of Salsa Rhythm: Piano with the Hot Sauce // Salsiology. Afro-Cuban Music and the Evolution of Salsa in New York City. New York, 1992. P. 311-324.

<sup>22</sup> См. Приложение Б, Видеография. № 13.

Колоном и композитором Рубеном Блейдсом. С точки зрения баланса между коммерцией и творчеством рассматривается деятельность продюсера компании, Джерри Мазуччи. Также комментируются факты, касающиеся создания первых хитов: «*La Murga*», «*La Cartera*», «*Anacaona*», «*El Cantante*».

Синтез теоретического справочника и практического пособия представляет собой книга композитора и пианистки Ребекки Маулеон «*Salsa Guidebook*»<sup>23</sup>, созданная благодаря немалому опыту живых выступлений автора с Тито Пуэнте, Израэлем «Качао» Лопесом, Пончо Санчесом. Автор акцентирует внимание на технических аспектах исполнения сальсы, подробно останавливается на особенностях каждого инструмента, его истории, звучании, роли в общем ансамбле. Маулеон включает сальсу в контекст латиноамериканской музыки, считая ее квинтэссенцией традиционных ритмов, пришедших из глубин кубинской, пуэрто-риканской, доминиканской культуры.

Многочисленность и многоплановость специальных источников, посвященных сальсе, на иностранных языках и полное отсутствие материалов на русском при активном развитии этого феномена на отечественной почве еще раз подтверждает актуальность и востребованность исследования.

Кроме того, проблемой большинства зарубежных источников остается нечеткость представлений о месте сальсы в общей жанрово-стилевой системе.

Является ли сальса музыкальным жанром? Эту проблему Марисоль Берриос-Миранда выносит в заголовок своей музыкально-аналитической статьи, вопросительным знаком выражая, в том числе, и общую исследовательскую неуверенность в том, каким образом классифицировать сальсу. Исследователи и журналисты, несмотря на значительный «возраст» вопроса, до сих пор расходятся в своих определениях.

Взгляд на сальсу как на музыкальную форму представляет Тимоти Бреннан, автор предисловия к английскому изданию книги Алехо Карпентьера «Музыка на

---

<sup>23</sup> Mauleon R. *Salsa Guidebook for Piano and Ensemble*. New York, 1993.

Кубе»<sup>24</sup>. Называть сальсу формой склонны также авторы эссе «Кубинское и пуэрториканское присутствие в Нью-Йорке», Роберта Л. Сингер и Роберт Фридман<sup>25</sup>.

Исследователь Саул Эскалона трактует сальсу как «продукт гибридизации, скрещивания», как жанр, «принадлежащий культуре Карибского региона, глубоко укоренившийся и являющийся элементом культурной самоидентификации»<sup>26</sup>.

Во многих источниках (например, в книге Винченцо Перны «Тимба: звучание кубинского кризиса») сальса фигурирует как современный интернациональный музыкальный стиль и ставится в один ряд с латиноамериканским хип-хопом и latin-джазом. Этой же точки зрения придерживается и Кристофер Уошберн<sup>27</sup>, автор исследования «Сальса в Нью Йорке: Музыкальная Этнография»<sup>28</sup> и статьи «Сальса romantica: Анализ стиля»<sup>29</sup>.

Р. Маулеон склонна рассматривать сальсу как широкую стилевую категорию, подобную джазу и року, объединяющую в себе множество разнообразных направлений (или «ритмических стилей»), таких как мамбо, сонго, ча-ча-ча, меренге, плена.

Иными словами, на важнейший исследовательский вопрос, как рассматривать сальсу: как форму, жанр, стиль или музыкальное направление, – авторы демонстрируют разнообразие мнений и порой отсутствие научной аргументации. Они ограничиваются, чаще всего, лишь «называнием», т.е. определением без конкретного указания стилевых черт, жанровых признаков или иных характеристик. А отсюда – ощущение формальности анализа, клишированности, отсутствия прочной теоретической базы, особенно заметное в журналистских работах, прак-

---

<sup>24</sup> Carpentier A. Music in Cuba. Minneapolis, 2001. P. 32.

<sup>25</sup> Singer R.L., Friedman, R. Puerto Rican and Cuban Music and its Expression in New York / вкладыш к одноименному CD. New York, 1992.

<sup>26</sup> Escalona S. La Salsa: «pa'bailar mi gente»: un Phenomene socioculturel. Paris, 1998. P. 19.

<sup>27</sup> Музыка сальсы Кристофер Уошберн знает не понаслышке. Он – один из лучших профессиональных тромбонистов, игравший в оркестрах Тито Пуэнте, Эдди Палмьери, Селии Крус, выступающий также с Марком Энтони и певицей La India.

<sup>28</sup> Wahburne C. Salsa in New York: A Musical Ethnography. PhD Dissertation. Columbia, 1999.

<sup>29</sup> Washburne C. Salsa Romantica: An Analysis of Style // Situating Salsa: Global Markets and Local Meaning in Latin Popular Music. New York, 2002. P. 101-121.



тических изданиях или дежурных статьях музыкальных словарей<sup>30</sup>, в которых невольно ставится под сомнение само существование сальсы как единого жанрово-стилевого феномена.

Автор данной диссертации, опираясь на теоретические работы зарубежных (О. Алэн, К. Вега, Х.-П. Гонсалес, Р. Оливера) и отечественных музыковедов (А. Сохора, В. Цуккермана, Е.Назайкинского, Л. Казанцевой, О. Соколова), рассматривает сальсу как самостоятельный жанр.

При анализе жанровой специфики сальсы также необходимо учитывать, что в некоторых композициях могут прослеживаться черты других жанров (таких как плена, сон, мамбо, румба): а) в качестве стилизаций; б) в виде отдельных элементов музыкального языка (типичные ритмические рисунки, детали аранжировки и т.д.). В таких случаях мы говорим не о румбе, а о стилизации румбы. Не о плене, а о ритмическом рисунке плены, присутствующем в композиции сальсы. В любом случае, такие жанровые «вкрапления» не влияют на общую систему признаков.

Подобно тому, как и в El Barrio<sup>31</sup> 1960-х сосуществовали бок о бок кубинцы, пуэрториканцы, доминиканцы, венесуэльцы, панамцы, так и музыка сальсы вобрала в себя частицы различных национальных традиций, общие черты некоторых латиноамериканских жанров и типов музицирования. Но сальса не была лишь примитивным повторением уже существующих моделей. Скорее, творческим переосмыслением исходного материала, связанным с новыми условиями бытования музыки, что, в итоге, выразилось в определенном, узнаваемом звучании.

**Объект исследования** - сальса как феномен латиноамериканской культуры.

**Предмет исследования** - музыка сальсы и ее особенности.

В качестве аналитического **материала** привлекаются видео- и аудиозаписи композиций, созданные в этом жанре на протяжении нескольких десятилетий. Это коллективы, исполняющие сальсу более 40 лет (El Gran Combo de Puerto Rico, ан-

<sup>30</sup> The New Harvard Dictionary of Music. London, 1986 ; The Norton / Groove Concise Encyclopedia of Music. New York, 1970.

<sup>31</sup> El Barrio (Эль Баррио, Восточный Гарлем, Испанский Гарлем) – район Манхеттена в Нью-Йорке, населенный преимущественно выходцами из Латинской Америки. До 1950 г. большинство населения составляли пуэрториканцы («ньюйоркеры»).

самбль Оскара де Леона), и новые группы (La Excelencia, Salsa Celtica, La-33, Spanish Harlem Orchestra). Интернациональный облик сальсы подчеркивается отбором групп. Это коллективы из Венесуэлы и Колумбии, Пуэрто-Рико и Кубы, США и Швеции, Шотландии и России.

**Цель исследования** заключается в раскрытии сальсы как феномена латиноамериканской культуры.

Постановка данной цели требует решения ряда **задач**:

1. Найти наиболее адекватное терминологическое определение данного явления.
2. Определить место сальсы в эволюции танцевальных жанров Латинской Америки.
3. Отрастить особенности сальсы как социокультурного феномена. Отрастить ее связь с другими искусствами - литературой, живописью, кино, театром.
4. Наметить образно-тематический круг произведений сальсы и выявить типичные черты их жанрово-стилевого комплекса.
5. Проанализировать пути взаимодействия сальсы с такими явлениями, как джаз и классическая музыка.
6. Выявить специфику стилового диалога сальсы и академической музыки.

### **Научная новизна диссертации**

1. Впервые сальса определена и позиционирована как музыкальный жанр с указанием и подробным анализом конкретных жанровых признаков, как музыкальных, так и внемзыкальных.
2. Впервые в истории вопроса собран подробный материал о сюжетных и языковых особенностях композиций, переведен ряд текстов песен (более 60) с испанского на русский. Переводы выполнены автором исследования.
3. Проанализировано более 50 композиций сальсы. Расшифрованы образцы паттернов (güajeo, tumbao), вокальных мелодий. Выполнен структурный анализ песен.

4. Прослежена жанровая генеалогия (от креольского контрданса до сальсы), позволяющая рассматривать возникновение данного феномена массовой культуры как результат последовательной эволюции.

5. Впервые в отечественном музыковедении освещен вопрос о взаимодействии сальсы с академической музыкой в творчестве джазовых музыкантов и современных академических авторов. Особое внимание уделено самобытному творчеству пуэрториканского композитора Роберто Сьерры. Проанализировано 20 произведений (как камерных, так и симфонических) на основе имеющихся нотных источников и самостоятельной расшифровки аудиоматериалов.

Таким образом, в диссертации феномен сальсы выступает в единстве музыкального, словесного и танцевального аспектов, систематизированы знания о нем. Сальса представлена в контексте родственных явлений современной массовой культуры, рассмотрены истоки жанра. Это позволяет взглянуть на сальсу как на закономерный итог эволюции богатейшего пласта латиноамериканской музыки XX века.

### **Методология и методы исследования**

Диссертация представляет собой подробное исследование феномена сальсы как единой системы, включающей музыку, слово и танец. Поэтому методология исследования опирается на гуманитарный, междисциплинарный подход и включает как методы музыковедческие, так и свойственные смежным дисциплинам.

Теоретическую базу обеспечивает теория жанров и стилей, разработанная в трудах А. Сохора, В. Цуккермана, Е. Назайкинского, Л. Казанцевой, О. Соколова и др. В работе акцентированы социологические аспекты этой теории.

Устная природа сальсы и ее генетическое родство с креольским фольклором позволяет использовать методы этномузыковедения (зарубежные работы Ф. Ортиса, К. Веги, А. Карпентьера, А. Леона, а также ряд отечественных работ, посвященных общей проблематике фольклора П. Богатырева, В. Гусева, И. Земцовского).

Специфика исследования также потребовала привлечения работ, касающихся теории ритма (В. Холопова, Ж. Далькроз) и импровизации (Р. Столяр, М. Сапонов, С. Мальцев, Д.Лившиц).

Понятийный аппарат исследования образуют термины, широко применяемые в современной музыкальной науке: «вариативность», «автентический оборот», «тональность», «паттерн» (в теории джаза) и т. п.

Кроме того, используются термины, принятые в исполнительской практике, а также в зарубежном музыкознании при анализе образцов латиноамериканской музыки. Они относительно новы для отечественной музыкальной науки, поэтому потребовали создания глоссария, куда включены термины, касающиеся инструментария, структуры, ритмических и жанровых элементов.

В тексте диссертации при анализе образцов академической музыки автор также неоднократно использует понятие «сальсовость», которое можно определить как особое стилистическое качество музыки, совокупность ритмических, интонационных, формообразующих черт, которые связывают образ произведения с жанровым первоисточником, т.е. с сальсой.

Совокупность этих терминов образует понятийный аппарат, в наибольшей степени отвечающий предмету исследования.

### **Положения, выносимые на защиту**

1. Сальса – это современный музыкальный жанр, обладающий рядом характерных признаков (особый тип ансамбля, специфическая музыкальная форма, интонационное и ритмическое своеобразие, индивидуальная манера исполнения), которые позволяют рассматривать ее как самобытный феномен латиноамериканской культуры.

2. Сальса – это результат соединения африканских и испанских традиций, что отражается в исполнительской манере, особенностях музыки и текстов, характерных чертах танца. Важное значение в ней играет также «американский» компонент.

3. В XXI веке сальса приобрела статус популярного социокультурного и музыкального феномена и спровоцировала появление новых жанров и стилистических моделей (сальсатон, тимба), тем не менее, сохранивших тесную связь с жанровым первоисточником.

4. Современный облик сальсы – результат эволюции традиционных латиноамериканских жанров (сон, в меньшей степени – плена, кумбия) и их последующей американизации (влияние джаза, отчасти рок-н-ролла, фанка и r'n'b).

5. Существует двусторонний диалог сальсы и академической музыки, осуществляющийся, с одной стороны, в сальсовых транскрипциях и обработках популярной классики (Klazz Brothers, С. И. Джоннер), с другой – в камерных (У.О. Альварado), симфонических (Р. Сьерра) и вокальных (О. Голихов) произведениях современных академических композиторов. Процесс подобного взаимодействия можно представить как движение от простого заимствования интонаций и форм сальсы при сохранении связи с жанровым первоисточником к созданию сложных авторских концепций на основе ее отдельных жанровых элементов.

### **Теоретическая и научно-практическая значимость**

1. Предложенные в работе аспекты анализа могут послужить основой для дальнейшего изучения явлений, живущих по схожим законам (городская танцевальная музыка регионов Латинской Америки, современные массовые музыкальные жанры).

2. Рассмотренные понятия (паттерн, тумбао, монтуно, мамбо и т.д.) могут войти в аппарат современного теоретического музыковедения, существенно обогатив его возможности.

*Практическая значимость* исследования определяется возможностью использования его материалов в учебном процессе среднего и высшего учебного звена, в курсах «Массовая музыкальная культура», «История музыки Латинской Америки», «Музыка народов мира», «Инструментоведение и аранжировка», а также в практическом курсе импровизации.

### Апробация результатов

Диссертация и автореферат неоднократно обсуждались на заседаниях кафедры теории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки и были рекомендованы к защите на заседании сектора теории музыки Государственного института искусствознания Министерства Культуры Российской Федерации. Материалы диссертации были представлены в статьях, опубликованных как в научных журналах из списка изданий, рекомендованных экспертным советом ВАК Министерства образования и науки РФ, так и в других изданиях (сборниках и журналах). Положения диссертации были также отражены в докладах на различных научных конференциях: Сальсерос: новая ночная субкультура? / 4-я Всероссийская конференция «Ночь: ритуалы, искусство развлечение» (Москва, 2011); Сальса как социокультурный феномен / Международная научно-методическая конференция аспирантов, соискателей и преподавателей вузов «Музыкальное образование и наука» (Нижний Новгород, 4-5 марта 2013); Ритмическая организация в сальсе как претворение "кубинской музыкальной модели" / 18-я нижегородская сессия молодых ученых, Гуманитарные науки, (Нижний Новгород, 22-25 октября 2013); Национальное своеобразие сальсы: тематика, поэтика, стилистика / Международная научно-практическая конференция для студентов и молодых ученых «Музыкальное образование в зеркале современности» (Казань, 15-16 мая 2014); Диалог сальсы и академической музыки: развлечение становится искусством / 6-я Всероссийская конференция «Развлечение и искусство» (Москва, 26-28 ноября 2014); Музыка сальсы в кино: между стереотипом и самобытностью / II Международная научно-практическая конференция «Искусство и художественное образование в контексте межкультурного взаимодействия» (Казань, 19 ноября 2014); Сальсовые мотивы в симфоническом творчестве Роберто Сьерры: к проблеме диалога массовых и академических музыкальных жанров / Всероссийская научно-практическая конференция аспирантов «Слово молодых ученых» (Саратов, 27 марта 2015) и т.д.

## Структура и оформление диссертации

Работа состоит из Введения, трех глав и Заключения.

*Первая глава* представляет собой исторический обзор: от истоков сальсы до современного состояния феномена. В частности параграф 1.1 посвящен происхождению и эволюции танцевальных жанров в Латинской Америке (от контрданса к сону). Параграф 1.2 рассматривает новый эволюционный виток, который совершили латиноамериканские жанры в «эмиграции», т.е. в США XX века (с акцентом на жанре мамбо). В параграфе 1.3 намечаются основные периоды формирования сальсы (от 1960-х гг. до наших дней), «выкристаллизовывание» музыкальных и немусикальных жанровых признаков.

Во *второй главе* рассматриваются жанрово-стилевые грани сальсы и выделяются два крупных параграфа. В параграфе 2.1 рассматриваются основные образно-сюжетные сферы (любовная, музыкально-танцевальная, социально-политическая, повседневно-бытовая, религиозная). Также анализируется ряд языковых особенностей («проглатывание» слогов, сращение слов, организация строфы и т.д.).

В параграфе 2.2 внимание акцентируется на основных музыкальных компонентах сальсы («саунд», форма, ритм, роль импровизации, особенности инструментовки). Выявляется ряд традиционных черт, характерных для родственных жанров (сон, мамбо, румба) и оригинальных, свойственных лишь сальсе.

*Третья глава* посвящена взаимодействию сальсы и академической музыки в контексте жанрово-стилевого диалога. Параграф 3.1 посвящен транскрипциям и обработкам популярной классики немецкой группы Klazz Brothers и норвежского композитора Сверре Индриса Джоннера, в которых классический материал переосмысливается сквозь призму сальсы.

Далее, в параграфе 3.2 автор обращается к творчеству пуэрториканского композитора Роберто Сьерры, в камерных и симфонических произведениях которого прослеживаются элементы музыкального языка сальсы. Ведущая роль духовых и перкуссий в инструментовке, импровизационная свобода музыки, опора на

специфические паттерны, тенденция к синкопированию – эти черты становятся важнейшим признаком индивидуального авторского стиля.

В *заключении* подводятся итоги диссертации, закрепляются ее основные теоретические положения, намечаются перспективы дальнейшего развития данной темы.



## ГЛАВА 1.

# САЛЬСА НА ФОНЕ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ

Сальса – это жанр, в котором тесно сплетаются музыка, слово и танец. А потому, рассматривая ее истоки и эволюцию, жанровые признаки, мы не можем обойти вниманием ни хореографический, ни языковой аспекты. Проблеме взаимодействия музыки и слова, стилистике текстов, сюжетной сфере будет посвящен материал второй главы. В первой мы обратимся к вопросу об эволюции сальсы на фоне танцевальной культуры Латинской Америки, что позволит полнее проследить ее истоки и основной путь развития.

Это актуально, во-первых, потому что сам жанр генетически связан с другими танцевальными жанрами региона. И связь ощущается не только в элементах музыкального языка, общих ритмических, аранжировочных, структурных признаках, но и в отражающих их типах движений. Во-вторых, сообщество, которое сформировалось вокруг сальсы сегодня – это, в большей степени, сообщество танцевальное, поскольку именно ритмика и танец стали тем интернациональным «языком», который понятен не только в Латинской Америке, но и далеко за ее пределами.

История сальсы, между тем, не должна восприниматься только лишь как история танцевальной моды или коммерческого успеха. Музыка и танец сальсы не возникли внезапно и не созданы искусственно. Они вызревали постепенно, по мере того, как менялись вкусы общества, эволюционировали музыкально-танцевальные жанры Латинской Америки.

Чтобы понять, каким образом происходило формирование нового феномена, необходимо ответить на ряд вопросов:

1. Каково исторически сложившееся отношение к музыке и танцу в Латинской Америке?
2. Какие музыкально-танцевальные жанры непосредственно подготовили рождение сальсы?
3. Какова природа танцевального движения в сальсе?

Переплетение африканских и европейских корней дает, порой, неожиданные результаты. Эта двойственная природа Латинской Америки, ее дуалистичность отражаются не только в особенностях культуры в целом, но и в таких деталях, как отношение к танцу и музыке. Здесь обнаруживаются две тенденции.

С одной стороны, несомненно влияние Европы с ее традицией музыкальных салонов, балов; гирляндой привезенных из Франции, Англии, Испании танцев и взглядом на танец, как исключительно развлекательный жанр.

С другой стороны, сильно воздействие африканской культуры, где все стороны жизни, в том числе многочисленные религиозные ритуалы, были связаны с музыкой ударно-шумовых ансамблей, песнями и танцами, где танец воспринимается как важнейший дар, наравне с даром человеческой речи.

Эти полярные позиции, например, сравнивает Алехо Карпентьер во введении к роману «Царство земное»: «Мы увидим, что если в Западной Европе танцевальный фольклор, например, утратил начисто характер магии либо священнодействий, то в Латинской Америке едва ли найдутся массовые пляски, не заключающие в себе глубокого обрядового смысла, к которому подводит сложный процесс приобщения и посвящения: сошлюсь хотя бы на пляски кубинских сантеро или на поразительный ритуал празднования тела Господня, явно восходящий к африканской обрядности<sup>32</sup> <...>»

Автор противопоставляет две традиции, говоря, прежде всего, о сельском фольклоре. В случае же с городской средой, представляющей собой вавилонское смешение языков, мировоззрений и традиций, правильнее было бы говорить об их слиянии.

---

<sup>32</sup> Карпентьер А. Царство земное. Роман // Карпентьер А., Избранное. М., 1988. С. 34-35.

Ведь тот же Карпентьер в своих художественных произведениях описывает латиноамериканские города, например, Гавану, в которой музыка и танец являются не только важной частью священнодействий, но и вполне будничным развлечением и для элиты общества, и для городских низов. Наряду со священными танцами он упоминает городские «балы, таверны и всевозможные злачные места, где многочисленные оркестры обрушивали громкие звуки на щедрых моряков, а женщины раскачивали бедрами в такт неистовой музыке»<sup>33</sup>. Или - «танцевальные залы, где, бывало, отплясывали гуарачу и ременео, а соблазнительные мулатки выставляли напоказ свои прелести, едва прикрытые накрахмаленными кружевами»<sup>34</sup>.

Но, тем не менее, какая бы разновидность городского или сельского танца не рассматривалась учеными и публицистами – аргентинское танго, венесуэльское хоропо, кубинский сон или ранние образцы музыки африканских рабов, - в любом из них фигурирует социальный аспект. Танец и сопровождающая его музыка, по мнению исследователей, выполняют ряд функций: от простейшего выражения благополучия или несчастья до объединения людей в устойчивые сообщества и этнические группы.

Сальса – не исключение. Она принадлежит к категории латиноамериканских *социальных танцев* (от англ. social dance), то есть таких танцев, которые используются как средство межличностного общения, способ коммуникации, а также «развития и реализации личностного потенциала»<sup>35</sup>.

И в ее восприятии также присутствует дуализм. С одной стороны, она является популярным средством времяпрепровождения. Международное распространение сальсы, рост числа школ и сальсатек – тому подтверждение. Поклонников в ней привлекает открытость, простота и раскрепощенность движений, являющаяся

---

<sup>33</sup> Карпентьер А. Век Просвещения. Роман // Избранное. М., 1988. С. 110.

<sup>34</sup> Карпентер А. Концерт Барокко. Повесть // Избранное. М., 1988. С. 413.

<sup>35</sup> Толстова Д.А. Социальные латиноамериканские танцы как средство гармонизации коммуникативной сферы личности: автореферат диссертации... кандидата психологических наук. М., 2014. С. 3.

выражением естественного телесного начала (отсюда и сопровождающие ее эпитеты – «зажигательная», «темпераментная», «сексуальная»).

С другой стороны, для определенной категории латиноамериканцев (прежде всего, эмигрантов) она играет роль своеобразного якоря, не позволяющего их собственным традициям затеряться в потоке современной массовой культуры. Как отмечает Шина Пьетробруно, первоначально сальса играла такую же важную роль для пуэрториканской диаспоры [шире – для латиноамериканской – *прим. авт.*] в Нью-Йорке, как в свое время танцы африканцев в Уругвае, на Кубе и Аргентине: «Танец всегда был символом идентичности для латиноамериканцев и карибских народов. <...> танцы, принятые в организациях, таких как кабильдос на Кубе, кандомблес в Аргентине и Уругвае и конфрариас в Бразилии стали средством сохранения и передачи их культурного наследия на фоне угрозы культурного уничтожения и рабства. Роль танца как эффективного средства сохранения культурных традиций прослеживается и в связи с современными реалиями: <...> танец, исполнявшийся под музыку сальсы был для пуэрториканцев, проживающих в США, способом защиты своей культуры и идентичности»<sup>36</sup>.

Действительно, когда в 1960-е гг. в США вновь хлынул «поток приезжих со всего света»<sup>37</sup> и к стране вернулась репутация «плавильного тигеля», сообщество латиноамериканских эмигрантов чрезвычайно нуждалось в некоем ярком символе, который позволил бы выделяться как среди азиатских и европейских эмигрантов, так и среди коренных жителей США. Звучание сальсы, современное, и, вместе с тем, связанное с традициями родного региона, сыграло для пуэрториканцев, кубинцев и других представителей этой диаспоры роль такого символа.

---

<sup>36</sup> Pietrobruno S. *Salsa and Its Transnational Moves*. New York, 2006. P. 2.

<sup>37</sup> Кузнецова Т.Ф., Уткин А.И. *История американской культуры*. Ученик для вузов. М., 2010. С. 348.

Помимо этого, сальса, как и любой современный социальный танец, выполняет ряд психологических функций, являясь особой формой социализации, психологической и эмоциональной разгрузки, арт-терапии<sup>38</sup>.

Современное отношение к сальсе как к эффективному средству невербального общения отражено, например, в документальном фильме «Дух сальсы» 2010 года, снятом в формате, приближенном к «reality show». В этой ленте сальса – олицетворение дружелюбного духа идеализированного города Нью-Йорка с его чистыми улицами, тенистыми парками и мостами, с динамичным, деловым ритмом жизни. Ритм города передается фрагментами звучащей сальсы, бачаты, болеро. А сам идеальный образ реальности в фильме подчеркивает тот позитивный дух, который, по замыслу создателей, несет сальса. Для героев фильма танец воспринимается как способ найти новый смысл жизни, расширить круг друзей, улучшить качество общения.

Через уроки сальсы под руководством преподавателя Томаса Гуэрреро, репетиции к будущему шоу-выступлению, показанному в финале, перемежаются с краткими зарисовками из жизни «по ту сторону сальсы», с ее каждодневными курьезами и проблемами.

Восприятие сальсы как символа открытости, раскрепощенности связано, в том числе, с самой природой танцевальных движений, в которых соединяются традиции европейской и африканской пластики.

Первые отражаются, например, в прямом вертикальном положении тел танцующих, наличии пар, когда партнер и партнерша обращены лицом друг к другу и двигаются, держась за руки либо соединяясь в объятии (позиция, характерная, например, для вальса).

---

<sup>38</sup> Социальная и психологическая роль сальсы зафиксирована в научных исследованиях последнего времени: работах К. Лукер (Luker K. Salsa dancing into the social sciences. Cambridge, Mass.: 2008) и Д. Толстовой (Толстова Д. Социальные латиноамериканские танцы как средство гармонизации коммуникативной сферы личности // Автореферат диссертации ... кандидата психологических наук. М., 2013).

Африканское начало выражается в большей расслабленности тела, пружинящих движениях ног, спонтанной пластике бедер и корпуса, то есть в естественной телесности, которая свойственна многим фольклорным танцам Латинской Америки (таким, как румба, юка, макута, араара).

Это соединение европейского и африканского характерно для креольских танцев, в которых исследователи и хореографы видят предков сальсы. В них нас будет интересовать не подробное историческое описание, а совокупность характерных жанровых признаков, которые в ходе эволюции воплотились в жанре сальсы, ее музыкальном и хореографическом облике.

### **1.1 Развитие латиноамериканских танцев в XVIII-XX веках**

«Главой» семейства танцевальных жанров, являющихся предшественниками сальсы, был креольский контрданс, потомок английского контрданса, пришедший в Латинскую Америку (в частности, на Кубу и Гаити) вместе с другими салонными танцами: кадрилию, менуэтом и котильоном.

Его экспансии способствовали не только культурный обмен между колониями и метрополиями, но и внутренние процессы, происходившие в регионе: интенсивное освоение новых земель, мощные миграционные потоки, завоевательные кампании. Ш. Пьетробрюно, кроме того, отмечает поэтапное «усвоение» контрданса: сначала через Испанию, «которая установила на Карибском острове свои обычаи и порядки, далее – через Англию, захватившую Гавану в 1762 году в ходе Семилетней войны (1756-1763). Наконец, контрданс пришел через Францию, в результате миграций франко-гаитянцев (черных и

белых колонистов) в провинцию Ориенте в течение периода Гаитянской революции в 1791 году»<sup>39</sup>.

Контрданс в своем историческом виде представлял собой салонный танец, в котором танцующие, расположенные на двух параллельных линиях (партнеры на одной стороне и партнерши – на другой), перемещались в пространстве, согласно строго заданному порядку и определенной последовательности фигур. В контрдансе использовались легкие прыжки, схождения и расхождения партнеров, круговые перемещения по залу, когда танцующие касались друг друга лишь в легком рукопожатии.

Представить разницу между европейским контрдансом и его латиноамериканскими аналогами можно по фильмам и танцевальным проектам, реконструирующим исторический облик танца. Любопытны и некоторые видеофрагменты, распространяемые через каналы YouTube.

Например, любительская съемка исполнения английского контрданса «Emperor of the moon» 22 апреля 2012 г. в Музее Albany Shaker Museum (Stockade Assembly)<sup>40</sup>. Этот фрагмент, вероятно запечатлевший один из уроков школы исторического танца, не может являться подлинным документальным свидетельством. Но он все же воскрешает общие представления не только об облике танца, о его фигурах, но и о небольшом, как бы случайном составе ансамбля инструментов (фортепиано, скрипка, флейта), о самой демократической среде исполнения, которую М. Друскин описывал следующим образом: «контрданс, занесенный на континент [в Европу – *прим.авт.*] из Англии танцевало уже смешанное, случайное общество без предварительной художественной подготовки, - его танцевали дилетанты в хореографическом искусстве ради веселого совместного времяпрепровождения, в целях организации незамысловатых празднеств»<sup>41</sup>.

Эта случайность, демократичность, определенная доля любительства, описанные исследователем, и стали теми дополнительными факторами, которые

<sup>39</sup> Pietrobruno S. *Salsa and Its Transnational Moves*. New York, 2006. P. 37.

<sup>40</sup> См. Приложение Б, Видеография. № 9.

<sup>41</sup> Друскин М. С. *Очерки по истории танцевальной музыки*. Л., 1936. С. 24-25.

обеспечили популярность контрданса и его широкое распространение не только на европейском, но и на американском континенте.

Подобно тому, как новый климат и социокультурные условия сказались на облике и темпераменте людей, так и контрданс, закрепившись как элемент танцевальной культуры Латинской Америки, приобрел уникальный колорит. Креолизация контрданса происходила в рамках всеобщего процесса формирования нового креольского фольклора, отмеченного К. Вегой<sup>42</sup> на основе европейских танцевальных жанров, их ассимиляции, а затем и постепенного «нисхождения», т.е. фольклоризации материала (освоения сначала в городской среде, а затем и в отдаленных сельских районах).

Каким же образом протекал подобный процесс?

Будучи привезенными из Европы, контрданс оказался в необычных социокультурных условиях, связанных с той смешанностью населения, которое стало характерной чертой региона. Например, на Кубе уже в XVIII веке состав жителей был поистине космополитическим: среди них были потомки африканцев, коренных жителей Гаити, а также испанцев, англичан и французов.

Так что контрданс проник не только в повседневную жизнь элиты общества, но и стал популярным среди самых низших его слоев, основу которых составляло, преимущественно, черное население. В этой среде привычные европейские танцевальные мелодии стали исполняться под звуки африканского ударного оркестра, музыка приобрела ритмическую свободу и пластичность, в строго регламентированную последовательность движений и шагов стали вноситься новые элементы, связанные с африканскими или гаитянскими традициями: пружинящие шаги, покачивания бедрами, «изолированные» движения плеч, корпуса и головы.

Примером многообразных изменений, происходивших с контрдансом, может стать и вполне современный образец гаитянского контрданса, представленного

---

<sup>42</sup> Пичугин П.А. Вопросы происхождения и динамики фольклора в трудах Карлоса Вегои // Музыка стран Латинской Америки. М., 1974. С. 15-76.



танцевальной группой на карнавале 2009 года в г. Порт-О-Пренс<sup>43</sup> или несколько иной, колумбийский вариант контрданса с элементами хоровода, исполненный юными танцорами в местности Ягуара (провинция Уила)<sup>44</sup>.

Новые элементы музыкального языка и хореографии, наложенные на типичную европейскую структуру, сформировали исторический облик креольского контрданса с его особой камерностью звучания, характерной двухчастностью, подвижными темпами, острыми ритмами (одним из которых стал специфический пунктирный ритм, т.н. «ритм хабанеры»). И именно креольский контрданс стал основанием могучего генеалогического древа, от которого простерлись ветви далее к другим жанрам.

Например, контрданс (и производная от него хабанера) рассматривается П. Пичугиным как один из источников, питающих аргентинское танго (наряду с милонгой и танго Андалусии)<sup>45</sup>.

Но если танго становится практически непосредственным наследником контрданса, его прямым отпрыском, то для сальсы, жанра относительно молодого, возникшего во второй половине XX века, контрданс является дальним предком, своеобразным генетическим кодом, прописанным глубоко в структуре жанра.

Глубинный след контрданса в сальсе находим на нескольких уровнях. В инструментовке он выражается в общем балансе европейских инструментов и латиноамериканской перкуссии. На уровне формообразования – в характерной двухчастной структуре. Обнаруживаются «отзвуки» контрданса и в одном из основных элементов ритмической системы сальсы: партии инструмента клавиес, а именно в паттерне *cinquillo*.

Кроме того, связь танцевальных жанров отражается и в базовой последовательности шагов, наложенной на четырехдольный такт.

---

<sup>43</sup> См. Приложение Б, Видеография. № 3.

<sup>44</sup> См. Приложение Б, Видеография. № 1.

<sup>45</sup> Пичугин П. А. Аргентинское танго. М., 2010. С. 24-33.

Разумеется, через полтора века жанровой эволюции: от конгрданса к дансону, от сона к мамбо и, наконец, к сальсе, - произошло не только закрепление традиционных жанровых признаков, но и накапливание новых.

Видоизменялись движения корпуса, положение тел танцоров, в некоторых случаях первый шаг традиционной последовательности переносился с сильной доли на вторую или на третью долю такта, варьировались движения ног, появлялись новые танцевальные фигуры. Все эти изменения были связаны не только с веяниями моды, но и эволюцией музыкальных жанровых признаков: особенностей ритма, формы, специфики инструментального состава.

Например, элегантность музыки дансона в полной мере выразилась в его движениях. В изящных мелодиях дансона с их утонченной фразировкой (неожиданными паузами, вздохowymi интонациями, прихотливым ритмом, напоминающим хабанеру) латиноамериканские и европейские элементы достигли гармоничного равновесия. Классический для Европы состав ансамбля (струнные, деревянно-духовые, фортепиано) дополнился региональными перкуссиями (прежде всего, тимбалес, гуиро), образовавшими стандарт – *orquesta típica*.

Специфической была и музыкальная форма дансона, представляющая собой сочетание сложной двухчастности с элементами рондо. Р. Маулеон представляет ее в виде схемы АВАС<sup>46</sup>, где А является вступлением (и возвращением этой темы в дальнейшем), раздел В – изложением основной темы, а С образует контрастный раздел. Раздел С также имел специфическое название «скрипичное трио». Оно наводит на определенные ассоциации между формой дансона и классической сложной трехчастной формой с трио, где трио также первоначально было связано со специфическим инструментальным составом, исполняющим данный раздел, а позднее – с сохранением образного и фактурного контраста в нем.

Если проводить дальнейшие параллели, то можно утверждать, что форма дансона представляет собой некий вариант сложной трехчастной формы, претерпевшей метаморфозы в новых социально-культурных реалиях, выражением чего

---

<sup>46</sup> Mauleon R. *Salsa Guidebook for Piano and Ensemble*. New York, 1993. P. 181.

стало полное исчезновение репризы. Нечто подобное наблюдаем мы и в форме классического регтайма: АВАСD (сложная трехчастная с трио и опущенной репризой).

Кроме того, в этой форме заложены элементы, характерные для ряда жанров Латинской Америки (в том числе и для сальсы): контраст двух разделов и в то же время наличие объединяющей темы в духе рефрена (в данном случае, раздел А).

В более поздних образцах дансона острее стало ощущаться противопоставление медленного первого раздела и динамичного второго, причем контраст нередко подчеркивался введением нового ритма cha-cha (прообраз современного ча-ча-ча). Такова, например, интерпретация дансона «*Angoa*» оркестром Arcano Y Sus Maravillos. Контраст усиливался также за счет противопоставления инструментального начала в первом разделе и вокального – во втором (дансоны Orquesta Aragon – «*Cero Penas*», «*La Reina Isabel*», «*Caimitillo Y Maranon*», «*Si, Envidia*»).

Но, несмотря на некоторые структурные изменения, вносимые в музыкальную ткань дансона, облик танца с XIX века остался практически неизменным.

Под воздействием вальса и польки в нем возросло значение каждой отдельно взятой танцевальной пары. Впервые дансон, в отличие от его предшественников, исполнялся в близкой позиции («*position de baile social cerrado*»)<sup>47</sup>. Передвигаясь изящными, аккуратными шагами, танцующие перемещались по классическому квадрату, выполняли различные фигуры, например, paseo («прогулка»), т.е. динамичное продвижение по танцполу в определенном ритме.

Все эти элементы танца можно увидеть в некоторых видеопримерах, в том числе, фрагментах документального фильма «*Danzon, Baile Inmortal*»<sup>48</sup>.

Дансон в более современном, демократическом своем облике показан и в многочисленных видео YouTube. В одном из них пожилая пара вдохновенно и трогательно танцует дансон под музыку композиции «*La Bella Cubana*»<sup>49</sup> компози-

<sup>47</sup> Pietrobruno S. *Salsa and Its Transnational Moves*. New York, 2006. P. 39.

<sup>48</sup> См. Приложение Б, Видеография. № 5.

<sup>49</sup> См. Приложение Б, Видеография. № 6.

тора Хосе Уайта (1836-1918), в оригинальном варианте представляющем собой хабанеру, написанную для ансамбля двух скрипок и фортепиано.

Некоторые музыкальные и танцевальные элементы дансона позднее перешли в сон, а через него – в сальсу.

Сон стал следующей ступенью танцевальной эволюции. Он до сих пор остается неотъемлемой частью мощного жанрового комплекса, являющегося фундаментом латиноамериканской (прежде всего, кубинской) культуры.

Как и в дансоне, фигуры танца здесь диктуются самой музыкой: лиричной, изящной или, напротив, наполненной юмором и комизмом, но всегда удивительно простой, непритязательной, искренней.

Прежде всего, эти качества выражаются в текстах композиций, в которых, как указывает И. Кряжева, ссылаясь на кубинского поэта Н. Гильена<sup>50</sup>, главную роль играет не столько форма стиха, сколько его ритм, а также сиюминутность, театральность ситуаций, эмоциональность высказывания.

Структура стиха органично ложится на двухчастную форму, основной чертой которой является секция *montuno*, построенная на чередовании сольных и коллективных реплик, выполняющих функцию рефрена (*estribillo*).

Важное значение в соне приобретает и инструментовка. В городском простонародном соне, по сравнению с салонным дансоном, усиливается роль перкуссий (маракас, бонго, клавес, гуиро, маримбула, ботиха). Особое значение приобретает партия треса, кубинской разновидности гитары, с характерным, чуть надтреснутым тембром.

Увеличение удельного веса перкуссий привело и к обогащению ритмической партитуры сона, полиритмическая структура которого состоит из нескольких паттернов (рисунок 1):

---

<sup>50</sup> «Структура сона сама по себе как система строф, не имеет значения, как например, в сонете или десиме. Здесь встает проблема ритма, и решается она ритмическими средствами. В некоторых случаях поэт может использовать столь же разнообразные, сколь неожиданные приемы, например, повторение некоторых слов со смыслом и без него, искажение слов, изобретение новых на основе африканских фонем...» - Цит. по: Кряжева И.А. Музыка Испании и Латинской Америки. Исторические очерки: автореферат дис. д-ра искусствоведения. М., 2007. С. 247.

1. Особых ритмических фигур guajeo, лежащих в основе партии треса.
2. Партии клавиес, выстукивающих ритм son clave.
3. Частого пульса бонгов – martillo.
4. Синкопированной линии баса – tumbaо.

Эти жанровые признаки отражены в многочисленных композициях групп Sexteto Habanero, Septeto Nacional, Ибрагима Феррера.

♩ = 60 124 CΔ6 CΔ6 CΔ6

The musical score consists of seven staves, each representing a different instrument. The top staff is for Tres, followed by Piano (treble and bass clefs), Guitar, Bass, Clave, Bongos, and Maracas. The score is in 2/4 time and C major. The tempo is marked as ♩ = 60-124. The key signature is CΔ6. The Tres part features a guajeo rhythm. The Piano part provides harmonic support. The Guitar part plays a rhythmic pattern. The Bass part has a syncopated line. The Clave part plays the son clave rhythm. The Bongos play a martillo rhythm. The Maracas play a tumbaо rhythm with triplets.

Рисунок 1 – Ритмическая структура сона<sup>51</sup>

<sup>51</sup> Пример по: Mauleon R. Salsa Guidebook for Piano and Ensemble. New York, 1993. P. 200.

Ритмическое богатство сона реализовалось в более раскованных движениях танца. Шина Пьетробрюно выделила два типа хореографии<sup>52</sup> сона: сон монтуно (son montuno) и сон урбано (son urbano)<sup>53</sup>.

В основе их лежат схожие принципы и одинаковый базовый шаг, однако они отличаются по характеру. Первый – задорный, более быстрый танец. Позиция танцора здесь характеризуется подчеркнутым движением туловища и рук из стороны в сторону, напоминающим вычерпывание воды из колодца (исп. «sacar agua del pozо»), расслабленными полусогнутыми коленями<sup>54</sup>. Движения танцоров в паре рельефны, динамичны, чуть гипертрофированы.

Второй – son urbano, исполняется в более медленном темпе. В нем больше прослеживаются черты салонных танцев. Об этом говорит общая элегантность танца, прямая, вертикальная позиция партнеров, более сдержанные движения туловища, бедер, рук<sup>55</sup>.

Кубинский сон, в отличие от его предшественника, дансона, отличается большей раскованностью движения, шириной шагов. Танцоры в паре не ограничиваются небольшим квадратом танцпола, а свободно перемещаются по нему, охватывая широкую площадь, отчего танец приобретает легкость, динамичность. Особую красоту сону придает разнообразие фигур, таких, как tornillo, когда один из участников танца, придерживая второго за руку, помогает ему вращаться вокруг своей оси. Здесь партнер может продемонстрировать свою силу и мастерство, а партнерша – изящество и элегантность. Мужские варианты tornillos практически неограничены. Партнер может либо стоять на одной ноге, либо садиться на нее или даже лечь, при этом сохраняя баланс и точку опоры. Женские варианты

---

<sup>52</sup> Речь идет именно о видах хореографии сона, а не о его жанровых разновидностях. Данному вопросу посвящены работы И. Кряжевой (Кряжева И. А. Музыка Испании и Латинской Америки. Исторические очерки: диссертация ... д-ра искусствоведения. М., 2007. С. 242-261) и В. Котова (Котов В. А. Son Habanero и его жанровый статус в кубинской музыке // Музыкаведение. 2012. №8, С. 19-22), которые рассматривают сон как сложный жанровый комплекс, состоящий из множества «жанров»: «фольклорных» типов сона – чангуи, кириба, неньгон, а также городского сона habanero.

<sup>53</sup> Pietrobruno S. Salsa and Its Transnational Moves, New York, 2006. P. 43.

<sup>54</sup> См. Приложение Б, Видеография. № 16.

<sup>55</sup> См. Приложение Б, Видеография. № 18.

tornillo не столь многообразны, но изысканны. Так же изысканны движения рук и чуть заметное покачивание бедер и корпуса из стороны в сторону.

Сон стал не только знаковым жанром Латинской Америки, но и обозначил важную историческую веху в развитии региональных танцевальных жанров. После сона дальнейшая их эволюция пошла двумя самостоятельными путями: с одной стороны, они продолжали активно развиваться на родине, где, благодаря обновлению музыкального звучания, состава ансамблей, самой социокультурной среды возникли новые жанровые модификации, например, ча-ча-ча.

С другой стороны, произошла миграция танцев в Северную Америку и Европу, что не могло не сказаться на их облике. Это было связано с двумя факторами: миграцией населения и массовым распространением музыки посредством радио и грамзаписей. Оба эти фактора стимулировали небывалый интерес американцев и европейцев к экзотической музыке Латинской Америки.

Алехо Карпентьер, например, отмечал небывалую популярность сона, охватившую Европу и, в частности, Париж в 1920-е гг. XX века<sup>56</sup>. Аналогичные процессы происходили в то же время и в США, на что указывала В. Конен<sup>57</sup>. Однако, в отличие от Европы, где «сономания» и популярность латиноамериканской музыки были лишь модным поветрием, США стали колыбелью новых танцевальных жанров.

Данный этап развития правильнее было бы назвать американизацией жанров (по аналогии с их креолизацией в XVIII веке).

Этому немало способствовала иная социальная среда (урбанистический мир американских городов, в частности, Нью-Йорка) и творческая атмосфера, в которой оказались эмигрировавшие музыканты. Атмосфера ночных клубов и танцевальных залов, в которых формировались ранние формы джаза, выступали первые биг-бэнды и свинговые ансамбли. Эволюция музыки, ритмов, соответственно, сопровождалась и эволюцией танца.

<sup>56</sup> Carpentier A. Music in Cuba. Minneapolis, 2001. P. 4.

<sup>57</sup> Конен В. Д. Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США. М., 1965, С. 320-321.

## 1.2 Новый виток эволюции: «американизация» танцевальных жанров

1930-1940-е гг. для США стали временем танцевальной лихорадки. Вернон Боггс описывает ее как период, когда «свинговые ансамбли царствовали повсеместно. Музыка Каунта Бэйси, Кэба Кэллоуэя, Дюка Эллингтона, Бенни Гудмена, Джимми Лансфорда, Альберто Сокарраса, Пола Уайтмана, ансамблей и оркестров, слишком многочисленных, чтобы быть упомянутыми, приводила в трепет танцующую публику. Клубы и танцевальные залы, такие как Audubon Ballroom, Cotton Club, Roseland, Savoy и Small's Paradise держали жителей Нью-Йорка на танцевальной диете»<sup>58</sup>. Участниками некоторых ансамблей становились и эмигранты из Латинской Америки.

Например, в 1930-е гг. стали знаменитыми имена Франсиско Рауля Гутиерреса Грийо (сценический псевдоним - Мачито), создателя группы Machito and his Afro-Cubans, Марио Баусы (участника оркестра Чика Уэбба в 1933-1938 гг., и Кэба Кэллоуэя с 1939 г.), а также Чано Позо, перкуссиониста и композитора, сотрудничавшего с ансамблем Диззи Гилеспи.

Ситуацию этого времени можно оценивать как взаимовыгодный диалог<sup>59</sup>: с одной стороны, латиноамериканская музыка дала джазу ритмическое своеобразие и сделала возможным последующие эксперименты Кэба Кэллоуэя, Диззи Гилеспи, Майлса Дэвиса. С другой стороны, традиционные кубинские и пуэрториканские ансамбли обогатили свое звучание приемами, характерными для джазовых биг-

<sup>58</sup> Boggs Vernon W. Popularization of Afro-Cuban Music in New York. Introduction // Salsiology. Afro-Cuban Music and the Evolution of Salsa in New York City. New York, 1992. P. 123.

<sup>59</sup> В. Сыров в книге «Стилевые метаморфозы рока» указывает на стилистическое многообразие явления «третьего пласта» (термин В. Конен) и проводит красной нитью идею «стилевых диалогов», отчасти созвучную идее «стилевого контрапункта»: взаимодействия классической музыки и джаза, джаза и рока, академической традиции и рок-музыки и т.д. (По кн.: Сыров В.Н. Стилевые метаморфозы рока. СПб, 2008, С. 234-268 ). Мысль о «стилевых контактах», как мы увидим, чрезвычайно важна и для понимания латиноамериканской музыки, в частности, сальсы.



бэндс. Так, впервые в состав вошла группа медных духовых инструментов. Их насыщенное звучание в сочетании с полиритмией перкуссий на долгие годы стало образцом для латиноамериканской музыки в США.

Закономерным итогом этого диалога с джазом стало рождение нового звучания, а затем и нового танцевального стиля – мамбо.

Существуют две основные точки зрения на возникновение жанра мамбо.

Так В.Г. Боггс<sup>60</sup>, а также Роберта Л. Сингер и Роберт Фридман<sup>61</sup> считают нью-йоркское мамбо лишь «адаптацией» кубинского. Согласно этой точке зрения, новое музыкальное звучание «мамбо» появилось в 1930-е гг. на Кубе, благодаря братьям Орестесу и Израэлю «Качао» Лопес, оживившим дансон за счет включения новых инструментов (прежде всего, саксофона) и внедрения синкопированных ритмов.

Маршалл Стернс<sup>62</sup> и Нэд Сабблет<sup>63</sup>, напротив, считают мамбо новым явлением, возникшим на американской почве, в связи с сильным влиянием джаза и стиля биг-бэндс. Сторонники «американской версии» происхождения мамбо склонны связывать его появление с танцевальным залом Palladium, а создателями нового жанра считают Эрнста «Тито» Пуэнте и Пабло «Тито» Родригеса.

Существует и еще один претендент на титул создателя мамбо – Перес Прадо, «Король мамбо», пианист и основатель собственной группы, завоевавшей мировую популярность в конце 1940-х гг. Какое же место в истории нового жанра отводится ему?

Вероятно, следует рассматривать музыкальные идеи братьев Лопес и позднейшие эксперименты Прадо и «Большой Тройки» как ступени единой эволюции. Вспомним, что подобный процесс уже происходил с конгдансом: его креолизация привела к открытию совершенно нового звучания. Нечто подобное произошло

---

<sup>60</sup> Boggs Vernon W. *Founding Fathers and Changes in Cuban Music called Salsa // Salsiology. Afro-Cuban Music and the Evolution of Salsa in New York City.* New York, 1992. P. 98.

<sup>61</sup> Singer R. L., Friedman R. *Puerto Rican and Cuban Music and its Expression in New York.* New York, 1992. P. 6.

<sup>62</sup> Stearns M. W. *The Story of Jazz.* Oxford, 1956.

<sup>63</sup> Sublette N. *Cuba Music. From the First Drums to the Mambo.* Chicago, 2007. P. 508.

и с ча-ча-ча, раннее изящное звучание которого в композициях и аранжировках кубинцев Хорина, Арканьо, мастерски отраженное также в альбоме «This Cuban Cha-cha-cha» (1956) группы Orquesta Aragon, мало напоминает искрометные современные эстрадные или джазовые версии.

Подтверждением этой «эволюционной» версии рождения мамбо является и точка зрения Р. Маулеон<sup>64</sup>, которая связывает появление этого жанра с эволюцией дансона и отмечает, что помимо ритмических особенностей и изменения инструментовки братья Лопес видоизменили структуру дансона, введя новый раздел D, получивший название *nuevo ritmo* (с исп. букв. – «новый ритм»). Таким образом, форма дансона АВАС была преобразована в АВАСD, где D представляла собой своеобразную зону импровизации, в которой участвовали солирующие инструменты (флейта, скрипка, фортепиано). Позднее этот раздел, в результате развития диалога с джазом, эволюционировал в *tambo*, специфическую часть общей структуры, где главное внимание переключилось на секцию духовых.

Итак, музыкальные эксперименты Орестеса и Израэля «Качао» Лопес были лишь первым толчком. Их идеи по-новому, практически независимо друг от друга, развивали «Большая тройка» музыкантов (Мачито, Тито Пуэнте и Тито Родригес) в США и Перес Прадо (а также Бени Море) на Кубе (позднее в Мексике).

И Перес Прадо, и «Большая тройка» испытали сильное влияние джаза, что проявилось и в блестящем звучании медных духовых, и в особой ритмической собранности, энергии, динамизме мамбо (Перес Прадо «*Mambo 5*», Бени Море «*Baratiri*», Тито Пуэнте «*Ran Kan Kan*», Мачито «*Tanga*», Тито Родригес «*Toby's Mambo*»).

Энергичная, эмоциональная музыка мамбо стала основой для формирования двух танцевальных стилей:

1. «Кубинское мамбо». Его характерной чертой был мамбо-шаг, представляющий собой touch-step, то есть движение, когда танцующие, прежде чем перенести вес с одной ноги на другую, делали легкое касание носком. Этот стиль мамбо

---

<sup>64</sup> Mauleon R. Salsa Guidebook for Piano and Ensemble. New York, 1993. P. 182.

характеризовался раскрепощенностью, легкостью, соединением элементов уже известных кубинских танцев (движение корпусом, иногда элементы *tornillo*) со свингом (твисты, легкие шаги-прыжки, широкие взмахи руками и т.п.). Еще одной характерной чертой «кубинского мамбо» стала относительная автономность танцующих в паре. Они могли либо двигаться лицом друг к другу, либо плечом к плечу, лишь изредка соединяя руки.

2. Мамбо «Палладиума» - танец, появившийся благодаря таким танцорам как Педро Агилар (псевдоним *Cuban Pete*), Милли Донэй, Мэрилин Уинтерс, Киллер Джо Пиро, Энди Джеррик. Этот стиль более светский, элегантный, с собранными, сбалансированными движениями в паре. Мамбо «Палладиума» было наполнено различными вариантами вращений, виртуозным футворком, плавными, пронизывающими все тело танцора волнами. Позднее Августин Родригез и Марго Бартоломью внесли в мамбо акробатические элементы, вращения и трюки<sup>65</sup>.

Оба танцевальных стиля имеют прямое отношение к современной стилистике танца сальса. Например, мамбо-шаг, широко использовавшийся в кубинской разновидности, сейчас часто встречается в сальсе как один из элементов футворка. А нью-йоркский стиль Педро Агилара стал прообразом современной «сальсы Нью-Йорк» (*salsa New York*).

«Мамбомания», охватившая США, продлилась с конца 1940-х до 1960-х гг., а закрытие «Палладиума» в 1966 году обозначило конец этого периода. Изменение танцевальной моды было связано, прежде всего, с мощными переменами в массовой культуре. Напомним, что в 1950-е гг. в США уже стал активно развиваться рок-н-ролл, а в 1960-е гг., вслед за остальным миром, континент охватила «битломания». Более того, 1960-е гг. вообще характеризовались небывалым расцветом молодежных субкультур, ставших своеобразной реакцией на культуру «отцов».

Хуан Флорес отмечал в своей статье наиболее характерные признаки той эпохи: «Это были годы контркультуры, время расцвета хиппи, психоделических

---

<sup>65</sup> См. Приложение Б, Видеография. № 15.

наркотиков и сексуальной свободы. Молодые люди слушали Beatles, Rolling Stones, Джимми Хендрикса и участвовали в публичных протестах»<sup>66</sup>.

Данные процессы затронули не только «коренную» молодежь США или Великобритании, но и тех, чьи отцы когда-то эмигрировали в США из Латинской Америки.

Латиноамериканская музыка откликнулась на все эти изменения появлением нового музыкально-танцевального жанра бугалу (boogaloo), который стал своеобразным гибридом ча-ча-ча и мамбо с новыми американскими стилями (фанк, соул, ритм-энд-блюз, рок-н-ролл).

Короткая, но яркая «эпоха бугалу» (1966-1968) отразилась в музыкальных «хитах» того времени («*Bang! Bang!*» Джо Кубы, «*At the Party*» Эктора Риверы, «*I like it like that*» Питера Родригеса, «*Boogaloo Blues*» Джонни Колона, «*Ay que rico*» Эдди Палмьери, «*Monkey See Monkey Do*», «*Boogaloo con Soul*» Рэя Барретто, альбоме «*Boogaloos Con El Gran Combo*» группы El Gran Combo).

Если бугалу отражало вкусы юных латиноамериканцев, выросших в США и воспринимавших американскую культуру как «свою», то его ровесница, сальса была теснее связана с культурой старшего поколения, пытающегося сохранить латиноамериканскую идентичность.

Таким образом, мы проследили основную ветвь в генеалогии сальсы: от креольского контрданса до мамбо. Но существовал и ряд жанров, оказавших влияние на современный облик сальсы, а именно различные региональные танцы (пуэрториканские бомба и плена, доминикаское меренге, колумбийская кумбия, кубинская румба. Их взаимодействие с сальсой может стать темой отдельного исследования. Отметим лишь, что именно богатство и многообразие влияний обусловили индивидуальное преломление жанровой музыкальной и танцевальной модели сальсы на современном этапе.

---

<sup>66</sup> Flores J. «Cha-Cha with a Blackbeat»: Songs and Stories of Latin Boogaloo // *Situating Salsa: Global Markets and Local Meaning in Latin Popular Music*. New York, 2002. P. 89.

Некоторые ее разновидности превратились из региональных «изобретений», помеченных названиями, как географическими маркерами, в глобальный феномен, не ограниченный координатами широты и долготы.

### 1.3 История сальсы

Прежде чем завоевать прочное положение в мире современной танцевальной культуры, сальса прошла своеобразный путь развития, который можно представить в виде трех периодов:

1. 1960-1970-е гг. – формирование жанра классической сальсы (*salsa classica*) и ее последующего расцвета.
2. 1980-1990-е гг. – завоевание международной аудитории, выход сальсы на мировой рынок и появление ее «облегченной» версии, *salsa romantica* (*salsa monga*). Преодоление кризиса через возврат к традиции: вторая волна популярности *salsa classica* (*salsa dura*).
3. 2000-2010-е гг. Новые тенденции и метаморфозы: от интернациональной сальсы к сальсатону и тимбе.

Кратко остановимся на каждом из периодов.

### 1.3.1 «Fania Records»

Первый период в истории сальсы можно назвать временем триумфа одной звукозаписывающей компании. В течение пятнадцати лет (1964-1979) многие, кто произносил слово «salsa», часто подразумевали коммерческий лейбл «Fania Records». И наоборот, те, кто говорили «Fania», имели в виду их самые успешные проекты – альбом «Salsa» Orquesta Harlow и одноименный фильм-концерт.

Когда в 1964 году американский бизнесмен Джерри Мазуччи и талантливый доминиканский музыкант-мультиинструменталист Джонни Пачеко создавали свою звукозаписывающую компанию, они, вероятно, преследовали две цели: получение коммерческой прибыли и возрождение интереса к латиноамериканской музыке в США. Возможно, именно желание привлечь внимание аудитории к танцевальным карибским ритмам, их солнечной энергетике отразилось и в самом имени компании, «Fania»<sup>67</sup>.

«Fania Records» была рождена в атмосфере активного развития звукозаписывающего бизнеса, постепенном формировании новых (EMI, Polygram) и жесткой конкуренции сложившихся крупнейших лейблов (Warner Brothers, CBS, MCA).

Нишу латиноамериканской звукозаписи занимали лейблы «Tico Records», основанный Джорджем Голднером в 1948 году и «Allegre Records», организованный в 1956 г. пуэрториканским пианистом и бизнесменом Элом Сантьяго. Обе компании получили известность, благодаря контрактам с выдающимися латиноамериканскими исполнителями: Тито Пуэнте, Джо Куба, Эдди Палмьери, Вилли Колон, Селия Крус. Среди них был и один из сооснователей «Fania Records», Джонни Пачеко.

---

<sup>67</sup> Так назывался один из сонов кубинского композитора Рейнальдо Боланьоса.

Вероятно, знакомство с внутренними процессами звукозаписывающего бизнеса, взаимодействие с продюсерами и музыкантами, знание специфики студийной работы и помогли Д. Пачеко в дальнейшем при создании концепции собственной компании. Некоторые аспекты деятельности «Fania Records» были напрямую заимствованы из опыта компаний-предшественниц: приглашение лучших музыкантов, высокий уровень технической оснащенности и профессионализма звукорежиссеров и инженеров, тесные связи со СМИ, создание звездной супергруппы «Fania All Stars», подобное родственным проектам «Tico All Stars» и «Allegre All Stars».

Несмотря на то, что на момент своего возникновения «Fania Records» была небольшой компанией со скромным бюджетом и имела сильного конкурента в лице «Allegre Records» (считавшегося тогда наиболее успешным латиноамериканским лейблом), она довольно быстро заняла значительное место в музыкальной жизни Нью-Йорка, а в 1970-е гг. стала, своего рода, монополистом в сфере латиноамериканской музыки.

Уникальность «Fania Records» состояла не столько в инновационных методах ведения бизнеса или в избрании особо выгодной ниши звукозаписывающего рынка, сколько тонком чутье Джонни Пачеко на новые музыкальные явления, зарождающиеся в Нью-Йорке и стремлении донести их до слушателя, несмотря на возможный коммерческий риск.

Компания «предлагала возможность записи многим талантливым, но неизвестным сальса-музыкантам со всего Нью-Йорка, - пишет автор статьи «Отцы-основатели «Fania Records», — в отличие от ведущих лейблов, которые боялись тратить деньги на их продвижение»<sup>68</sup>. И действительно, среди музыкантов, заключивших контракты с новой звукозаписывающей студией, были не только популярные «звезды» латиноамериканской сцены (Вилли Колон, будущая «королева сальсы» Селия Крус, Джонни Пачеко и Эдди Палмьери), но и начинающие исполнители и композиторы. Это были композитор и певец Рубен Блейдс, конгеро Рэй Бар-

---

<sup>68</sup> URL: <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=19340430>

ретто, трубачи Роберто Родригез и Ларри Спенсер, тромбонисты Барри Роджерс, Рейнальдо Хорхе и Вилли Колон, композиторы Хусто Бетанкур и Рафи Левитт, исполнитель на тимбалес Орестес Вилато, пианист Ларри Харлоу, вокалисты Адальберто Сантьяго, Бобби Крус, Пит «Эль Конде» Родригез, Исмаэль Миранда, Сантос Колон, Чео Феличиано, а также Эктор Лаво.

Музыкантов «Fania Records» отличали яркий имидж, темперамент, дар импровизации, острое ритмическое чутье, поразительное чувство ансамблевой сплоченности.

Одним из ярчайших выступлений звездного состава музыкантов («Fania All Stars») был концерт в клубе «Cheetah» 21 августа 1971 года. Его фрагменты вошли в документальный фильм «Nuestra Cosa» («Наша латинская вещь») режиссера Леона Гэста, созданный в 1972<sup>69</sup>.

Фильм не только презентует новое для того времени звучание, но показывает ту атмосферу, в которой складывалась сальса. Главное место действия – Нью-Йорк, знаменитый квартал Эль Баррио, где большинство населения составляли латиноамериканские эмигранты: серые высотные дома, лестницы и решетки, асфальты, заваленные бумажным мусором, многолюдье, любопытные дети, спящие без присмотра по улицам... В этой, на первый взгляд неприглядной, неприукрашенной уличной атмосфере окраины большого города и родилась тогда сальса.

Фильм Гэста одновременно стал и успешным коммерческим проектом, и одним из искренних, непредвзятых фильмов о сальсе. Его достоинством является музыкальная партитура, в основу которой положено не только само концертное выступление, но и репетиции, фрагменты студийных записей, импровизированные концерты на городских площадях, колоритные бытовые зарисовки. Все это нашло свое воплощение в двух пластах драматургии.

---

<sup>69</sup> Еще один «кинематографический» проект «Fania Records» - фильм «Salsa», снятый по следам грандиозного концерта 24 августа 1973 г. на стадионе Yankee в США, представляющий собой более традиционный вариант фильма-концерта.



Первый пласт - известные песни, записанные «Fania All Stars», и сейчас уже ставшие своеобразной «классикой жанра»: «Cocinando» Рэя Барретто на начальных титрах; «Anacaona» (18'54-25'40<sup>70</sup>); «Ponte Duro» (30'06-39'50); «Abran Paso» (43'06-46'07) Ларри Харлоу, «Descarga Fania» (53'40-1'02'07) и «Estrellas de Fania» (1'08'29-1'16'30). Они представляют «новорожденное», нью-йоркское звучание сальсы, с мощным составом тромбонов, обладающих сильным, тягучим звуком, с виртуозными импровизациями пианиста и раскатистыми соло перкуссий (бонги, конги, тимбалес).

Второй пласт - ритмы и мелодии улиц, где смешаны самые разные этносы: пуэрториканский и кубинский, панамский и венесуэльский. Сальса в «Our Latin Thing» - это не только концерт звездного состава «Fania», но и руки ребенка, выстукивающего на конгах причудливый ритм. Это и музыкант, играющий на гитаре, и уставшая, подпевающая ему женщина (40'56-43'30). Это и продавец кока-колы, отвечающий музыкальной фразой на фразу молодой покупательницы (51'50-53'40). Толпа, хлопающая в такт музыке в ритме *clave* на уличном концерте (56'50-1'02'25). Мужчина, сидящий на крыльце многоквартирного дома и выстукивающий на кахоне (квадратном инструменте в виде обычной коробки) динамичные прихотливые ритмы (17'25-19'00).

Вся эта пестрота и разноголосица, образы танцующих, поющих и музицирующих людей дают возможность прочувствовать то органичное взаимодействие музыки, танца и будничного, городского говора, которым изначально пропитана сальса, которые составляют ее сущность.

Серьезной вехой в зарождении и становлении нового жанра стала также опера «Нотту» композиторов Генри Альвареса и Ларри Харлоу, в постановке которой в 1972 г. участвовал коллектив Ларри Харлоу (Orquesta Harlow) и Селия Крус. Название этого произведения не случайно перекликается с популярной рок-оперой «Tommy» британской группы The Who: именно последняя вдохновила Ларри Харлоу на создание своей оперы. Отчасти это отразилось и в сюжетной

---

<sup>70</sup> Здесь и далее – хронометраж фильма.

концепции: в центре повествования глухонемой мальчик, талантливый перкуссионист, живущий в своем особом мире, мире музыки. Но если в концепции рок-оперы господствуют психоделические мотивы, идеи религиозного поиска, то в ее латиноамериканском «двойнике» это ощущается не столь остро.

Конечно, будучи чутким музыкантом, Харлоу уловил тенденцию, которая с такой очевидностью проявилась в рок-музыке: это усложнение идейных концепций, симфонизация жанров массовой музыки, использование синтетических форм (в данном случае, оперная форма). Но все же сама идея рок-оперы, как концептуальной формы, была воспринята поверхностно. Ларри Харлоу опирался, прежде всего, на традиции кубинской и испанской музыки. В частности, многое в опере «Хомми» продолжает жанр сарсуэлы, близкий оперетте и мюзиклу. Об этом свидетельствует: социально-бытовая подоплека произведения и двухактное номерное строение, в основе которого лежит чередование вокальных и разговорных эпизодов (вступление, 9 номеров, 9 интерлюдий и финал).

В жанровом отношении опера довольно эклектична. Она представляет собой смесь кубинских жанров: болеро («*El Dia De Navidad*»), сона («*Soy Sensacional*», «*Cari Caridad*»), ча-ча-ча («*Gracia Divina*», «*Mirame Oyeme*»). В ней также обретает привычный ритмический облик современная сальса. Это видно на примере композиции «*Mantecadito*». Она начинается с запева на фоне перкуссий, напоминающего румбу. Но совокупность признаков ее второго раздела (особый ритмический рисунок фортепиано, фразы духовых, форма, строящаяся на чередовании реплик певца и ответов коллектива) указывают на один из ранних образцов сальсы. Эти признаки присутствуют и в первой теме композиции «*El Doctor y La Razon*».

В отличие от рок-музыки, где концепция оперы нашла множество почитателей и воплощений, «Нотту» остался одиноким островком «оперной» формы в музыке сальсы. Но, несмотря на это, творение Ларри Харлоу прекрасно отразило тот путь, который привел к рождению нового жанра. Речь идет о процессе смешения некоторых жанровых элементов и типов музицирования, их дальнейшем преобразовании и соединении под именем сальсы. Джонни Пачеко, один из музыкан-

тов «Fania Records», прокомментировал происходящее следующим образом: «Мы взяли кубинскую музыку и изменили ее, поскольку многие из наших ребят родились и выросли в Нью-Йорке. Мы испытали влияние рок-музыки, джаза, но выбрали иной подход. И это было звучание Нью-Йорка. Люди слышали много разного: мамбо, ча-ча-ча, гуарачу. Мы взяли все это и поместили под одну крышу, назвав сальсой».<sup>71</sup>

Поначалу это, действительно, было лишь поверхностное взаимодействие: каждый музыкант-эмигрант вносил свою лепту в общее дело. Он использовал элементы тех жанров, которые были традиционны для его родной страны, будь то Куба, Пуэрто-Рико, Венесуэла или Доминиканская Республика. Этим отчасти объясняется восприятие сальсы как гигантского «плавильного котла», в котором смешались различные традиции. Но со временем эклектичность звучания уступила место большему музыкальному единообразию, а сальса из бренда, собирательного названия для различных популярных жанров превратилась в самостоятельное музыкальное явление, получившее название *salsa classica*. Для классической сальсы стал характерен ряд отличительных признаков.

Так, от образцов кубинского сона сальсу отличала оркестровка. На смену тресу и голосу солирующей трубы пришло густое звучание духовых (как правило, двойной состав тромбонов и труб). Подобная оркестровка, в которой легко читается влияние джаза, была свойственна жанру мамбо. Но от мамбо сальса отличалась доминированием вокального начала над инструментальным: моторность, динамизм, головокружительный темп композиций уступили место большему мелодизму. В сальсе вновь приобрело значение слово: нередко песни были напрямую связаны с проблемами будничной жизни латиноамериканцев в США. Ряд текстов был посвящен проблемам эмиграции (Эдди Палмьери «*La Libertad Logico*», Рубен Блейдс «*Pablo Pueblo*»), темам расизма и тирании (Эдди Палмьери «*Justicia*»),

---

<sup>71</sup> См. Приложение Б, Видеография. № 13 (22'30 – 23'00) ,

преступности (Эктор Лаво «*Calle luna, calle sol*», Рубен Блейдс «*Pedro Navaja*»). Круг образов пополнили и религиозные мотивы (Эктор Лаво «*Aquanile*»).

Замену эклектики на единообразие, постепенную стабилизацию нового жанра можно проследить по альбомам того времени: «*El Jucio*» (1972) Вилли Колона и Эктора Лаво, «*Celia & Johnny*» (1974) Селии Крус и Джонни Пачеко, «*La Voz*» (1975) Эктора Лаво, «*Siembra*» (1978) Рубена Блейдса и Вилли Колона.

Большинство пластинок было записано под эгидой «*Fania Records*», которая была практически монополистом, продвигавшим латиноамериканскую музыку в Нью-Йорке. Коммерческий успех проекта «*Fania All Stars*», сольных дисков Эктора Лаво, Вилли Колона, Рубена Блейдса, позднее – «оперы» «*Hommy*» и фильма «*Our Latin Thing*», спровоцировал «сальса-революцию». То есть, новую волну увлечения латиноамериканскими ритмами не только в США, но и за их пределами.

Так, появление сальсы в Венесуэле ознаменовалось выходом пластинки «*Llego la salsa*» ансамбля *Federico y Su Combo Latino* в 1966 г. Позднее, в 1970-е, ее развитие продолжилось в творчестве Оскара де Леона (альбомы «*Salsa brava*» 1976, «*El Oscar de la Salsa*» 1977, «*Oscar de Leon Y Su Salsa Mayor*» 1978), и по сей день являющегося одним из ярчайших вокалистов и авторов песен в Латинской Америке.

Одновременно в Пуэрто-Рико сформировались и прочно утвердились на сцене *La Sonora Ponceña* и *El Gran Combo*, коллективы, имеющие на сегодняшний день почти полувековую историю.

Колумбия в то же время прославилась как страна-создатель нового танцевального стиля «*Salsa caleña*»<sup>72</sup> (сальса из Кали, колумбийская сальса). Для него было характерно влияние местного танца кумбия, от которого была воспринята техника «*el razo caleño*» – уникальная последовательность мелких, семенящих шагов, исполнявшихся практически на носках.

---

<sup>72</sup> См. Приложение Б, Видеография. № 17.

Помимо сальсы и кумбии, Лайс Уэксер видит в этом танце заимствование элементов других танцев, таких как «джиттербаг, твист и чарльстон»<sup>73</sup>.

Стиль колумбийской сальсы характеризовался быстрым темпом исполнения и сложной, бисерной техникой танца.

Кали известен продвижением своего стиля с 1970-х гг., когда город стал самопровозглашенной «Мировой столицей сальсы». Начало этому было положено в 1974-1975 гг., что связано с проведением Чемпионата по сальсе, предвестника будущих фестивалей и конгрессов, а также созданием коллектива Ballet De La Salsa. Танцевальная активность Кали, с ее диапазоном от традиционных соревнований в ночных клубах до грандиозных шоу, позволила городу выйти из локального кокона на мировой уровень.

Таким образом, параллельно с триумфальным шествием сальсы в Нью-Йорке, новые веяния через каналы СМИ (радио и телевидение), миграционные потоки проникли в другие регионы Латинской Америки. В период 1960-1970-х гг. сальса обрела свой современный облик, завоевала новую аудиторию, преодолевая географические и социокультурные барьеры, становясь новым жанровым феноменом латиноамериканской популярной музыки.

### 1.3.2 Кризис жанра. *Salsa dura* и *salsa romantica*

После распада «Fania» ситуация на звукозаписывающем рынке изменилась. Нью-Йорк перестал быть тем центром притяжения, каким он был в период «сальса-революции». Но процесс распространения жанра не прекратился. Модель,

---

<sup>73</sup> Waxer L. Llego la salsa: The Ride of Salsa in Venezuela and Columbia // *Situating Salsa: Global Markets and Local Meaning in Latin Popular Music*. New York, 2002. P. 234.

успешно апробированная и укоренившаяся в Венесуэле, Пуэрто-Рико, Колумбии, в 1980-1990-е гг. получила популярность не только в Америке, но и в Европе (Франция, Германия, Испания), Азии (Япония), а также в Западной и Центральной Африке (Сенегал, Мали) и включила в себя как локальные музыкальные проекты, своеобразные «местечковые» группы, так и коллективы, пользующиеся мировым авторитетом (например, японский Orquesta De La Luz).

Исчезновение «Fania Records» из сферы звукозаписывающего бизнеса привело к возникновению новых центров популяризации латиноамериканской музыки. Волну глобального распространения «latino» (сальса, доминиканское меренге, латинизированная поп-музыка) подхватили крупнейшие мировые звукозаписывающие компании (Sony/CBS, EMI, Polygram, BMG и Warner/WEA). Новыми географическими центрами в этой сфере стали Майами и Пуэрто-Рико (компания RMM).

Однако процесс триумфального шествия сальсы по миру все же не был безоблачным. Возникновение новых звукозаписывающих рынков, жестко конкурирующих между собой, привело к большей коммерциализации жанра. Неослабевающая экономическая гонка не способствовала поиску новых идей в сфере поэтических текстов, в области звучания. Зачастую все силы продюсеров были направлены на поддержание жизнедеятельности успешно раскрученного коммерческого бренда, на создание прибыльного музыкального продукта.

Изменился также состав и вкусы аудитории. Среди факторов, повлиявших на трансформирование сальсы в период 1980-1990-х гг., Кристофер Уошберн указывает, в частности, на «культурную и лингвистическую «американизацию» нью-йоркской [имеется ввиду латиноамериканская диаспора – прим. авт.] и пуэрториканской молодежи»<sup>74</sup>, а это означает приближение их вкусов к вкусам коренных американских граждан с их увлеченностью рок - и поп-музыкой. Отсюда – постепенное «побеление» стиля, проявившееся в ритмическом упрощении, «облегчении» аранжировок, уменьшении значимости перкуссии и медных духовых, ослаб-

<sup>74</sup> Washburne C. Salsa Romantica: An Analysis of Style // Situating Salsa: Global Markets and Local Meaning in Latin Popular Music. New York. 2002. P. 118.

лении энергетического импульса. Показательным примером этой тенденции служит *salsa romántica* (*salsa erotica*, *salsa sensual*).

В новой разновидности сальсы тексты, связанные с социальными и политическими проблемами, уступили место любовной и эротической тематике, джазовая насыщенность аранжировок классической сальсы – простым певучим мелодиям.

Характерная для сальсы двухчастная форма чаще всего формально сохранялась, однако сами структурные элементы, в классической сальсе связанные с идеей импровизации, упрощались, отчего форма приблизилась к куплетной.

Существенно изменился и образ исполнителей. На первый план выдвинулись внешняя привлекательность и приятный тембр голоса, а не мастерство фразировки и импровизации. Появился ряд новых имен приверженцев *salsa romantica*: знаменитый Марк Энтони (сценический псевдоним Марко Антонио Муньиса) и «принцесса сальсы» La India (певица Линда Виера Кабальеро), а также Луи Рамирес, Луис Энрике, Эдди Сантьяго, Лало Родригез, Фрэнки Руиз, Тито Ниевес, Гильберто Санта Роса, Джерри Ривера,.

Патриархи сальса-сцены, стоявшие у ее истоков, относились к *salsa romantica* с предубеждением как к продукту массовой культуры, не несущему никакой значимой идеи. Например, Вилли Колон, для которого смысл сальсы всегда оставался не в формальном следовании структуре и ритмическим особенностям, а в «открытой, постоянно развивающейся музыкальной, культурной, социально-политической концепции»<sup>75</sup>, иронично называл романтическую сальсу *salsa tonta*, «слабая», «безвольная», подчеркивая тем самым и особенности ее музыкального языка, и постоянно ощущаемый коммерческий диктат.

С другой стороны, музыканты, чьи имена являлись своеобразными гарантиями качества звучания сальсы, принимали участие в некоторых проектах *salsa romantica*. Например, в записи дебютного проекта Марка Энтони «When the Night is Over» (1991) участвовали «создатель» мамбо, Тито Пуэнте и пианист-

<sup>75</sup> Waxer L. *Situating Salsa: Latin Music at the Crossroads // Situating Salsa: Global Markets and Local Meaning in Latin Popular Music*. New York, 2002. P. 6.

экспериментатор, Эдди Палмьери. Внимания заслуживает и первый альбом исполнительницы La India «Llego la India Via Eddie Palmieri», на котором Эдди Палмьери выступил в качестве ведущего композитора и пианиста.

Своеобразной реакцией на появление *salsa monga* стало возрождение классической модели сальсы 1960-1970-х гг. Возвращение прежнего звучания произошло, в частности, в творчестве Оскара де Леона, Вилли Росарио, групп El Gran Combo De Puerto Rico, Soneros Del Barrio, которые подготовили появление новейших коллективов и исполнителей наших дней (Джимми Бош, Spanish Harlem Orchestra, La Excelencia).

Подобные тенденции отразились в альбомах того времени – «Determination» La Sonora Ponceña (1982), «La Universidad de la Salsa» El Gran Combo (1983), «Soy Feliz» Исмаэля Риверы (1990), отчасти в «Reviento» Эктора Лаво (1985), «Cielo De Tambores» Grupo Niche (1990).

Жанр *salsa classica* получил второе название *salsa dura* или *salsa gorda*. Прилагательное *duro* в испанском языке несет в себе несколько значений. Первое – «тяжелая», «сильная»: это слово по отношению к сальсе употребляли, говоря о силе звучания, об энергетической насыщенности композиций. Второе – «живучая», «выносливая». Под этим можно подразумевать возрождение классической сальсовой модели. «Возрождение» вовсе не подразумевает, что модель была разрушена в результате музыкального кризиса 1980-х гг. Скорее она на некоторое время вышла из моды, а ее исполнители пребывали в тени исполнителей *salsa monga*.

Противопоставление *salsa dura* (*salsa classica*) и *salsa monga* (*salsa romantica*) с их различиями в звучании, стилистике, содержании песен актуально и сегодня. Но если в 1980-1990-е гг. это был серьезный стилистический спор двух течений, когда *salsa romantica* преподносилась как примитивный коммерциализованный стиль, то сейчас, по прошествии определенного количества времени, с ростом ис-



следовательского интереса к сальсе romántica<sup>76</sup>, этот спор практически исчерпал себя. Как среди романтических песен выделяются сегодня поэтические композиции Марка Энтони, Хуана Луиса Гуэрры, La India, так и в мире salsa dura, наряду с крупными, самобытными проектами, существует ряд однообразных групп с их продукцией, эксплуатирующих старую модель и не вносящих никаких новых штрихов и красок в музыку.

На сегодняшний день жанровые модели salsa dura и salsa romantica сосуществуют так же, как соседствуют рядом различные стилистические и жанровые формы в джазе, роке, академической традиции.

Происходившие изменения в музыке сальсы повлияли и на облик танца, стимулировав появление новых авторских стилей: сальса Нью-Йорк (salsa New York) и сальса Лос-Анджелес (salsa Los Angeles), которых, при всем их индивидуализме объединяет общий танец-предшественник – мамбо.

Создателем стиля New York (первоначальное название «authentic nightclub mambo dancing» - аутентичное мамбо для ночных клубов)<sup>77</sup> в 1980-1990-е гг. был танцор, инструктор и хореограф Эдди Торрес. Родство с мамбо проявилось в аккуратности, собранности, изяществе движений, в плавных линиях танца, лишенных резких акцентов и контрастных переходов. Для сальсы New York стали характерны сбалансированные вращения и технически сложный футворк с явным влиянием джазовых традиций, вкраплениями пачанги, иногда – со стилизациями румбы.

Создателем стиля Los Angeles<sup>78</sup> был танцор и хореограф Франсиско Васкез. Силь Los Angeles во многом контрастен нью-йоркскому варианту. Уравновешенность и сбалансированность в нем уступили место большему динамизму, плавность движений – резким сменам, подчеркивающим музыкальные акценты.

---

<sup>76</sup> В частности, в статьях К. Уошберна (Washburne C. Salsa Romantica: An Analysis of Style // Situating Salsa: Global Markets and Local Meaning in Latin Popular Music. New York, 2002. P. 101-121) и Ф. Р. Апарисио (Aparicio, F. R. La Lupe, La India, and Celia: Toward a Feminist Genealogy of Salsa Music // Situating Salsa: Global Markets and Local Meaning in Latin Popular Music. New York, 2002. P. 135-160).

<sup>77</sup> См. Приложение Б, Видеография. № 8.

<sup>78</sup> См. Приложение Б, Видеография № 2.

Сдержанность, «интравертность» были заменены экстравертностью, ориентированностью на публику, что выразилось в большом количестве акробатических элементов: поддержек, трюков, сальто.

Любопытно, что кризисные процессы, имевшие в музыке порой нежелательные последствия, благоприятно отразились на развитии сальсы как социального танца. Именно в 1980-1990-е гг. ее хореография усложнилась, обогатилась новыми техническими элементами. За несколько десятилетий сальса эволюционировала от нескольких простейших движений до целой группы разнообразных современных стилей, сохранив, между тем, очевидную связь со своими предшественниками, креольскими и американскими танцевальными жанрами.

### 1.3.3 Сальса на современном этапе

В конце XX – начале XXI века сальса приобрела статус популярного коммерческого, социокультурного и музыкального феномена, а ее ритмы мелодии, танцевальные движения нашли отражение в живописи, театральных экспериментах, литературе и кинематографе.

Так, интерес к феномену сальсы выразился в появлении целого ряда изданий, находящихся на стыке публицистики и художественной литературы. Это беллетризованные биографии музыкантов («Тито Пуэнте: Когда барабаны спят» Жозефин Пауэлл, «Мое имя Селия» Моника Браун, автобиография Селии Крус «Моя жизнь» в соавторстве с Аной-Кристиной Раймундо, «Страсть и боль: Жизнь Эктора Лаво»), увлекательные истории музыки (Сью Стюард «Музыка!», Эд Моралес «Латиноамериканский ритм», Мигель Рондон «Хроника городской музыки от Ка-

рибов до Нью-Йорка»), танцевальные пособия («Simply Salsa: Dancing without fear at God's Fiesta»).

Художественное видение сальсы представлено и в живописи. Как правило, авторами картин являются люди, вдохновленные танцевальной средой. Главными героями становятся танцующие или музицирующие люди. Атмосфера на каждой картине складывается из деталей: насыщенной палитры цветов, динамичных поз танцующих. Запечатлеваются моменты вращений, поддержек, объятий.

Таковы работы американской художницы Аллы Герсон («Colours of Light», «Salsa Silhouettes»); художника, танцора, преподавателя танцев Андреса Жиральдо («Salsa de Colores», «Rica Salsa»); эстонского художника, диджея и танцора сальсы Рэйна Адера. Наконец, работы профессиональной художницы Валери Вескови («Salsa Caliente», «Salle de Danse» и «Caliente»). Ею написан ряд картин, посвященных теме музыки и танца (фламенко, танго, самба, и сальса), стиль которых, подсказанный влиянием абстрактного искусства, творениями Пабло Пикассо, сама художница определяет как «ритмический кубизм»<sup>79</sup>.

В XXI веке встал вопрос и о хореографических экспериментах в сальсе. Тенденция к театрализации проявилась, например, в отечественном проекте, спектакле «Viva La Salsa»<sup>80</sup>. Это своеобразная хореографическая ретроспектива сельских и городских танцев, представляющих тот обширный «истоковый» комплекс, который подготовил рождение современных танцев: от пало и румбы до ча-ча-ча и мамбо, от дансона и сона до сальсы и реггетона. Танцы Латинской Америки соединились в спектакле с элементами современного балета, благодаря работе профессиональных хореографов, Дианы Родригес и Йоанди Вийауррутия.

<sup>79</sup> URL: <http://www.dailypaintworks.com/artists/valerie-vescovi-3164/bio>

<sup>80</sup> «27 Ноября 2011 г. в Москве в рамках ежегодного сальса-фестиваля «Препод-пати» было показано уникальное по своим масштабам шоу, подготовленное лучшими сальса-школами России. Более пятидесяти танцоров выступили на сцене, чтобы познакомить зрителей с историей развития афро-карибских танцев от африканских рабов и испанских конкистадоров до наших дней. Подготовка спектакля с момента задумки до реализации заняла более года. Автор идеи и организация: школа Mambotime». URL: <http://mambotime.ru/movie-viva-la-salsa/>

Сплав классического балета на пуантах и сальса-шоу представлен в смелых проектах колумбийских коллективов Santiago de Cali (спектакль «Anacaona»), Ballet Nacional De la Salsa De Columbia («Semblanza de la salsa»).

Причин подобной театрализации жанра несколько. С одной стороны, коммерческий успех танца порождает интерес к шоу-программам, к сальсе, как элементу эффектного сценического действия, а значит, требует новых подходов к самому танцу. С другой стороны, возможно, это результат стремления авторов проектов вывести сальсу на более серьезный уровень диалога со зрителями.

Особую нишу в массовой культуре заняли и фильмы, посвященные сальсе – своеобразные фрагменты социокультурной мозаики, позволяющие сформировать представление о ее прошлом и настоящем. Операторская работа, монтаж, выстраивание музыкальной и хореографической драматургии, даже избираемый жанр фильма (комедия или биографическая драма) – все это в конечном итоге, становится отражением тех реалий, в которых существует данный феномен.

Постоянное балансирование между этнической самобытностью и глобализированным массовым продуктом, между подлинным латиноамериканским духом и устоявшимся западным стереотипом проявляется на экране полнее всего. Анализ некоторых фильмов показывает, насколько сегодня зыбок этот баланс.

В большинстве фильмов, например, в мелодраме «Грязные танцы-2» режиссера Г. Ферланда или танцевальном блокбастере «Уличные танцы» М. Дживы, даже в талантливом фильме немецкого режиссера Дрора Захави «Королева сальсы» сальса вписывается в контекст западной массовой культуры. Она предстает здесь как экзотический элемент, вносящий музыкальную и танцевальную изюминку, оживляющий действие, но порой лишенный живости, импровизационной свободы. Ее национальные черты, музыкальное своеобразие здесь не играют большой роли. Функция, которую выполняет музыка сальсы в таких картинах, в основном, сводится к фоновой или иллюстративной.

Иное видение явления представлено в фильмах, достоинством которых является ощущение подлинности, порой даже документальности. Функция музыки в

таких фильмах перестает сводиться лишь к фону или иллюстрированию. Она становится значимой частью общей концепции.

Среди современных фильмов, в частности, выделяются «Певец» (2006), биографическая драма, рассказывающая историю трагической судьбы певца Эктора Лаво, и романтическая комедия Джойса Бунюэля, «Сальса» (2000). Главным достоинством обоих фильмов является музыкальная партитура. В «Певце» это репертуар самого Эктора Лаво, исполненный в фильме звездой пуэрториканской современной эстрады, Марком Энтони. (Он же является исполнителем главной роли). А в «Сальсе» звучат песни группы Sierra Maestra, ветеранов кубинской сцены.

В обоих фильмах музыка сальсы является образом молодости, динамизма, новых надежд, необычных идей, искренности и психологического раскрепощения.

В обоих фильмах музыкальная драматургия строится вокруг основной, наиболее яркой композиции. В «Сальсе» – это песня «*Es Mi Musica*», мотив которой приходит главному герою во время бессонной ночи. Скрип кровати, похрапывание соседа, тихий стон веревки гамака – из этих мелочей и рождается музыка центральной композиции фильма.

В биографической картине «Певец», рассказывающей историю певца Эктора Лаво и его ранней гибели от наркотиков, роль центральной композиции выполняет плавная певучая «*El Cantante*» (она и дала название фильму). «*El cantante*», особенно рассмотренная в рамках фильма, очень личностна. В трех куплетах традиционного первого раздела певец рассказывает о своих переживаниях, страданиях, которые публика обычно не замечает.

Фильмы «Певец», «Сальса» – яркий пример того, как музыкальная партитура, в которую вплетена музыка сальсы, способна усилить образы картины, подчеркнуть приемы монтажа, придать фильму особую эмоциональность и самобытность. Но таких картин мало. Образ сальсы в кинематографе все больше становится стереотипным, кроится по одним и тем же лекалам (сальса и шоу, сальса и вечеринки, сальса и любовь), теряет свою индивидуальность. Это во многом свя-

зано с теми глобальными процессами, с тем стиранием культурных граней, которые происходят сегодня.

Тем не менее, даже в этих условиях сальса продолжает активно развиваться. Причем не только как социокультурный, но и как музыкальный феномен. Ее концепция обретает новые грани и оттенки, провоцирует появление новых жанров и стилистических моделей.

Так, возникли явления, эксплуатирующие преимущественно ритм и форму сальсы. Например, сальсатон – соединение сальсы и реггетона. Реггетон, в свою очередь, также не является чистым жанром, поскольку соединяет в себе черты регги, электроники и популярных латинских ритмов. Название «сальсатон» и сама форма стали известны в 2006 году, благодаря альбому Энди Монтаньеса, «Salsaton – Salsa con Reggaetón». Сальсатон, отражающий требования современной молодежной субкультуры, связанной с хип-хопом, отличается большей жесткостью и лапидарностью звучания, простыми ритмами, заменой живого оркестра сэмплами и синтезатором, упрощением танцевального рисунка.

Очевидное родство с сальсой имеет и специфический кубинский музыкально-танцевальный феномен – тимба. Этот собирательный термин объединяет разностилевую музыку таких кубинских коллективов, как NG La Banda, La Charanga Habanera, Manolin «El Medico de la salsa», Paulito FG, Manolito y Su Trabusco, Bamboleo, Elito Reve y Su Charangon, Pupy y Los que Son Son. К тимбе иногда относят творчество Хуана Формеля, основателя группы Los Van Van и самобытную музыку Александра Абреу (Havana D'Primera).

Робин Мур указывает на то, что понятие *timba*, обозначающее феномен кубинской популярной танцевальной музыки, стало использоваться в среде исполнителей с конца 1980-х, начала 1990-х гг.<sup>81</sup>. А как научный термин, уточняет другой исследователь, Винченцо Перна, оно прижилось только в конце 1990-х гг. До

---

<sup>81</sup> Moore R. Salsa and Socialism: Dance Music in Cuba, 1959-99 // Situating Salsa: Global Markets and Local Meaning in Latin Popular Music. New York, 2002. P. 58.

этого времени для характеристики подобной музыки использовались понятия *música bailaba* или *salsa cubana* (то есть – кубинская сальса)<sup>82</sup>

И тем не менее, сегодня существует определенная тенденция к размежеванию двух явлений, начиная с речи танцоров, хореографов, музыкантов и заканчивая исследовательским лексиконом.

В современной терминологии возникают контрастные пары терминов: интернациональная (международная) сальса (*international salsa*) – кубинская сальса (*salsa cubana*), континентальная сальса (*salsa continental*) – тимба (*timba*).

Р. Мур аргументирует данный факт тем, что на протяжении нескольких десятилетий музыка Кубы варилась в собственном соку, не участвуя в развитии сальсы. Соответственно и сальса, формировавшаяся в Нью-Йорке, не оказывала влияния на кубинскую музыку.

Хотя подобная «изоляция» наблюдалась только в 1960-1970-х гг., а в 1980-х гг. искусственный разрыв между двумя музыкальными культурами стал постепенно преодолеваться.

Тимба – это скорее старая сальсовая модель в новой оболочке. Даже противопоставляя тимбу сальсе, пытаюсь преодолеть зависимость от паттернов, придавая музыке большую энергичность и насыщенность аранжировок, исполнители все же отталкиваются от рассматриваемого нами жанра. В подтверждение приведем точку зрения пианиста Лазарито Вальдеса, лидера группы *Vamboleo*: тимба – это «румба, джаз и сальса»<sup>83</sup>.

Конечно, между сальсой и тимбой есть различия, возникшие из того, каким образом и в каких условиях развивались явления. В связи с этим Робин Мур, посвятивший тимбе отдельный раздел в статье «Сальса и социализм: танцевальная музыка на Кубе в 1959 году», указывает на любопытный факт: если в США и мире развитие сальсы шло под эгидой сопротивления существующему мейнстриму, западной поп- и рок-музыке, то на Кубе многие музыканты рубежа XX-XXI веков, напротив, приветствовали его: «Опыт популярных музыкантов на Кубе был со-

<sup>82</sup> Perna V. *Timba: The Sound of the Cuban Crisis*. Aldershot, 2008. P. 98.

<sup>83</sup> Perna V. *Timba: The Sound of the Caribbean Crisis*. Aldershot, 2008. P. 105.

вершенно иным. Им не угрожал напрямую вездесущий мейнстрим англоязычной культуры. Напротив, большинство из них, не имея возможности путешествовать за границу столько, сколько они бы хотели, были склонны связывать любые благотворные внешние влияния с международным сообществом, частью которого они стремились стать»<sup>84</sup>.

Это выразилось на разных уровнях: от заимствования имиджа современных поп-звезд (например, типичный образ boys band'а у Charanga Habanera) до включения в состав традиционных групп новых инструментов, характерных для рок-музыки (синтезатор, электрическая гитара, ударная установка), новых элементов аранжировки (повышение самостоятельности инструментов, использование рэпа).

Музыканты тимбы смелее обращаются к афро-кубинским традиционным жанрам и формам, заимствуя нехарактерные для сальсы ритмические рисунки для перкуссий (например, ритмы румбы в песнях Elito Reve «Rumba a Matanza», Paulito FG «Sin Etiqueta»).

Композиции тимбы воспринимаются даже на слух смелее, раскованнее, порой агрессивнее, чем песни сальсы. А сама тимба ассоциируется с экспериментальной площадкой, на которой музыканты свободно пробуют новые ритмические и тембровые сочетания.

Но существуют и неоспоримые музыкальные и немусикальные факторы, которые обнаруживают явное родство двух явлений. Это общий базис, фундамент, или, как отмечает В. Перна, особая «кубинская музыкальная модель» («a Cuban musical model»<sup>85</sup>), лежащая в основе сальсы и тимбы и выражающаяся в ряде признаков:

1. Сходство ритмических паттернов.
2. Общность структуры в музыкальных композициях (двухчастная форма со специфическим вторым разделом, доминирующая роль второго раздела).

<sup>84</sup> Moore, R. Salsa and Socialism: Dance music in Cuba, 1959-99 // *Situating Salsa: Global Markets and Local Meaning in Latin Popular Music*. New York, 2002. P. 60.

<sup>85</sup> Perna V. *Timba: The Sound of the Cuban Crisis*. Aldershot, 2008. P. 99.



3. Роль импровизационного начала, коллективного духа исполнения, творчества со слушателем.
4. Единая природа танцевального движения, основанная на шагах и фигурах традиционных креольских танцев.
5. Сходный круг избираемых сюжетов.

Общность эта объясняется не только генетической связью сальсы и тимбы с соном, но и непосредственным взаимодействием двух явлений на современном этапе.

Музыка тимбы стала основой одноименного танцевального стиля, называемого также кубинской сальсой или сальсой *casino*.<sup>86</sup> Это один из наиболее разнообразных стилей, тесно связанный с богатыми танцевальными традициями Кубы. Точная датировка и создатели его неизвестны. Ш. Пьетробрюно, например, рассматривает его как логичное продолжение традиций сона. По ее мнению, стиль *casino* известен на Кубе уже с 1950-х гг.: его развитие, таким образом, происходило параллельно мамбо. Однако В. Перна<sup>87</sup> указывает, что *salsa casino* известна с конца 1980-х гг., связывая данный факт с политическими изменениями в мире, расширением музыкальных и культурных контактов. Таким образом, по мнению исследователя, *casino* представляет собой синтез элементов сальсы с фольклорными танцами Кубы, традициями городской среды Гаваны, Сантьяго-де-Куба, Камагуэя, и характеризуется высокой концентрацией африканских «ингредиентов».

Особое африканское чувство танца, наблюдаемое и в сальсе *casino*, в свое время очень точно описала В. Конен: «Свойственная африканскому танцу точность акцентов и сложнейшая полиритмия не имеют параллелей в танцевальном искусстве европейских народов. Разные части тела – голова, руки, мышцы шеи, плеч, ног, живота – производят независимые друг от друга движения. При этом все

---

<sup>86</sup> См. Приложение Б, Видеография. № 11.

<sup>87</sup> Perna V. *Timba: The Sound of the Carribean Crisis*. Aldershot, 2008. P. 99-100.

они подчинены единому всепронизывающему регулярному биению, исходящему от барабанного звучания»<sup>88</sup>.

В стиле *casino* присутствует та же пластическая свобода, что и в аутентичных африканских танцах, что, пожалуй, не свойственно ни одному другому стилю сальсы. Свобода выражается не только в особом, расслабленном и одновременно собранном состоянии мышц тела, но и во включении танцевальных фигур, имеющих яркую национальную окраску:

1. Элементы румбы.
2. Элементы ритуальных танцев, посвященных божествам сантерии, оришам (Элегуа, раздвигающий тростник; Очун демонстрирующая свои украшения; Йемайя, поднимающая волны и т.п.)
3. Стиль *despelote* - своеобразное поддразнивание, когда партнер и партнерша сближаются в танце, а их движения приобретают эротичность. Все элементы содержат в себе сексуальный призыв, манящий и соблазнительный: легкие движения плеч, вращения бедрами, грудью, всем телом, свободное встряхивание волосами.

Тенденция к экспериментам, широко представленная в тимбе, затронула и сальсу, которая в XXI веке как бы выходит за рамки *salsa dura* и *salsa romantica*. Гораздо большее значение сейчас приобретают не столько ее региональные варианты, сколько индивидуальная стилистика отдельных групп.

Краткий обзор истоков сальсы позволяет включить ее в систему жанров танцевальной музыки Латинской Америки: от креольского контрданса до кубинского сона. Особенности освещенных танцевальных жанров известны. По сути это салонные европейские танцы, испытавшие сильное влияние африканской музыки с ее значительной ролью перкуссий и ударных оркестров, особой манерой вокализации (гортанное пение, антифонное пение), ритмической свободой, выразившейся и в телесной пластике танцоров.

---

<sup>88</sup> Конен В. Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США. М., 1965. С. 71.

Современный облик сальсы (и музыкальный, и танцевальный) – это результат процесса, который можно назвать американизацией, произошедшей в результате ряда социально-экономических причин. Главной из них была миграция латиноамериканцев (в частности, жителей карибского региона) в США, где традиционная музыка Латинской Америки испытала влияние местных разновидностей «третьего пласта»: джаза (музыка ансамблей эры свинга и джазовых биг-бэндов), отчасти рок-музыки, фанка, R'n'B.

Сальса стала результатом соединения традиционного и нового, что отразилось на всех уровнях жанра.

Так, латиноамериканское обнаруживается в тесной взаимосвязи слова, инструментального начала и танца, в некоторых особенностях музыкального языка (аранжировки, ритмика, структура песен, манера пения). Демократичность, искренность высказывания, эмоциональный тон текстов, само звучание испанской речи, так же, как и импровизационность, темпераментность, яркое выражение телесного начала в танце связаны с латиноамериканскими истоками жанра.

Влияние западной массовой музыкальной культуры также сказалось на ряде факторов:

- изменилась территория бытования: на смену музыкальным салонам и городским площадям пришли танцевальные залы и ночные клубы;
- аудитория из региональной превратилась в интернациональную;
- музыканты-любители, выходцы из демократической среды, «новые трубадуры», уступили место профессионалам, имеющим необходимую продюсерскую поддержку; чаранги и конхунто преобразовались в современные технически оснащенные сальсовые оркестры и ансамбли с целой группой медных духовых, ударными установками, электрическими гитарами.

Влияние самих жанров западной массовой музыки выразилось в формировании новых образных сфер, характерных для городской, урбанистической среды США, внедрении джазовых и эстрадных элементов аранжировки, ясности мелодики и гармоний, куплетности структур сальсовых композиций.

Далее подробно рассмотрим, как элементы традиционного и нового отражаются на глубинных пластах формы и содержания композиций.

## ГЛАВА 2. ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ГРАНИ

### 2.1 Слово в сальсе: сюжеты и языковое своеобразие

Сальса – это не только легкая танцевальная музыка, но и своеобразное послание, обращенное к слушателю и заключенное в песенных текстах.

Существует несколько образно-сюжетных сфер, представленных как в образцах классической сальсы 1960-1970-х гг., так и в современных композициях:

1. *Любовная* - самая многочисленная. В песнях, как правило, внимание обращено на те чувства, которые являются частью бытия автора, день за днем переживаются им: страсть, страдания от неразделенной любви, наслаждение мгновениями счастья.

2. *Музыкально-танцевальная*. Песни о музыке и ее месте в жизни латиноамериканца.

3. *Социально-политическая*. Взгляд на политическую ситуацию в мире, проблемы эмиграции, преступности, проституции, войны, социальной незащищенности.

4. *Повседневно-бытовая*. Своеобразные музыкальные «короткометражки», эпизоды из обычной жизни. Здесь главное – ситуации, происшествия, поступки героя.

5. *Религиозная*. Песни, связанные с сантерией – синкретической религией, распространенной в Латинской Америке и в США, в которой сплетаются языческие африканские верования и католицизм. В композициях этого типа отражена сокровенная жизнь их создателей, личная вера, связанная с традициями региона.

Рассмотрим эти сферы, стараясь ответить на главный вопрос: каким образом мировоззрение музыкантов-сальсерос выражается в их песнях.

### 2.1.1 Любовные песни и музыкально-танцевальная сюжетная сфера

Любовная сюжетная сфера в сальсе многолика. Она включает в себя песни о разлуке или разрыве, радостях физической любви, соблазнении (El Gran Combo «*Alquien que mi quite tu*», «*Piensalo*»; La Excelencia «*Por Tu Traición*», «*Solo Sin Amor*»; Оскар де Леон «*Jibarito Enamorado*»), лирические композиции с элементами социальной проблематики (La Excelencia «*Vendio su Corazon*», «*Sentencia*»), комические зарисовки.

Среди многочисленных песен, посвященных любви, выделяются, например, остроумные композиции пуэрториканского ансамбля El Gran Combo «*No Hay Manera*», «*El Problema Esta En El Coco*», «*La Receta Del Amor*», «*Achilipi*», музыке которых свойственен солнечный колорит, легкость мировосприятия.

В «*No Hay Manera*» певец смеется над двойственной натурой женщин. Герой рассказывает своим друзьям случай на танцевальной вечеринке. Девушка, которую он с уважением («*con respeto*») пригласил на танец, оставляет его приглашение без внимания. Ее последующее извинение, новое приглашение и новый отказ становятся основой сюжета композиции.

Смущение, притворное отчаяние, удивление, насмешка слышатся в репликах певца. По мере того, как спокойное повествование переходит в экспрессивную речь, увеличивается и диапазон мелодических фраз.

Основная идея заключена в рефрене, открывающем второй раздел композиции: «Невозможно понять, что творится в душе женщины» («*No hay manera ni*

forma de entender / Lo que guarda en el alma una mujer»). Здесь инструментальное сопровождение разворачивается в полную силу: саксофон и труба вторят теме рефрена. «Хор» музыкантов, выполняющий в этой сценке роль собеседника, поддерживает точку зрения героя: «Говорят “да”, а подразумевают “нет”; говорят “нет”, а в результате получается “да”» («Dicen que sí, y están pensando que no. / Dicen que no, resulta entonces que sí»).

«*El Problema Esta En El Coco*» – еще один пример, где герой посмеивается над «двухполюсностью», «биполярностью» своей любимой жены («esa mujer es bipolar»).

Слово «El coco», основное значение которого в испанском языке – «кокосовый орех», имеет еще один смысл в разговорной речи: «голова», с характерной иронической окраской. Слову El Coco могли бы вполне соответствовать «бедовая, непутевая голова», «головешка», «котелок», иногда сварливое – «тыква» или «балда». В этой песне поется о жене героя, которая абсолютно во всем перечит мужу. «Страдания» мужа заставляют его действовать. Он отводит свою жену к психиатру, но даже врач не в силах помочь:

Quando más tranquilo estoy / ella forma un alboroto / quiere hasta romper la foto / del album de nuestra boda.

Si yo la invito a salir / Pa' que se divierta un poco / de un modo poco amistoso me grita / «no puedo ir» / y cuando me ve salir / dice que ya no me quiere / luego pregunta «a qué hora vienes» / y me hecha la bendición. / Sigo con la impresión de que / problema en el coco tiene.

<...>

El problema que ella tiene está en el coco, coco, coco<sup>89</sup>.

Комизм добавляет «прямая речь», типичные ответы героини: «не могу идти», «когда ты вернешься?», «папочка, только немножечко». Все эти реплики про-

---

<sup>89</sup> Когда я спокойнее, / Она суетится, / Даже хочет порвать / Фото из нашего свадебного альбома. / Если я приглашаю ее прогуляться, / Чтобы она весело провела время, / Она кричит мне недружелюбно: / «Не могу идти» / И когда видит, что я выхожу, / Она говорит мне, что больше меня не любит, / Затем спрашивает: «Когда ты вернешься». / И она меня благословляет. / Я остаюсь под впечатлением, / Что все проблемы у нее – с головой.

У нее проблемы с головой/ (рефрен) - перевод автора.

износятся отдельными музыкантами из группы в пародийной манере, создавая ощущение живой сценки, которая разыгрывается прямо на глазах у зрителей.

Из комических зарисовок El Gran Combo выделяется также песня «*Achilipu*», в которой комплименты в адрес возлюбленной соединяются со звукоподражательным рефреном (рисунок 2):

A-chi-li - pu a-pu a-pu a-chi-li - pu a-pu a-pu a-chi-li - pu a-pu a-pu a -

5  
chi-li a-chi-li a-chi-li chi-li a-chi-li a-chi-li-man chi-li a-chi-li a-chi-li-man

8  
chi-li a-chi-li

Рисунок 2 – El Gran Combo. «*Achilipu*». Рефрен.

Это соединение звуков в песне неоднозначно. С одной стороны, слово «*Achilipu*» напоминает звукоподражательные слова, наподобие русского «Тили-бом». С другой, многократно подчеркивается слово *Chili* («чили»). Тем более что из бессвязных звуков вырисовываются вполне осмысленные фразы солиста «*que bueno el chili*», «*que rico el chili*», «*te chili*». Скорее всего, подразумевается перец чили, который может являться одной из метафор, обозначающих темпераментность, накал, остроту, в том числе, и ритмическую остроту музыки, а в переносном смысле – жар, страсть, пыл.

Иногда смысл и характер текста любовных песен диктует необычные жанрово-стилевые решения, когда в сальсе обнаруживаются элементы других жанров: доминиканской бачаты, болеро, румбы.

Например, «*Vendio Su Corazón*» La Excelencia повествует о любви юноши к девушке из высшего света, закончившейся предательством подруги и ее скорым замужеством «по расчету».

Первый раздел композиции стилизован в духе кубинской румбы *guaguancó*. Об этом говорит импровизированный вступительный запев солиста, особенности



музыкального сопровождения (полиритмия перкуссий, в которой четко прослеживается ритм *clave*, характерная партия баса). Однако стиль текста и «белая» манера пения (без характерного гортанного тембра), абсолютно четкая «квадратная» мелодия противоречат первоначальному впечатлению.

Во втором разделе, начинающемся с рефрена «*Ella Vendió Su Corazón*» («Она продала свое сердце») квазирумба, наконец, перерастает в сальсу, исполняющуюся в темпе *presto*. Стилизация румбы в этой композиции придает ей характер традиционной городской песни, исполняемой под случайный состав музыкантов и отражающей сиюминутные впечатления. Как будто певец поет о том, что он видит, слышит и чувствует в данный момент. Румба придает будничному, обычному тексту оригинальность и самобытность.

Другой пример, «*El Tiempo En Tus Manos*» соединяет в себе черты доминиканского жанра бачаты и сальсы. Романтическая бачата, с ее подчеркнутыми вздохными интонациями, охватывает лишь первые девять строк песни и подчеркивает их чувственный смысл:

Quisiera detener el tiempo / Para estar contigo / En cada momento / Y así derrochar los recuerdos / De nuestra pasión / Tú quieres pero yo no puedo / Ese amor inmenso me está destrozando / Y a pensar en ti por las noches / Mi siento enloquecer<sup>90</sup>.

Несколько необычных жанровых и аранжировочных решений встречаем у Оскара де Леона. Песня «*Jibarito Enamorado*» представляет собой сальсу, в которой герой, крестьянин хибаро, вольный сын полей, поет о разлуке со своей возлюбленной. Ассоциации с крестьянской песней возникают благодаря небольшой детали: короткой попевке по звукам *a-moll'* ного трезвучия, исполняющейся на куатро<sup>91</sup>, а затем повторяющейся у солиста (рисунок 3):



Рисунок 3 – Оскар де Леон. «*Jibarito Enamorado*». Вступление

<sup>90</sup> Я хотел бы остановить время, / Чтобы оставаться с тобой / Каждый миг, / И так жить воспоминаниями / О нашей страсти. / Ты любишь, но я не могу, / Эта огромная любовь разрывает меня на части. / И в мыслях о тебе ночами / Я чувствую, что схожу с ума.

<sup>91</sup> Куатро - пуэрториканская разновидность гитары.

В духе традиционной песни решена и основная мелодия, излагающаяся параллельными терциями у двух певцов (рисунок 4):

4 A - ten-cion a-lo que voy di-cien-do Mi do - lor no lo pued(o) o-cul

6 tar (Y)aun - que vi(vo) en - tre siem - bras y

cam - po mi tri - stre - za no pue - do cal - lar.

Рисунок 4 – Оскар де Леон. «*Jibarito Enamorado*». Основная тема

Сюжетная сфера, связанная с образами музыки и танца, наравне с любовной, также является одной из главных в сальсе. Причем и движение, и звучание часто воспринимаются авторами как явления, жизненно необходимые для человека, так же, как воздух, вода, пища. Подобный пример находим в тексте песни «*Arroz con habichuelas*» группы El Gran Combo. В жанровом отношении это не сальса, а ча-ча-ча (об этом говорит характерная ритмическая формула). Но содержание композиции представляет взгляд коллектива, который «четыре десятилетия готовит сальсу для латиноамериканского народа» («*Cuatro Décadas Gran Combo en la cocina / Cocinando Salsa para la gente latina*»).

Сальса, сон и румба в песне сравниваются с рисом, фасолью и овощами, то есть с основой рациона, в противовес легкому диетическому «салатику» («*Esto no es ensaladita Light, / Arroz con Habichuela y viandas es lo que hay*»). Эти жанры в тексте противопоставляются балладе и рок-музыке как нечто особенное, важное для латиноамериканца, находящееся в одном ряду с полноценной едой, алфавитом и семьей.

Таковыми же сильными эпитетами награждаются claves, которое способно сбить с ног («*La clave te va a tumbar*»), тумбао, богаче и «вкуснее» которого нет ничего на свете («*Que rico que sabroso el tumbao*») и само звучание, оригинальное,

постигаемое с годами и требующее мастерства («Esto tiene su truquito. / Esto no es «llegué y pegué». / Esto lleva sus añitos / Pa' tocarse como es»).

Пафос, который сквозит в сравнениях, сочетается с живыми деталями, фрагментами разговорной речи. Например, строфы:

No, no es ensaladita Light de dieta / Pregúntale a Juan José que trajo la receta<sup>92</sup>.

И здесь же:

Es la cadencia del Son de Cuba elegante / Y el Swing de Nueva York siempre pa' adelante<sup>93</sup>.

Такое балансирование между патетикой и простотой вообще характерно для текстов сальсы.

Рассматривая текст этой песни, можно заметить и еще одну любопытную деталь: певец перечисляет жанры, такие как сальса, сон, румба и плена, в одном ряду. Он не стремится обособить каждый из них как уникальный, индивидуальный, а, напротив, подчеркивает их естественное единство, общность, тесную взаимосвязь.

Музыка вообще и сальса в частности, как предмет всеобщей латиноамериканской гордости, объединяющей людей, стала темой не одной песни. Например, нью-йоркская группа La Excelencia посвящает свою песню «*Boogaloo Pa' Colombia*» Колумбии. Эта сальсовая композиция очень проста, благодаря стилизации под бугалу 1960-х: характерному оstinatному ритму и незатейливой мелодической попевке (рисунок 5).



Рисунок 5 – La Excelencia. «*Boogaloo Pa' Colombia*»

Даже задорная, веселая мелодия наполняется любовью к родному краю, приносится ему как дар: «То, что я приношу, я посвящаю своей земле. <...> По-

<sup>92</sup> Нет, это не легкий диетический салатик. / Спроси Хуана Хосе, который принес рецепт

<sup>93</sup> Это каденция элегантного кубинского сона, / И нью-йоркского свинга, всегда устремленного вперед.

свящаю моему народу, Народу Колумбии!» («*Éste que traigo yo se lo dedico a mi tierra <...> / Dedicado pa'mi gente / ¡Pa'mi Gente de Colombia!*»).

Композиция «*Me Cuedo*» коллектива La-33 также окрашена в патриотические тона. Певец, обращаясь к жителю Боготы, заявляет ему о своем намерении остаться в Колумбии, вопреки слухам и недоброжелателям, петь и танцевать для своего народа. Строки текста, построение предложений напоминают патриотические лозунги: «Я пришел... / И я не уйду, хочу, чтобы Вам это было ясно. / Я продолжу бороться за весь мир, / не изменюсь и так умру». («*Aquí llegué... / Y no me iré, quiero que a Usted le quede claro. / Luchando por todo el mundo yo seguiré, / No cambiaré y así moriré*»).

Но быстрый темп, динамичная партия фортепиано, манера исполнения певца, наполняющего мелодию распевами, импровизацией, сглаживают излишний пафос текста, придавая песне характер страстного и искреннего послания.

Сальса – это не столько символ протеста или политических выступлений (хотя, как мы сможем убедиться позже, социально-политическая тематика сальсе не чужда), сколько музыка, прежде всего, танцевальная, созданная для развлечения публики, приятного времяпрепровождения. И во многих композициях (например, в песнях La-33 «*Gozalo con La-33*», «*Descarga me llama*»; Spanish Harlem Orchestra «*Salsa Pa'l Bailador*», «*Llego La Banda*») сальса фигурирует как музыка и танец, способные доставить публике удовольствие, забыть о суете повседневности и насущных проблемах. В таком же ключе воспринимается и кубинская «родственница» сальсы, румба, упоминающаяся во многих текстах как символ праздника. (например, La Excelencia «*Hijo De Los Rumberos*»; La-33 «*La Rumba Buena*»; Spanish Harlem Orchestra «*Vale Mas Un Guaguanco*», «*Un Gran Dia En El Barrio*»).

В двух песнях с одинаковым названием, «*Salsa Dura*», групп La Excelencia и Spanish Harlem Orchestra таким символом наслаждения жизнью становится энергичная темпераментная *salsa dura*, в противовес меланхоличной, сентиментальной *salsa romántica*. В обеих песнях *salsa dura* фигурирует как «*salsa de verdad*» – ис-

тинная сальса, с ее активной ритмикой, насыщенным «саундом». Ее сопровождают эпитеты «rica salsa» («роскошная, богатая»), «salsa buena» («прекрасная, качественная сальса») «salsa pa' gozar» («сальса, созданная для наслаждения»), и, наконец, «salsa sabrosa» (у La Excelencia) или «salsa con sabor» (у Spanish Harlem Orchestra).

Существительное «sabor» (с исп. «вкус, привкус») и его производные «saborosura», «sabrosa», «sabrosón», словно намекающие на «кулинарное» происхождение слова (напомним, с исп. salsa – «соус»), используются в сальсе довольно часто и обозначают особые качества музыки.

В песне La Excelencia «вкусным», например, называется своеобразное звучание медных-духовых («Oye Volvieron Los Metales De La Excelencia, / Los Metales Del Sabor»). В головокружительной композиции «Descarga Me Llama», слово «sabor» связывается с насыщенным ритмом («eso ritmo sabrosón»), который заставляет «вкусно» танцевать («donde se baila sabroso»). Словосочетание «Salsa Con Sabor» (дословно «сальса со вкусом») может отчасти считаться синонимом «стильной сальсы», «оригинальной сальсы», «истинной сальсы», обязательно сочетающей техническое мастерство и эмоциональный накал исполнения.

В композициях нередко возникает и образ музыки, как высшего дара. Например, в «La Musica Es Mi Vida» Spanish Harlem Orchestra, где певец называет себя «вестником сальсы и латиноамериканской музыки»:

La música es mi vida, mi compañera y mi amiga. / Con ella me he desvelado para invertir el mundo. / Mi voz es la mensajera de la música latina. /

Gracias te doy, Santa Cecilia / Por haberme dado el don / Como músico y cantante / De la música latina.

Por eso te digo yo / Pa' que lo tengas presente / Para cantar guaguancó /

Hace falta un buen ambiente<sup>94</sup>.

<sup>94</sup> Музыка – моя жизнь, моя подруга, / С нею я проводил бессонные ночи, чтобы перевернуть мир. / Мой голос – вестник латинской музыки. / Благодарю тебя, Святая Сесилия, за твой дар / Музыканта и певца / Латинской музыки.

Поэтому я говорю тебе: / Чтобы ты понял: / Чтобы петь гуагуанко, Нужна особая атмосфера.

В ином ключе эта тема представлена в композиции La Excelencia «*Duelo De Bongo*». Это латиноамериканский вариант легенды о музыканте, заключившем сделку с дьяволом для того, чтобы обрести талант:

Oye esta historia / Que de niño escuché / De un bongosero / De la ciudad de La Fe.  
Su Papá era trecista / Uno de los mejores / Dicen que con sus notas / Lloraban los hombres. /

Un día que su hijo / Fue acompañar a su Papá / Después del concierto / Vino hombre de la audiencia.

Le puso un contrato antiguo / Afrente de su Padre / Donde vendía su alma /  
Y estaba firmado en sangre /

<...>

Mientras el hijo lloraba / El hombre se reía / Le dijo a su viejo / Ya vamos al infierno ni té despidas.

El hijo agarró su bongo / Y al hombre le gritó / Mi alma por el alma de mi Papá / Tú y yo en un duelo de bongo.

El hombre aceptó / Y en su mano apareció / Un increíble bongo / En tono perfecto y hecho de oro.

Va comenzar el combate / Prepárense<sup>95</sup>

Если первый раздел песни представляет собой рассказ об этом событии, то во втором разделе, собственно, и происходит дуэль на бонгах (2'51-4'10).

---

<sup>95</sup> Послушай эту историю, / Которую слышал ребенком, / От одного бонгосеро / Из города Ла Фе.

Его отец был исполнителем на тресе, / Одним из лучших. / Говорят, что слушая его, / Плакали мужчины.

Однажды, когда его сын / Пришел вместе с отцом, / После концерта / Подошел судебный чин

И положил старинный договор / Перед его отцом, / Подписанный кровью, / В котором тот продавал свою душу.

И пока сын плакал, / Человек смеялся. / Он сказал старику: / Пора в ад без промедления.

Сын схватил свои бонги / И крикнул человеку: / Ставлю мою душу за душу моего отца. / Ты и я в поединке на бонгах.

Человек согласился, / И в его руке появились / Удивительные золотые бонги / Совершенного тона.

Начнем битву! / Приготовьтесь!

### 2.1.2 Социально-политические песни и повседневно-бытовые сюжеты

Помимо многочисленных песен о любви, разлуке, предательстве, наслаждении жизнью, музыкой и танцами в сальсе присутствует и социально-политический пласт, который впервые был представлен в творчестве панамского композитора, актера и общественного деятеля, Рубена Блейдса. Блейдс был одним из тех, кто посредством сальсы пытался выразить собственную гражданскую позицию и пробудить самосознание своих соотечественников: «Множество людей думает, что мои песни - политические, лишь потому, что я работаю над тем, чего другие избегают или вовсе игнорируют. Над столкновением с той политической реальностью, которая существует в латиноамериканском городе. Когда я пишу песню, я не пишу «двигай, мамаша»; «сейчас потанцуем»; «иди сюда»; «сейчас позабавимся...»; мне также не интересно постоянно писать о друге, который меня предал или о суровости жизни. Мое внимание направлено на то, что происходит в городе и на окраинах. Это привносит в мою манеру письма политические аспекты. Не потому, что я политик, а потому, что, я - латиноамериканец, и дела [страны] имеют непосредственное влияние на мою жизнь и на жизнь моих соотечественников»<sup>96</sup>.

Своими песнями, призывающими к единению для борьбы с нищетой, голодом, ложными обещаниями политиков, к сохранению национальной гордости и самосознания («*Déjenme reír para no jorrar*», «*Pablo Pueblo*», «*Buscando America*») он создал новый образ сальсы. Вместе с Рубеном Блейдсом к подобной тематике обращались также Эдди Палмьери («*Justica*», «*La Libertad*»), Вилли Колон («*El Dia de mi Suerte*», «*Latinos en Estados Unidos*»), Ларри Харлоу («*La raza latina*») и Исмаэль Ривера («*Profession Esperanza*»).

Социальная проблематика присутствует и в современной сальсе.

<sup>96</sup> Escalona, S. *La salsa: «pa'bailar mi gente»*: un phemonene socioculturel. Paris, 1998. P. 136-137.

Патриотические тексты таких песен прямолинейны, наполнены призывами к объединению, к борьбе за целостность и сохранение латиноамериканской самобытности. Они напоминают, скорее, слог политического плаката, нежели танцевальной композиции, а певец становится подобен оратору на политической трибуне. Он обращается напрямую к латиноамериканцам («pueblo latino»), своему народу («mi gente»), с которым он ощущает единение.

Подобное настроение прослеживается, например, в композиции El Gran Combo «*A mi me gusta mi pueblo*». Помимо восклицаний, напоминающих политический лозунг: «Дай мне руку, чтобы продолжать борьбу!» («¡Bríndame tu mano, pa' seguir la lucha!»), – текст песни наполнен ощущением гордости, выражающейся в экспрессивных, богатых эпитетами фразах:

Mi pueblo que ríe y canta, / Mi pueblo trabajador, / Mi pueblo humilde y sencillo, / Mi pueblo que es todo amor, / Mi pueblo que tiene herencia, / Indio-español-africana, / Mi pueblo que está de pie, / Buscando una nueva mañana,  
Orgullosa de su esencia latino-americana<sup>97</sup>.

Spanish Harlem Orchestra также видят в единении латиноамериканцев могучую силу, способную защитить от несчастий и бедствий («Porque en la unidad, es que esta la fuerza, monumental, / Que nos puede salvar, de la infelicidad»).

Текст этой песни как бы состоит из фрагментов нескольких политических лозунгов. Например: «¡Pueblo Latino, de cualquier ciudad! ¡Ha llegado la hora de la unidad!» («Народ Латинской Америки из любого города, / Наступил час единения!»); «¡Pueblo latino! / ¡Vamos a unirnos por siempre!» («Народ Латинской Америки! / Давайте будем едины всегда!»); «Recuerdan, que en la unión está / La fuerza, que no se borre de tu mente» («Помни, что в единстве та сила, которая не сотрется из твоих мыслей.»); «Y si es delito defender a Puerto Rico, / Yo, que yo prefiero la muerte» («И если это преступление – защищать Пуэрто Рико, / Я выбираю смерть»); «Si somos, si somos, si somos, / Si somos una misma raza, / ¿Por qué estas

---

<sup>97</sup> Мой народ, который смеется и поет, / Мой рабочий народ, / Мой народ, смиренный и простой, / Мой народ, полный любви, / Мой народ, который имеет корни / Инди-испано-африканские, / Мой народ, который стоит, / Ищет новое утро. / И гордится своей латиноамериканской природой.



indiferente?» («Если мы, если мы, если мы, / Если мы одной расы, / Почему вы остаетесь равнодушными?»), «Latino, defiende tu patria y tu bandera, / No te achantes de valiente» («Латиноамериканец, защищай свою родину и свой флаг, / Не бойся быть храбрым»).

Эта песня контрастна тем ностальгическим интонациям, которые, как правило, характерны для музыки пуэрториканских авторов, например, для всемирно известной «*Lamento Borincano*» Рафаэля Хернандеса Марина, в которой автор оплакивает судьбу своей родины. В песне «*Pueblo Latino*» горечь сменяется призывом защищать Пуэрто-Рико, вопреки угрозе гибели. Впрочем, политическая экспрессивность текста сглажена за счет лиричности и мягкости музыки (рисунок 6):

Рисунок 6 – Spanish Harlem Orchestra. «*Pueblo Latino*».

Единство латиноамериканцев в современном мире становится и темой песни La Excelencia «Unidad»:

Unidos somos más fuertes / Pueblo latino te llamó / Juntemos nuestras voces / No nos quedemos callados / Y aunque el camino es difícil / Juntos todo lo logramos / Nunca te des por vencido / Latino siga luchando<sup>98</sup>

А Оскар де Леон в своих композициях обращается к проблеме расизма («*Usted Señor*», «*Mi Raza Negra*»), внося в серьезную тему оттенок легкого юмора и задора.

<sup>98</sup> Сплоченные, мы сильнее. / Тебя призвал латинский народ. / Соединим наши голоса, / Не будем молчать. / И, хотя путь труден, / Вместе мы всего добьемся. / Никогда не сдавайся, / Латиноамериканец, продолжай борьбу.

Калейдоскоп образов и сюжетов дополняется в сальсе зарисовками будничной жизни. Материалом для них могли бы стать кадры криминальной хроники, обрывки повседневных разговоров, бытовые сценки. Героями этих песен становятся колоритные персонажи: любитель покритиковать (La Excelencia «*Deja De Criticar*»), сумасшедший (La Excelencia «*El Loco*»), сплетник (Оскар де Леон «*Vive Tu Vida*»), танцующая мулатка (Оскар де Леон «*La Negra Margot*»), житель неблагополучного района (La Excelencia «*La Lucha*»).

В «*Deja De Criticar*» La Excelencia музыкант обращается к критику. Певец подчеркивает свою оригинальность («yo so original») и убеждает его: «хватит критиковать, потанцуй» («*deja de criticar y ponte a bailar*»).

С остроумной речью обращается Оскар де Леон к болтуну. Он награждает его нелестными эпитетами («*Lengua Larga!*», «*Chismoso!*», «*Radio Bemba*»— «*Длинный язык!*», «*Сплетник!*», «*Радио Бемба!*»), призывает его жить своей жизнью («*Vive tu Vida*») и придержать язык, который ему непременно отрежут («*Cuida Tu lengua que te la van a cortar*»). Заключается песня моралью: «Берегись, берегись того, кто много говорит!» («*Cuídate, cuídate, de ese que habla mucho*»).

Мелодия подобных композиций, как правило, осваивает лишь небольшой диапазон. Она кружится вокруг одной ступени, создавая ощущение однообразности. Возможно, это связано с тем, что автор композиции уделяет внимание тексту, пренебрегая музыкой.

Но этого нельзя сказать об еще одной композиции Оскара де Леона, «*La Negra Margot*» (рисунок 7).

В тексте певец обращается к Черной Марго, сын которой умер в то время, как она танцевала. В композиции ощущается близость жанру венесульской кумбии, что выражается в ритме, певучей мелодии, а также в просторечном стиле текста, превращающем песню в колоритную сельскую сценку:

Oye negra / Dónde estabas? / Que tu hijo se enfermó. / Tu te fuiste / De parranda / Y tu muchacho se agravó.

Dices que no es culpa tuya / Pero no, no tienes razón. / Tu te fuiste pa' la rumba / Y tu niño se murió.

Dices que no es culpa tuya / Pero no, no tienes razón. / Está bien que te diviertas / Pero no era la ocasión<sup>99</sup>.

O - ye neg-ra dond(ə)s - ta-bas Que tu Hi - jo s(e)en-fer - no Tu te  
fuis-te de par - ran-da y tu mu - cha - chos(e)a - gra - vo.  
Di - ces que n(o) es cul-pa tu-ya pe-ro no, no tie-nes ra- zon. . Tu te  
fuis-te pa' la rum-ba y tu ni - ño se mu - rio.

Рисунок 7 – Оскар де Леон. «*La negra Margot*»

### 2.1.3 Религиозные сюжеты

Обзор сюжетов в сальсе был бы не полным без освещения религиозной сферы. Количество песен, посвященных афро-кубинской сантерии невелико, особенно по сравнению с лирическими или социально-политическими образцами. Но, пожалуй, нигде так не ощущается глубокая связь сальсы с культурой Латинской Америки. А глубже – с ее черной, африканской традицией.

<sup>99</sup> Эй, чернокожая, / Где ты была? / Твой ребенок заболел. / Ты развлекалась, / И твоему мальчику стало хуже.

Говоришь, что это не твоя вина. / Но нет, ты не права. / Ты танцевала румбу, / А твой ребенок умер.

Говоришь, что это не твоя вина. / Но нет, ты не права. / Хорошо, что ты развлекаешься, / Но это не тот случай. /

Рефрен: Как танцует горячую румбу / Черная Марго.

Как известно, сантерия (от исп. Santo – «святой») – афро-христианская синкретическая религия, распространенная на Кубе, а также среди афрокубинских эмигрантов в США и других странах, представляющая собой соединение африканских верований народов йоруба<sup>100</sup> и католичества. Завеса таинственности с сантерии снята давно. На сегодняшний день существуют зарубежные и русскоязычные работы, посвященные ей.

Например, книга кубинского ученого и сантеро Рауля Канисареса «Кубинская сантерия. Жизнь и духовные традиции афроамериканцев»<sup>101</sup>. В увлекательной форме художественно-документального повествования (книга непосредственно связана с биографией самого Р. Канисареса) автор раскрывает вопросы эволюции и сохранения сантерии в условиях современного мира, религиозной иерархии и пантеона богов, священной роли музыки в религии.

К проблеме афрохристианских культов с искусствоведческой точки зрения обращается и И. Кряжева<sup>102</sup>. Она, в числе прочих, затрагивает проблему важной смыслообразующей роли музыки в сантерийских церемониях и ритуалах. Предметами интереса И. Кряжевой стали иерархия музыкантов, особая, священная роль барабанов, строгая регламентированность песнопений и ритмов<sup>103</sup>.

Кроме того, исследователь упоминает о десакрализации ритуалов как о важнейшем факторе, отчасти способствующем живучести культа<sup>104</sup>. Для того, чтобы услышать и увидеть фрагменты церемониальных песен и танцев, сейчас необязательно быть свидетелем самого ритуала. Достаточно посетить концерт ансамблей *Rumberos De Cuba* или *Folklorico National*, которые бережно сохраняют музыкальное наследие региона и в виде небольших музыкально-театральных номеров представляют его неравнодушным зрителям. Ритмичная перкуссия, певцы, исполняющие фрагменты священных песнопений, танцоры в ярких костюмах ориш, пе-

<sup>100</sup> См. Список терминов, *Йоруба*

<sup>101</sup> Канисарес Р. Кубинская сантерия. Жизнь и духовные традиции афроамериканцев. М., 2005.

<sup>102</sup> Кряжева И. А. Афро-христианские культы Латинской Америки // *Iberica Americans*. Праздник в ибероамериканской культуре. М., 2002. С. 247-259.

<sup>103</sup> Ориша - божество пантеона сантерии.

<sup>104</sup> Кряжева И. А. Афро-христианские культы Латинской Америки // *Iberica Americans*. Праздник в ибероамериканской культуре. М., 2002. С. 252.

редающие в движениях характер каждого из божеств и истории их взаимоотношений – так оживает на концертах мифология африканской цивилизации йоруба.

С одной стороны, зрелищность, красота и необычность театральных представлений, неизбежно привлекают внимание все новых поклонников, и, вероятно, обеспечивают увеличение последователей культа. С другой стороны, именно это явление десакрализации способствует тому, что религиозные мотивы находят себе путь в популярную музыку, в частности, в сальсу.

Соединение религиозных мотивов и светской популярной музыки известно было и ранее. Например, образцы спиричуэл, госпелз (белый и негритянский), христианского рока и т.д. Спиричуэл, в этом отношении, особенно показателен своим синкретизмом, соединением африканских и европейских истоков. Это отражается в импровизационности, важной роли ритмической составляющей, антифонном пении (переключки солиста и хора), а также сильном эмоциональном подъеме.

Но в отличие от трагического (как в спиричуэле) или воодушевляюще-экстатического накала (что больше характерно для госпелз), в сальсе редко преодолевается свойственная ей танцевальность. Поэтому с музыкальной точки зрения «религиозные» песни ничем не выделяются среди прочих любовных или политических композиций. Тогда как спиричуэл и госпел обладают яркой музыкальной и жанровой индивидуальностью.

Кроме того, отдельные цитаты из песнопений сантерии использовались в латиноамериканской популярной музыке и до появления сальсы. Например, В. Перна отмечает, что отсылки к сантерии наблюдаются еще в сонах Игнасио Пинейро и *Sexteto Habanero*<sup>105</sup>.

Большой интерес для исследователя представляют содержательные аспекты текстов сальсы, в которых используются цитаты традиционных песнопений на языке йоруба, фрагменты религиозных гимнов, посвященных оришам, особые сравнения и обращения. Не знающий эти особенности, непосвященный слушатель

---

<sup>105</sup> Perna V. *Timba: The Sound of the Cuban Crisis*. Aldershot, 2008. P. 177.

будет воспринимать их как обычную танцевальную музыку, тогда как практикующий сантеро или компетентный исследователь смогут расшифровать элементы заложенного автором духовного послания.

Те музыканты, которые обращаются к этой образной сфере, как правило, сами в течение многих лет являются приверженцами религии. Среди них «Королева сальсы» Селия Крус и «принцесса сальсы» La India, «сын богини Очун», автор многочисленных песен, Адальберто Альварес. Религия воспринимается ими не как отвлеченная философская идея, а как фактор, непосредственно связанный с повседневной жизнью, личным опытом. Поэтому молит ли певец бога о заступничестве или повествует об оришах, всегда сохраняется доверительная интонация, простота выражения.

Кто же герои этих песен и к кому они обращены?

«Я пою семи африканским силам» («*ра' las siete potencias africanas yo canto*»), - как бы отвечает Селия Крус в композиции «*Ochun con Chango*». Образ «семи сил» - это образ семи главных полубогов (ориш), наиболее популярных героев легенд и песен, созданий верховного божества, Олодумаре. Это Чанго, Элегуа, Обатала, Оггун, Орунла, Йемайя и Очун. Каждый из них соотносится с определенными природными явлениями и обладает ярко выраженными качествами характера, что позволяет провести некоторые параллели между пантеизмом йоруба и, например, античной или индуисткой мифологией:

1. Обатала – (с языка йоруба «господин белой одежды»), образец мудрости, повелитель небес и всего сущего. Дарующий мир и спокойствие.

2. Орунла – свидетель создания мира, бог-прорицатель, открывающий врата в прошлое и будущее.

3. Чанго – бог-громовержец, один из самых почитаемых ориш в сантерии, покровитель танцев и игры на барабанах. Он наделен особой мужественностью, привлекательностью и сексуальностью. Как правило, Чанго изображается в одеждах красного и белого цветов, а его постоянным атрибутом служит небольшой то-

порик. Образ Чанго, размахивающего топором или собирающего небесные камни, выражен и в его хореографии.

4. Оггун – вечный соперник Чанго, бог войны, воинственный и агрессивный. Его символические цвета – зеленый, черный, сиреневый и иногда синий. Рауль Канитарес называет Оггуна «божественным кузнецом», т.к. именно он научил человечество ковать железо. В руках его – мачете, а движения в танце более порывисты и резки, чем у Чанго.

5. Элегуа – непредсказуемый и хитрый бог перекрестков, открывающий дороги и разрушающий препятствия на пути к успеху, одетый в красное и черное и держащий в руке короткий пастуший посох. Танцоры, исполняющие роль Элегуа, часто передают характер беспечного, радующегося ребенка: тело расслаблено, голова слегка наклонена набок, а посохом он пролагает себе путь, раздвигая воображаемые тростники.

6. Йемайя – властительница морей и океанов, мать мира, одетая в голубое и белое. Ее движения олицетворяют движения стихии: спокойного или бурного океана, плеска волн.

7. Очун – богиня женской привлекательности и чувственности, повелительница речных вод. Ее цвета – желтый, янтарный, золотой.

Песни сальсы, посвященные «семи силам» - это радостно-приподнятые или мистические зарисовки церемоний (Адальберто Альварес «*Y que tu quieras que te den*»); молитвы и восхваления (Эктор Лаво «*Aquanile*», «*Para Ochun y Yemaya*», Риччи Рэй и Бобби Крус «*Cabo E*», La India «*Yemaya y Ochun*»); песни - «проповеди» (Элито Реве «*Aqua Pa'Yemaya*», NG La Banda «*Santa Palabra*»); повествования о богах (Селия Крус «*Ochun Con Chango*»); песни-монологи (Los Van Van «*Soy Todo*»).

Искренняя, полная страсти и огня молитва чаще всего возникает во втором разделе композиций. И это наводит на определенные параллели с ходом самой религиозной церемонии, когда сантеро, введенный в транс ритмами священных барабанов бата, обращается к богу-покровителю. И если просьба будет достаточно

красноречивой, то просящему будут даны самые простые, но необходимые дары: удача, процветание, здоровье и любовь.

Мотив молитвы в сальсе порой пересекается и с другими: в частности, с темой творческого пути музыканта и певца. Например, Элито Реве, моля о заступничестве Йемайи в песне «*Aqua Pa'Yemaya*», просит не только о личном благе, но и о благословении для его музыкальной группы:

Yemayá, O mio Yemayá! / Límpiame el camino y bendíceme la orquesta / Yemayá, te estoy cantando / Con sentimiento y corazón. / Bendice a mi Charangón<sup>106</sup>.

А в композиции Эктора Лаво «*Para Ochun y Yemaya*» религиозная тема соединяется с социальной. К Йемайе певца заставляют обратиться бедность и безвестность:

Yemayá Olodo, / Virgen de Regla Qué buena eres. / Yemayá Olodo / Anda préstame tu voluntad, / Para pa'lante poder caminar

<...>

Eh como soy pobre nada te puedo brindar, / Tan solo flores puedo llevar, / Así me las tenga que robar. / Flores, flores, muchas flores, / Para Ochun y Yemaya mamá<sup>107</sup>.

Лаво называет Йемайю «Прекрасной Девой из Реглы». И это вновь возвращает нас к синкретическим истокам сантерии. В статье «Афро-христианские культы Латинской Америки» И. Кряжева, в частности, упоминает о параллелях, возникших в религии между христианскими святыми и оришами «на уровне простого сюжетного и ситуативного сходства»<sup>108</sup>. Так Чанго стал ассоциироваться со Святой Варварой («*Santa Barbara Bendita*» в песне NG La Banda «*Santa Palabra*»), Очун – с Девой Каридад, Йемайя – с Девой Марией из Реглы (один из наиболее «черных» районов Гаваны), Элегуа – со Святым Петром, Оггун – со Святым Лазарем («*San Lazaro*» в композиции Селии Крус «*Ochun Con Chango*») и т.д. Эти па-

<sup>106</sup> Йемайя, О моя Йемайя! / Очисти мой путь и благослови мой оркестр. / Йемайя, я пою тебе / С чувством и от сердца. / Благослови мой Чарангон

<sup>107</sup> Йемайя Олодо, / Прекрасная Дева из Реглы, / Йемайя Олодо, / Приди и яви мне свою волю / Для того, чтобы я мог идти вперед.

Так как я беден и ничего не могу тебе дать, / Только цветы могу принести. / Так что мне придется украсть цветы, много цветов, / Для Очун и матери Йемайя.

<sup>108</sup> Кряжева И. А. Афро-христианские культы Латинской Америки / *Iberica Americans*. Праздник в ибероамериканской культуре. М., 2002. С. 251.



раллели проводит и Адальберто Альварес во второй строфе песни «*Y que tu quieres que te den*»:

Obatalá las Mercedes, / Ochún es la Caridad, / Santa Bárbara Changó / Y de Regla es Yemayá<sup>109</sup>.

Но вернемся к тематике сальсы. Просьба, обращенная к оришам – важный, но не единственный мотив. Например, песня Селии Крус «*Ochun con Chango*» – это небольшой эскиз к портрету одной из самых популярных в сантерии пар, богини любви и женственности Очун, и бога мужественности, громовержца Чанго:

Ella es la más alegre reina del agua dulce. / Azúcar, miel y canela lleva en su corazón. / Él es macho fuerte siempre de rojo y blanco. / Con su espada en la mano, guerrero y emperador<sup>110</sup>.

Другие песни по характеру текста, скорее, напоминают проповедь, чем танцевальную композицию. Так, Elito Reve в «*Aqua pa' Yemaya*» вначале обращается к верующим слушателям: «Oye sí dedicado para todo, / Todo a quel que tiene fe»<sup>111</sup>. Далее он соединяет рассказ о собственном духовном опыте (предсказание сантеры, заставившее его внимательнее относиться к религии предков) с призывами поклониться Йемайе, богине морской воды и матери мира: «Bueno, manos arriba todo el mundo / Pidiendo salud y mucho aché»<sup>112</sup>.

Кстати, аче (аше), о которой упоминается в песне, – одно из основных понятий сантерии, особые сила и благодать, которые даны оришам при сотворении мира и которыми они могут поделиться с верующими. А песня «*Santa Palabra*» практически является краткой энциклопедией тех сил и качеств, которыми обладает каждый ориша. Солист группы NG La Banda, кажется, берет на себя функции жреца сантеро. В форме небольшой проповеди он обращается слушателям:

No levantes nunca la mano a una mujer. / Ochún te está mirando, ella sí tiene poder. / Quiere a Babalú, Santo milagroso, / Pídele salud, pues sin salud no hay gozo. / No busques problemas con la

<sup>109</sup> Обатала – Мерседес, Очун – это [Дева-примечание автора] Каридад, Санта Барбара – Чанго и из Реглы Йемайя (перевод автора)

<sup>110</sup> Она – самая веселая королева речной воды. / Она несет в своем сердце сахар, мед и корицу. / Он – сильный мачо, всегда в красном и белом. / С мечом в руке, он воин и владыка./

<sup>111</sup> «Слушайте! Посвящаю всякому, у кого есть вера!»

<sup>112</sup> «Хорошо, давайте все вместе поднимем руки, чтобы просить здоровья и много аче».

señora Oyá, / Pues Para el cementerio a ti te llevará. / Si quieres saber, oye bien, lo que va a pasar, / Pregunta al gran Orunla, adivino estelar, / Oye, que todo lo sabe<sup>113</sup>.

Во многих текстах, при сравнительной простоте языковых конструкций, все же чувствуется особый пафос и велеречивость. Например, в песне «*Soy Todo*» («Я – это всё») группы Los Van Van:

*Yo soy el poeta de la rumba, / Soy danzón, el eco de mi tambor. / Soy la misión de mi raíz, / La historia de mi solar. / Soy la vida que se va. / Hay! Que se va*<sup>114</sup>

И далее:

*Soy el paso de Chango / Y el paso de Obatala, / La risa de Yemayá, / La valentía de Oggun, / La bola y el tropo de Elegua <...> / Soy la mano de la verdad*<sup>115</sup>

Но сравнение автора с «шагом ориши» или «рукой истины», «жизнью, которая уходит», в меньшей степени, связано с гордостью, самолюбованием, гипертрофированным самоутверждением. Скорее это ощущение себя частью мироздания, стихии, силы природы, что вообще свойственно латиноамериканскому сознанию.

Во втором разделе композиции на первое место выходит жаркая молитва о всех верующих и родной Кубе, завершающаяся поэтичной метафорой:

*Haz que mañana por la mañana / Orunla llueva café*<sup>116</sup>.

Молитва и просьба выражаются в виде целой гирлянды глаголов повелительного наклонения: *ampárame* (защити меня), *ayúdame* (помоги мне), *protégeme* (покровительствуй мне), *sálvame* (спаси меня), *contéstame* (ответь мне). А заканчивается вся песня «заповедью»: «Кубинец, защити свою религию, / Потому что она является условием твоего существования» («*Cubano defiende bien tu religión / Que esa es tu razón de ser*»).

Образцы сальсы, связанные с сантерией, богаты священной символикой:

<sup>113</sup> Никогда не поднимай руки на женщину, / Очун наблюдает за тобой, у нее есть могущество. / Почитай Бабалу, святого чудотворца, / Проси у него здоровья, ведь без здоровья нет радости / Не ищи неприятностей с Ойей, / Или лежать тебе на кладбище. / Если хочешь знать, что будет, / Спроси великого Орунла, звездного предсказателя, / Который знает все.

<sup>114</sup> Я – поэт румбы. / Я дансон, эхо моего барабана. / Я – миссия моих предков, / История моего рода. / Жизнь, которая уходит. / Ай, которая уходит.

<sup>115</sup> Я шаг Чанго / И шаг Обатала, / Смех Йемайи, / Отвага Оггуна, / Шар или троп Элегуа. / Я – рука истины.

<sup>116</sup> Сделай так, чтобы утро за утром / Орунла разразился кофе (*вместо дождя – прим.авт.*)

1. Цветовая символика: желтый веер Очун; пунцовый платок и меч Чанго (Селия Крус «*Ochun con Chango*»); голубая вода Йемайи (Элито Реве «*Aqua pa' Yemaya*», Эктор Лаво «*Aquanile*»)

2. Предметная символика: 7 раковин улитки («7 caracoles») для Йемайи (Элито Реве «*Aqua Pa' Yemaya*»); сахар, корица и мед – символы Очун; 4 зеленых бананчика, красное яблоко и бокальчик вина для Чанго (Селия Крус «*Ochun con Chango*»), гирлянды цветов (Эктор Лаво «*Para Ochun y Yemaya*»), четыре кокоса и яблоко для Чанго (NG La Banda «*Santa Palabras*»).

3. Упоминание священных барабанов бата, играющих особую роль на церемониях сантерии («los tambores bata»), где каждому орише посвящена своя группа ритмов (Элито Реве «*Aqua Pa' Yemaya*», La India «*Yemaya y Ochun*», Los Van Van «*Soy Todo*», Рэй Барретто «*El Hijo de Obatala*»).

Характерным признаком песен является и особенное обращение к божествам, когда автор называет того или иного оришу своим: «Mi Yemaya» (Элито Реве «*Aqua pa' Yemaya*»), «Mi Orunla» (Los Van Van «*Soy Todo*»). В песне «*Ochun con Chango*» Селия Крус называет Чанго «своим отцом» («padre mio»). La India в песне «*Yemaya y Ochun*» обращается к двум богиням «мои святые, которые ведут меня» («mis Santos, que me guían»), а верующих называет «детьми Йемайя и Очун» («todos hijos de Yemaya y Ochun»). В «*Soy Todo*» Los Van Van певец обращается к Орунле, пророку, указывающему истинный путь «Ay Dios» («Ай, Боже»), «Dios Mio» («Бог мой»).

С одной стороны, подобные обращения напоминают воззвания христиан к Богу, католическим Святым, заступникам или священникам. С другой стороны, обращение к Йемайя, как к матери, или к Чанго, как к отцу, название верующих «детьми» связано и со спецификой культа, а именно, с церемонией посвящения. Последователи сантерии верят, что во время церемонии, когда посвящаемый

находится в особом трансе, в него вселяется ориша, который на всю жизнь становится его покровителем<sup>117</sup>.

Существование сантерии в сальсе порождает еще одну необычную особенность – билингвизм многих текстов, где испанский соединяется с языком йоруба. Предназначение этого экзотического языка в рамках культа близко латинскому в католицизме. Он активно используется в религиозных церемониях, священных гимнах, молитвах.

В некоторых случаях поются или произносятся только отдельные слова («*sabo sabiosi*», «*maferefun*», «*alaroye*», «*arere*», «*sire*» и т.д.), возникающие посреди испанского текста и выполняющие роль междометий или связок.

В других случаях вокализируются целые строки на языке йоруба, образуя стилизации подлинных напевов, ритм и мелодика которых соотносятся с характером каждого ориши.

Гигантскую работу по сбору музыкально-религиозного материала провел Томас Альтманн, автор книги «*Cantos Lucumi a Los Orishas*»<sup>118</sup>, расшифровавший около 275 песнопений, из них 30, посвященных Элегуа, 36 – Чанго, 39 – богине Очун и т.д. И часть из них в виде цитат вводится и в сальсу.

Так, в песне, «*Aquanile*», исполнявшейся Эктором Лаво, используется отрывок из текста связанного с ритуалом очищения «дома»: «*Aquanile, Aquanile, Mai Mai*» (рисунок 8).

---

<sup>117</sup> Подробное описание подобной церемонии можно прочитать, например, у Рауля Канитареса (Канитарес Р. Кубинская сантерия. Жизнь и духовные традиции афроамериканцев. М., 2005, С. 24-32).

<sup>118</sup> Altmann T. *Cantos Lucumi a los Orishas*. Oche, 1998.

A-qua-ni - lé A-qua-ni - lé San-to Dios  
 San-to fuer - te. San - to im-mor-tal A - qua-ni-lé a-qua-ni-le  
 ma - i mai A - qua ni - le a-qua-ni - le ma - i mai

Рисунок 8 – Эктор Лаво. «*Aquanile*»

В данном случае слово «дом» может иметь несколько смыслов: как жилище человека, обителище духа (то есть человеческое тело) и святилище.

В песне Риччи Рэя и Бобби Круса «*Cabo e*» используется приветственное песнопение Чанго, одного из самых почитаемых ориш:

Cabo e, cabo e, / Cabo e, cabo sile o!<sup>119</sup>

Здесь выражения на языке йоруба доминируют над испанским: слушатель погружается в стремительное движение, в котором звучат восхваления Чанго (рисунок 9):

Ca-bo E Ca-bo E Ca-bo E Ca-bo Si - le - o

Рисунок 9 – Риччи Рэй и Бобби Крус. «*Cabo e*»

Принцип подобной стилизации использует и Адальберто Альварес в 11-минутной композиции «*Y que tu quieres que te den*». Это развернутая картина церемонии, на которой собравшиеся просят различных ориш даровать им самые обычные блага: спокойствие, защиту, любовь.

Песня открывается с призыва на языке йоруба, обращенного к Очун. Это вступление исполняется женским голосом а'сарелла под легкое позвякивание коло-

<sup>119</sup> «Добро пожаловать, добро пожаловать, Добро пожаловать, мой повелитель!» Перевод по кн.: Канисарес Р. Кубинская сантерия. Жизнь и духовные традиции афроамериканцев. М., 2005. С. 32.

кольчика. Оно формирует ощущение мистичности происходящего, погружения в церемонию (рисунок 10):

I - yá mi - le O - ró. I - yá mi - le O - ró Gbo-gbo a-che  
 I - ya Mi-sa-ra má- bó - é I - yá mi - lé O - ró

Рисунок 10 – Адальберто Альварес. «*Y que tu quieres que te den*». Вступление

Своей затаенностью оно резко контрастирует динамичной, действенной основной теме композиции (рисунок 11).

Des - de Af - ri - ca vi - nie - ron (y)en - tre nos - ot - ros que - da - ron to -  
 dos a - que - llos que - re ros que (a) - mi cul - tu - ra pa - sa - ron. O - ba - ta la las Mer - ce des O  
 chun es la Ca - ri - dad San - ta Bár - ba - ra Chan - go (y)de  
 Reg - la (es) Ye - ma yá. Va (a) em - pe - zar ce re - mo - nia va - mos (a) ha - cer ca - ri dad.

Рисунок 11 – Адальберто Альварес. «*Y que tu quieres que te den*». Основная тема

Первый раздел содержит в себе две эпизода: обращение к памяти предков, исполняемое самим Адальберто Альваресом и устный «репортаж» одного из музыкантов (а в сюжете песни – одного из свидетелей церемонии). Хотя музыкант лишь произносит текст, ритм произнесения подчиняется общему ритму композиции, заложенному в паттернах инструментов (фортепиано и перкуссии). Музыкант наблюдает, как в священный дом приходят люди, как они заполняют все пространство, как верующие просят Элегуа, открывающего пути, о помощи. Сам герой ждет от ориши одного – мира и спокойствия своей семье.

Как это свойственно для сальсы, первый раздел лишь настраивает на само действие. Своих масштабов песня достигает благодаря сильно разросшемуся второму разделу, состоящему из трех фаз. В первой, где основным рефреном является заглавная реплика хора («*Y que tu quieres que te den*»)<sup>120</sup> происходит диалог между верующими (солист и хор), напоминающий обычную беседу перед началом церемонии.

Вторая, наиболее любопытная фаза начинается со слов «*Para todo los religiosos de mi Cuba y del mundo vamos a cantarle a los Orishas*»<sup>121</sup>). Это прославление самых популярных ориш, традиционно начинающееся с Элегуа и идущее в следующем порядке: Обатала, Йемайя, Ойя, Бабалу, Очун, Оггун и Чанго. В этом разделе реплики «хора» – музыкальные характеристики божеств, по ритмике и общим мелодическим контурам напоминающие подлинные религиозные песнопения. В прославлении Элегуа, например, автор использует несколько видоизмененную цитату гимна, посвященного орише (рисунок 12):

E - le-gguá go E - le-gguá go - a - ña a la(a) la-yo Ye ma san nki-o E-le-gguá

go a - ña. E - le-gguá E - le-gguá a - so ke-re ke-re me yé E -

le - gguá E - le - gguá e - lle - gua - ra i - le bon - ke.

Рисунок 12 – Адальберто Альварес. «*Y que tu quieres que te den*». Второй раздел. Прославление Элегуа

Завершается песня хаотичным, состоящим из отдельных реплик заключительным разделом, напоминающим финальную кульминационную часть церемонии сантерии, когда ориша символически присоединяется к общему танцу.

<sup>120</sup> «И что же ты хочешь, чтобы тебе дали?»

<sup>121</sup> «Для всех религиозных людей Кубы и мира, давайте споем об оришах»

Конечно, подобные танцевальные композиции не достигают того экстатического уровня, накала эмоций, трансового состояния, которые возникают на настоящих церемониях, но приподнятое настроение, энергетическая заряженность, искренность тона здесь сохраняются.

В композициях «*Aguanille*», «*Cabo E*» или «*Santa palabra*» ощущение аутентичности присутствует не только благодаря фрагментам из священных песнопений на языке йоруба, нарастающей динамике второго раздела, но и особому ритмичному фону перкуссий, словно имитирующих игру на магических барабанах батá.

Остается только прояснить вопрос: какова же смысловая роль этих песен? Ведь в рамках самого культа они не играют никакой роли. Возможно, стоит воспринимать их как еще один элемент культурной самоидентификации, как возможность музыкантов раскрыть перед слушателями все грани своего мировоззрения.

По мере того как религия распространяется за границей своей исторической родины, становится более открытой, по мере того, как десакрализируются ее ритуалы, растет и число музыкантов, обращающихся к ней. Это не только образцы сальсы и тимбы, джазовые обработки (Irakere, Raul Marrero), но и записи в области поп-музыки и даже world music (Deva Premal «*Yemaya*»). Однако пока это единичные образцы. Превратится ли это небольшое музыкальное течение в могучий поток, покажет время.

#### 2.1.4 Стилистика и структура текстов

Разговор о сюжетных сферах в сальсе необходимо дополнить некоторыми замечаниями, касающимися общей стилистики и структуры текстов.



И. Кряжева в своем очерке, посвященном кубинскому сонгу, отмечает характерное «проглатывание» слогов в текстах Николаса Гильена. Но она рассматривает стихи профессионального поэта как стилизацию и аргументирует данный факт тем, что автор стремился воссоздать «устную стихию народного сонга, основываясь на претворении и письменной фиксации элементов негритянской и мулатской просодии, изнутри модифицировавшей структуру испанской речи»<sup>122</sup>.

В сальсе такое «проглатывание» является естественным. Это связано, во-первых, с тем, что латиноамериканский испанский отличается не только от литературного, но и от разговорного испанского, принятого в Европе. Во-вторых, со спецификой песенных текстов, функция которых – кратко и сжато передать основную мысль, при этом сохранив размер и рифму строфы.

Так образуются конструкции, где слова сокращаются, сливаются друг с другом, меняются местами. Разнообразны варианты «проглатывания» с предлогом *pa*, который в текстах сальсы часто возникает в усеченном виде – *pa'*, образуя гирлянду новых словосочетаний с местоимениями (*pa'tu, pa'mi, pa'el, pa'ti, pa'que, pa'ca, pa'l, pa'usted*), глаголами (*pa'despistar, pa'tocarse, pa'seguir, pa'goza(r)*), наречиями (*pa'donde vas, pa'nada, pa'(a)rriba, pa'(ade)lante, pa'fuera*). Часто в сальсе конструкция *pada mas* преобразуется в *na'ma* или даже *mas'na'*. В последнем случае возникает также инверсия, когда, вопреки грамматическим правилам, авторы меняют порядок слов, но не для достижения художественного эффекта, а, скорее, для «удобства» произнесения текста<sup>123</sup>.

Примеры таких «ошибок» находим в текстах La-33. Например, в «*LaFea*» (таблица 1):

Таблица 1 – La – 33. «*La Fea*». Сопоставление оригинального и отредактированного текста

<i>Оригинал</i>	<i>Правильный вариант</i>
-----------------	---------------------------

<sup>122</sup> Кряжева И. А. Музыка Испании и Латинской Америки. Исторические очерки: дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2007. С. 245.

<sup>123</sup> При соблюдении авторами текстов всех грамматических правил, фраза из песни El Gran Combo «El Problema Está En El Coco» «Cuando mas tranquilo estoy» была бы написана следующим образом: «Cuando yo estoy mas tranquilo». Но нарушалась бы структура строфы. И таких примеров инверсии в сальсе достаточно много.

Allá viene Bety Con la cara pinta' Qué mujer tan fea Maluca de verda' <sup>124</sup>	Allá viene Bety Con la cara pintada Qué mujier tan fea Maluca de verda <u>đ</u>
---	--

Или в песне «*La Rumba Buena*» (таблица 2):

Таблица 2 – La-33. «*La Rumba Buena*». Сопоставление оригинального и отредактированного текста

<i>Оригинал</i>	<i>Правильный вариант</i>
Se armó la rumba, por todo el solar Se armó la rumba, por todo el solar	Se armó la rumba, por todo el solar Se armó la rumba, por todo el solar
Con los rumberos... vamo' a goza' y con mi orquesta hoy los vamo' a pone' a bailar	Con los rumberos... vamo <u>đ</u> a goza <u>ř</u> y con mi orquesta hoy los vamo <u>đ</u> a pone <u>ř</u> a bailar
Ahh, ehhh, la rumba buena <sup>125</sup>	Ahh, ehhh, la rumba buena

Ситуация, в которой звучит сальса – это ситуация живого концерта, а значит диалога. Певец не просто исполняет свои композиции, стоя на сцене лицом к лицу со слушателями, но и пытается ввести их в сотворчество, заставить танцевать. Поэтому тексты сальсы наполнены призывными интонациями, междометиями и восклицаниями, как бы подогревающими интерес слушателей, увеличивающими эмоциональный накал: «Sabroso!», «Caramba!», «Eso!», «Azucar!», «Vaya!», «Que Rico!»).

<sup>124</sup> Там идет Бети, / С рябым лицом / Она страшна, / Как смертный грех.

<sup>125</sup> Зазвучала румба / Во всем квартале (2р. )/

С румберос / Давайте наслаждаться / И с моим оркестром / Давайте будем танцевать без устали.

А-э! Чудесная румба!

Певец может обратить внимание на ту или иную интонацию, попросить увидеть, услышать, произнести вместе с ним какую-либо фразу, используя глаголы: «Mira!», «Escucha!», «Oye!», «Oyelo!», «Dímelo!» Он может обращаться к кому-то из слушателей («Oye, mamita!», «Нау мамасита», «Oye mi bien rumberito!»), всей публике («Oiga mi gente!») или к музыкантам оркестра: «Ay trompetas, Súbelo! Dame la clave ahí. Se acabó!» («Ай, трубы, поднимитесь, / Дайте мне clave! Вот так!»), «Oyeme Roland como suena la trompeta, oye Vladimir que rico ese trombón! Oye Felipe como suena el saxofón! José Miguel, dime que tu vas a hacer!» («Послушай, Роланд, / Как звучит труба! / Послушай Владимир, / Как богато звучит тромбон! / Послушай, Фелипе, / Как играет саксофон! / Хосе Мигель, скажи мне, что ты собираешься делать!»).

Еще одна черта стилистики сальсы – это тот набор немых «героев», который кочует из песни в песню. Таковы типичные обращения к женщине (mami, mamacita, mamita, mujer, chiquita, nena, negra, princesa), мужчине (papi, compañero, caballero, señor, latinoamericano, oyente, bailador) или к группе людей (mi gente, mi pueblo, los rumber(ito)s, señores, pueblo latino, publico).

Столь эмоциональный стиль сальсы связан также с ее импровизационной природой. Примером этому может послужить, например, фрагмент из второго раздела композиции «Salsa Dura» Spanish Harlem Orchestra:

Aaaaaa!! / Echa pa'alante, compay!! / (Aguanile, eo!) / Aguanile / (La salsa brava llegó) / (Aguanile, eo!) / Aguanile, eo! Dilo tú como yo / (Aguanile, eo!) / Ven, bamba / (La salsa brava llegó) / Pero qué rico, caray! / (Aguanile, eo!) / La rumba buena te llama / al repique de mi tambor / (Aguanile, eo!) / (La salsa brava llegó) / (Aguanile, eo!) / La orquesta se ha puesto dura / y ahora la fiesta empezó / (Aguanile, eo!) / Aguanile, eo! / (La salsa brava llegó) / (Aguanile, eo!) / No se confundan, mi gente / Aquí es el swing y el sabor /  
La salsa brava llegó<sup>126</sup>

<sup>126</sup> Ааааа!!!! / Продолжай дальше, приятель! / (Aguanile, eo!)  
Aguanile / Своенравная сальса удалась! / (Aguanile, eo!) /  
Aguanile, Повторяй за мной! / (Aguanile, eo!) / Ven, bamba / Удалась своенравная сальса! / Ну как же богато, вот это да! / (Aguanile, eo!) / Твое имя прекрасная румба / В перезвонах моего барабана / Aguanile, eo! / Удалась своенравная сальса / Aguanile, eo! / Оркестр продолжает звучать, / И только что начался праздник / (Aguanile, eo!) / Aguanile, eo! / Своенравная удалась

Использующиеся здесь африканизмы (*bamba*, *aquanile*), плоды словотворчества («*bambalina*», «*manganzón*», «*sabrosón*» - т.е. «полнозвучный» или даже «вкуснозвучный») возникают как элемент звукописи, сообщая тексту «сочность», энергичность, эмоциональность.

Что же касается структуры строфы, размера, формы стиха в сальсе, то сложно найти единые для всех песен закономерности. Это объясняется тем, что в композициях данного жанра играет роль не столько красота стиха, поэтические традиции, четкая организация строфы, выверенность рифмы, сколько простота, доступность высказывания, динамизм и ритмическая активность.

Тексты сальсы отличаются от регламентированных форм испанского романса, ясных структур кубинского сона, где большинство стихотворений выдержано в форме десимы или кuartеты. Хотя в некоторых текстах с их четким делением на четверостишия, простой рифмой, все же обнаруживается некоторая обобщенная связь с традиционной кuartетой. Она прослеживается в песнях различного характера: от любовных и танцевальных до сатирических, патриотических и религиозных. При этом в сальсе редко соблюдается главный признак данной формы: наличие четкой восьмисложной строки (в сальсе количество слогов может колебаться от 6-7 до 10-11 и даже 13 слогов в строке).

Кроме того, для некоторых песен характерны короткие, плакатные тексты в 3-4 строки, где рифма либо чрезвычайно проста, либо отсутствует совсем. В данных композициях танцевальная ритмичность преобладает над содержательностью текстов, а инструментальное начало – над вокальным.

Вообще стиль музыкантов «старшего поколения» сальсы (*Spanish Harlem Orchestra*, Оскар де Леон, *El Gran Combo*) тяготеет к наличию эпитетов, метафор, к большей образности и эмоциональности, тогда как младшему поколению музыкантов (*Salsa Celtica*, *La-33*, *La Excelencia*) характерна большая краткость, лаконичность, порой плакатность высказывания.

---

сальса! / *Aguanile*, ео / Не смущайся, мой народ! / Здесь есть свинг и сабор! / Своенравная сальса удалась!

Несмотря на многообразие и, вместе с тем, типичность образно-сюжетных сфер, песни сальсы пронизывает идея единства, созвучная самому латиноамериканскому сознанию.

Она выражается на разных уровнях:

-музыкальном: единство и жанровая преемственность сона, болеро, румбы и сальсы, о чем периодически упоминается в текстах Spanish Harlem Orchestra, La-33, El Gran Combo;

-творческом: на уровне радостного и живого сотворчества музыкантов и слушателей, певцов и танцоров;

-национальном: идея единства латиноамериканцев, ставшая одной из основных в социально-политических песнях.

При этом основной чертой таких текстов является простота, будничность, которая проявляется в сюжетах, в характерных особенностях «мулатского говора», близкого «черному английскому языку» (jive)<sup>127</sup>. Обзор сюжетных сфер в сальсе, а также ее языковых особенностей позволяет представить реальную картину того, кем является Автор (он же, зачастую, и герой) песен, на каком языке он говорит со слушателем, каковы его психологические установки и ценности. Это портрет латиноамериканца, профессионального музыканта и поэта, не искушенного в философских концепциях, но при этом активно вовлеченного в повседневную жизнь своего народа.

---

<sup>127</sup> Аграновский А.А.Словарь блюза. Предисловие. URL: <http://www.blues.ru/vocabulary.htm>

## 2.2 Музыкальные аспекты сальсы

Как уже говорилось, сальса представляет собой жанр, оформившийся в 1960-е гг. И если кубинский сон, по выражению В. Котова, «являет собой манифестацию кубинской культуры в целом»<sup>128</sup> то сальсу можно считать музыкальным символом смешанной латиноамериканской культуры в США, а сегодня – и далеко за ее пределами.

В первой и второй главе мы рассмотрели «внемusикальные» признаки жанра, касающиеся природы танцевального движения, своеобразия текстов. Здесь же обратимся к анализу музыкальной составляющей.

Музыка сальсы обладает рядом характеристик, позволяющих выделить ее среди близких ей жанров, «жанровых комплексов» (В. Котов) или «традиций музицирования» (термин И. Кряжевой). Каковы же эти характеристики? Какие компоненты необходимо учитывать при анализе этого явления?

1. *Исполнительская сфера.* Включает в себя вопросы, касающиеся состава ансамблей, тембровой стороны, особенностей вокального стиля. Отдельный вопрос – импровизация в сальсе.

2. *Композиционная сфера.* Учитывает типичную структуру сальсовых композиций. Это, прежде всего, форма, фактура, ритмическая организация сальсы, являющиеся ее приоритетными факторами. Параллельно будут рассмотрены и другие средства музыкальной выразительности: темп, динамика, мелодика.

---

<sup>128</sup> Котов В. А. Son habanero и его жанровый статус в кубинской музыке // Музыковедение. 2012. №8. С. 20.

### 2.2.1 Исполнение и звучание

В какой среде бытует современная сальса? Это музыка, предназначение которой – звучать в «живом» формате танцевальных клубов, уличных вечеринок. Ее пульсация, отдельные нюансы инструментального сопровождения, неожиданно возникшая фраза-комментарий у певца часто возникают как отклик на энергетику слушателей. С другой стороны, сама музыка сальсы содержит в себе энергетический заряд, из которого рождается импровизированный танец, страстный или задорный, дерзкий или романтический. И эта взаимосвязь музыки, танца и слова проявляется не только на концертах, когда слушатель чувствует душевную настрой исполнителя, но и на студийных записях. Между тем, зерна этой «волшебной» энергетики сальсы содержатся в самых простых компонентах. И, прежде всего, - в самом «саунде», звучании ансамбля.

В своем социокультурном исследовании, посвященном сальсе, Саул Эскалона даже попытался выделить типы инструментальных составов, характерных для сальсы. Приводим эту классификацию<sup>129</sup>:

1. Conjunto (или Sonora), включающий медные духовые (две трубы), фортепиано, бас и перкуссии (тумбадора и бонги), а также ведущего вокалиста и «хор» (бэк-вокал).
2. Секстет – инструментальный состав из шести исполнителей (фортепиано, бас, вибрафон, саксофон, бонги, тимбалес и тумбадора).
3. Оркестр – развернутый состав (от 14 до 48 участников, как указывает автор), содержащий внушительную группу медных духовых (четыре и более инструментов), а также перкуссий (обычно тумбадора, тимбалес, бонги).

---

<sup>129</sup> Escalona S. La salsa: «pa' bailar mi gente»: un phenimene socilculturel. Paris, 1998. P. 93.

В этой классификации автор указывает точное число участников, выделяет определенные инструменты, поэтому идея классификации кажется вполне реалистичной. Однако верна ли она?

С. Эскалона в одном ряду с секстетом и оркестром называет типичным для сальсы состав conjunto. Это тип ансамбля, включающий трес, контрабас, перкуссии (бонги, клавес, маракас), а также фортепиано и трубу, на самом деле характерен для исполнения кубинского сона. Возможно, автор обратился к нему, поскольку некоторые группы (например, кубинская Sierra Maestra) иногда исполняют отдельные композиции в жанре сальсы («*Mi música es tu música*»). Но этого недостаточно для создания общей классификации.

Вопросы вызывает и секстет, состав которого (в особенности, обязательное наличие вибратона) напоминает скорее о джазовых экспериментах Кола Чейдера, нежели о современных сальсовых коллективах.

А существуют еще и группы, которые вообще могут оказаться за рамками любой вышеназванной категории. Например, знаменитые El Gran Combo De Puerto Rico или Spanish Harlem Orchestra, имеющие мощный состав ударных и медных духовых инструментов, но не «дотягивающие» до оркестра С. Эскалоны (10 участников вместо минимальных 14). Или Salsa Celtica, нетрадиционный состав которой вряд ли впишется хотя бы в один из названных типов.

Группы, исполняющие сальсу, действительно имеют костяк, определенный состав участников, который помогает узнаванию сальсы. Также, как кубинская чаранга с ее изящным, салонным звучанием ассоциируется с дансоном или традиционным ча-ча-ча. Как конхунто со специфическим звучанием треса сразу же соотносится в сознании опытного слушателя с кубинским соном. Как звучание бандонеона, наконец, ассоциируется с танго.

Сальсу отличает насыщенное, густое звучание ансамбля, в котором слышатся отголоски блестящего, несколько бравурного стиля джазовых биг-бэндов эры свинга и, одновременно, острые, динамичные ритмы африканских ударных ор-



кестров. Ощущение это складывается, благодаря инструментальному составу, в котором выделяются три пласта:

1. *Духовые* (тромбоны, трубы, саксофоны), которым поручаются виртуозные соло, ведущие мелодические линии, гармоническая акцентировка. Количество и состав духовых нерегламентированы. Например, ансамбль La-33 содержит 2 тромбона и трубу, Calle Real – 2 трубы и 2 тромбона, La Excelencia – 3 трубы и тромбон. Обычный состав Spanish Harlem Orchestra включает в себя 2 трубы, 2 тромбона, 1 саксофон и флейту.

2. *Перкуссии* (клавес, конги, тимбалес, ковбэлл, а также бонги, маракас, гуиро и т. п), придающие сальсе ритмическую насыщенность.

3. Инструменты, составляющие *ритмико-гармонический стержень* композиций: бас (контрабас или бас-гитара) и фортепиано. Кстати, динамичная партия фортепиано, с ее легко узнаваемыми ритмичными паттернами является одной из характерных примет сальсы.

Таким образом, средний состав групп может варьироваться от 6-7 участников (например, российская группа Cuba Jam) до 20 (венесуэльский оркестр Оскара де Леона). На этот инструментальный «костяк» могут «надстраиваться» и другие инструменты, формирующие уже индивидуальное звучание ансамбля. Так, в некоторые аранжировки сальсы включаются партии струнных, флейт, придающие свежесть, романтичность или синтезаторы, ударная установка, дающие ощущение динамизма и, иногда, агрессивности (шведская Calle Real). А шотландская группа Salsa Celtica, стремящаяся объединить латиноамериканские ритмы и кельтский «дух», использует в своем составе национальные инструменты: волынки, цитру, специфический род скрипок.

Несмотря на развитие технологий звукозаписи, совершенствование электронных инструментов, формат большинства современных сальса-ансамблей, в основе своей остается практически неизменным. Они по-прежнему напоминают составы джазовых оркестров эры свинга или знаменитые combo (cuban jazz-band у В. Перны) – мощные оркестры Бенни Море, Тито Пуэнте, Тито Родригеса, испол-

нявшие мамбо. Эта традиционность инструментального состава в сальсе неожиданно контрастирует с идеей эксперимента, постоянного поиска новых звучаний, которая пронизывает современный джаз, рок-музыку и даже популярную эстраду на Западе.

С чем же связана подобная «стабильность»?

Сальса – это музыка танцевально-ориентированная, связанная с ожиданиями определенной аудитории. Ее основная задача – создавать и поддерживать энергетический подъем, вызывать определенный отклик в каждой клетке тела танцора. Здесь вопрос об экспериментах ради эксперимента (с инструментровкой, ритмами, гармонией или формой) отходит на второй план. А на первый выходят особые личностные и исполнительские качества музыкантов, которые и помогают создать уникальное звучание в рамках сложившейся устойчивой модели. Речь идет не только о высоком уровне профессионализма, владения голосом или инструментом, но и об особом темпераменте («смуглости креольской кожи», о которой упоминал В. Котов<sup>130</sup>, музыкальной интуиции и внутренней свободе, остром чувстве ритма и ансамбля, импровизаторском мастерстве).

Так, говоря о духовых инструментах в сальсе, Марисоль Берриос-Миранда обозначает совокупность их характеристик словом «fuerza» (с исп. «сила, воздействие»). Это экспрессивное, эмоционально окрашенное слово объединяет в себе такие музыковедческие понятия как тембровая окраска инструментов (их мягкость, звонкость), динамические оттенки и штрихи. Fuerza – своего рода, «темперамент» инструмента. В сальсе он, в целом, выражается в солнечном, пронизывающем музыкальное пространство звучании труб и тромбонов, ритмичности, активности их партии. Хотя в зависимости от региональных особенностей ансамбля, индивидуального стиля музыкантов характеристики меняются, обнаруживают новые оттенки.

В подтверждение приводим слова музыканта Джерардо Росалеса: «Я создал несколько групп с тромбонами, и они все звучали как в симфоническом оркестре,

---

<sup>130</sup> Котов В. А. Son habanero и его жанровый статус в кубинской музыке // Музыковедение. 2012. №8. С. 20.

отличные музыканты <...>. Музыканты заиграли, и я сказал: «Необходимо звучание Эдди Палмьери, а не Эдди Сантьяго». Мое мнение таково: в некоторых пуэрториканских группах трубы звучат отлично, но тромбоны – слишком мягко. И они имеют очень небольшой акустический вес. Да, у них потрясающая техника игры, но тромбоны звучат слабо»<sup>131</sup>.

Качества, о которых говорят Джерардо Росалес («звуковой вес») и Марисоль Берриос-Миранда («fuerza»), может быть не всегда так отчетливо слышны при первом знакомстве с музыкой. Их не всегда можно измерить. Но, в конечном счете, они определяют звучание всего ансамбля и делают его узнаваемым.

Например, пуэрториканскую El Gran Combo действительно характеризуют броские, отрывистые, стаккатируемые фразы труб при мягкости, и порой нечеткой артикуляции тромбонов и саксофонов. В звучании американских групп Spanish Harlem Orchestra и La Excelencia, наоборот, часто подчеркивается глубина и бархатный средний регистр духовых. Здесь партия тромбонов отчетлива, активна, они гармонично сливаются в диалоге с трубами. А в партитуре духовых колумбийской группы La-33 прослеживается сильное влияние джаза. Здесь звонким, чуть жестковатым голосам труб и тромбонов поручаются развернутые сольные темы (особенно во вступлениях песен), протяженные импровизации («Bye-bye»-2'12; «Te le Voi a Devolver»-2'58).

Такие региональные приметы, по которым можно установить локализацию ансамбля, а также индивидуальные особенности стиля группы, прослеживаются не только в партиях духовых, но и других инструментов: в частности, перкуссий и фортепиано.

Например, перкуSSIONная техника пуэрториканских или венесуэльских ансамблей (типа El Gran Combo и оркестра Оскара де Леона) отличается большей мягкостью и легкостью звучания. Это гармоничный, сбалансированный фон, в котором четкие ритмы клавиес, конгов тонут в свободных ритмических импровизациях бонгов, «шелесте» маракас, чуть слышном «стрекотании» гуиро.

---

<sup>131</sup> Berrios-Miranda M. Is Salsa a Musica Genre? // Situating Salsa: Global Markets and Local Meaning in Latin Popular Music. New York. 2002. P. 41-42.

Стиль же других ансамблей, таких, как американские Spanish Harlem Orchestra, La Excelencia, колумбийская La-33, характеризует активность, отчетливость, «урбанистичность» звучания. Здесь партии клавиес, ковбэлла, конгов хорошо прослушиваются в общей партитуре, давая возможность по слуху вычленить отдельные паттерны.

Пианистическая техника в сальсе также, на первый взгляд, кажется однотипной. Пианист создает своеобразную гармоническую и ритмическую прослойку за счет стандартных паттернов, ставших практически визитной карточкой сальсы. Исполнитель партии фортепиано следит за общей динамикой, интенсивностью звучания, гармонизирует партитуру, внося необходимые оттенки в отдельных моментах формы. Это достигается несколькими, довольно стандартными приемами, которые подробно описывает нью-йоркский пианист Сонни Браво: «Вы можете исполнять их октавами – по одной ноте в каждой руке. Или дублировать их. Когда вы следуете за певцом, нет нужды в интенсивном звуке. Но когда в разделе *tambo* вступают духовые, звучание должно стать более пронзительным. Так что я дублирую октавы в правой руке, а в левой – оставляю одну линию. Для большей интенсивности я просто буду исполнять двойные октавы в обеих руках»<sup>132</sup>.

Однако и в партии пианиста могут проявляться особое музыкальное чутье и внутренняя свобода, о которых говорилось ранее. Тогда она насыщается активной ритмикой, острыми синкопами, фигурациями, неаккордовыми звуками, кластерами, превращаясь в блестящую, брызжущую энергией мелодическую линию.

Такой яркостью фортепианной партии отличаются, например, композиции *Calle Real*, испытывающие сильное влияние современной кубинской тимбы с ее тенденцией к ослаблению роли паттернов, и *La-33*, уверенно чувствующих себя в джазовой стихии.

Особого внимания заслуживает и вокальный стиль в сальсе. Красота, лиричность голоса актуальна, в основном, для образцов *salsa romántica* (вспомним свободно льющийся голос Марка Энтони или пронзительный, высокий тембр пе-

---

<sup>132</sup> Doershuk R. L. *Secrets of Salsa Rhythm: Piano with the Hot Sauce // Salsiology. Afro-Cuban Music and the Evolution of Salsa in New York City.* New York, 1992. P. 319.

вицы La India). Гораздо большее значение в классических образцах играет не внешнее сладкозвучие, а сила тембра, его необычность, позволяющая узнать исполнителя среди других. Палитра их может быть различной: от голосов с хрипотцой у Давида Кантийо (La-33), чуть гортанного – у Оскара де Леона до мягкого трехголосия Чарли Апонте, Джерри Риваса, Папо Росарио (El Gran Combo) или высокого, подвижного вокала у Эдвина Переса (La Excelencia).

Главным требованием к исполнителю сальсы является талант импровизатора. Он заключается в особом умении создавать новый текст, подчиняя его общей энергии ритма, распевая его в процессе живого исполнения.

Истоки подобной вокальной импровизации обнаруживаются в традиционной кубинской музыке, с которой сальса неразрывно и генетически связана, в частности, в кубинской румбе. Большинство румб складывается из сиюминутных комментариев солиста о том, что он видит и слышит в данный момент. Сходная техника характерна и для некоторых образцов кубинского сона.

Яркость мелодии, ее интонационное очарование здесь не играют особой роли: порой в таких импровизациях она может ограничиваться небольшим диапазоном. Хотя наиболее талантливые вокалисты, обладающие особой музыкальной интуицией и слышанием, могут создавать и сложные «ритмические мелодии» (термин М. Берриос-Миранды), с неожиданными акцентами, как бы подчеркивающими отдельно выхваченные слова. Тогда мелодическая линия вокалиста вьется поверх инструментов оркестра, создавая ощущение свободы, раскрепощенности, полетности.

Уникальное и редкое владение подобной техникой превращает обычного певца в талантливого *sonero*, искусного мастера фразировки. Этими качествами сполна обладали Адальберто Сантьяго, Пит «Эль Конде» Родригес, Эктор Лаво, Селия Крус, Рубен Блейдс, Чео Феличиано и Исмаэль Ривера. Среди их наследников, современных исполнителей сальсы настоящих *sonero* меньше. Это Оскар де Леон, Гильберто Санта Роса, Виктор Мануэль.

В сальсе, как и в джазе, импровизация вообще играет важную роль. Она проявляется на разных уровнях: от фрагмента песни до целой композиции или стихийно возникшего jam-session'а в рамках концерта.

В песне – диктуется самой музыкальной формой, представляющей собой баланс четкой организованности (в первом разделе) и спонтанности (во втором). Именно во втором разделе формы вокалист может проявить свои качества sonero, а исполнитель – владение музыкальным инструментом. В этом случае импровизация помогает выйти из замкнутого круга паттернов, динамизирует форму, создает ощущение энергетической наполненности, готовой вылиться в движения танца.

Обычно ограниченная формой композиций, она также присутствует в отдельных моментах концертных выступлений, так называемых дескаргах (от исп. descarga – «разгрузка», «разрядка»). Дескарги близки джазовым jam-session'ам, когда вокалист и инструменталисты с небывалой энергией включаются в стихийную импровизацию. Как правило, роль первого импульса, своего рода, мобилизующего электрического разряда (также «descarga» на испанском), играет небольшая ритмическая ячейка (например, паттерн, сыгранный пианистом или краткая фраза у вокалиста). Присутствие танцоров делает descarga еще более динамичной. Тогда каждый комментарий солиста, каждая фигурация фортепиано или фраза у труб, удар по конге становятся индивидуальным откликом на движения какой-либо пары.

Дескарги могут быть представлены и на студийных записях: здесь они ограничены формой композиции, но все же чувствуется их свободный импровизационный дух. Таковы «*Descarga Fania*», «*Descarga-33*», «*Descarga La Excelencia*», композиция Spanish Harlem Orchestra «*Rumba Urbana*».

Как «смуглая креольская кожа» имеет множество оттенков: от песчаного, желтоватого до темно-коричневого, шоколадного, – так и звучание сальсы, опирающейся на стандартный инструментальный состав (трубы, тромбоны, фортепиано, бас, перкуссии), многокрасочно. Эти звуковые оттенки не всегда можно измерить и четко проанализировать. Иногда они лежат на поверхности, как отзвуки

шотландской музыки, явно ощущаемые в оркестровке Salsa Celtica, джазовые отголоски у La-33, агрессивное, «тимбовое» звучание Calle Real. Порой они постигаются интуитивно, в процессе неоднократного вслушивания в музыку. Тогда такие особенности, как «мягкость» или «жесткость» звучания духовых, «четкость» или «размытость» контуров ритмической партитуры помогают, например, отличить легкое, кружевное звучание пуэрториканской El Gran Combo или венесуэльского оркестра Оскара де Леона от насыщенного и выверенного звучания американских Spanish Harlem Orchestra и La Excelencia.

### 2.2.2 Особенности музыкальной формы

Особенности развития сальсы в рамках музыки Латинской Америки отразились на той музыкальной форме, которая лежит в основе большинства композиций.

Это принцип, сложившийся исторически и ставший, по выражению В. Доценко, одним из главных «формальных признаков креольской музыки». Он заключается в чередовании двух разделов, «коплы и эстрибильо, соответствующих до известной степени европейским рефрену и припеву и могущих повторяться неограниченное количество раз в зависимости от содержания»<sup>133</sup>. Подобная структура характерна для ряда разнообразных жанров: пуэрториканской плены, венесуэльского хоропо, доминиканского меренге, кубинских криольи, дансона, гуарачи, сона, румбы и т.д. На первый взгляд, сам формообразующий принцип, описанный В. Доценко, напоминает вариант куплетной формы, чрезвычайно характерной для

---

<sup>133</sup> Доценко В. Р. История музыки Латинской Америки XVI-XX веков. М., 2010. С. 45.

современной эстрады. Но есть в ней и черты антифонного пения, свойственного для жанров эпохи Возрождения, а также для госпела или спиричуэла.

В сальсе этот принцип куплета и припева, вопроса и ответа – лишь один из признаков формы. Идея же общей структуры заключается в контрастной роли двух разделов: повествовательного, песенного первого и динамичного, импровизационного второго. Причем именно второй раздел, чаще всего, становится основной «изюминкой» композиции, средоточием танцевальной энергетики. В сальсе важно не столько изложение темы, сколько ее последующее развитие.

Общая схема структуры сальсы проста и выглядит следующим образом (таблица 3):

Таблица 3 – Структура сальсы

Вступление	Первый раздел	Связка	Второй раздел	Заключение

Можно проследить, генетическое родство этой формы, например, с формальной структурой румбы, которая состоит из краткого вступления *la diána* (с исп. «побудка», «подъем») и двух разделов *el canto* (с исп. «песнь») и *rumba el montuno*, функции которых практически идентичны функциям сальсовых разделов.

Эта двухчастная схема, в общих чертах, характерна для жанров мамбо, ча-ча-ча, бугалу.

Но в сальсе подобная форма приобретает особый оттенок за счет усиления вокального начала, динамичности, темпераментности самого жанра, насыщенности аранжировок. Рассмотрим подробнее особенности каждого раздела, проанализировав ряд композиций.

Вступление в сальсе играет роль части, задающей основное настроение песни: ощущение радостного волнения (Bobbie Cruz & Richie Ray «*El Numero Seis*», «*Salsa en Paris*»), меланхолии (La Excelencia «*Solo Sin Amor*»), протеста (La Excelencia «*Unidad*»).



Наиболее распространенным типом является краткое инструментальное вступление, где на первый план выходят партии духовых: труба, саксофон, тромбон.

Это могут быть краткие, броские фразы, задающие основной ритмический тонус композиции (например, вступление в «*Unidad*» группы La Excelencia); небольшие, нейтральные мелодические линии, вливающиеся затем в материал первого раздела (большинство вступлений у El Gran Combo) или, напротив, развернутые вступления с самостоятельной, индивидуальной темой. Например, в «*La Salsa Dura*» Spanish Harlem Orchestra (рисунок 13) или в «*Salsa Resucito*» La-33 (рисунок 14).

Инструментальные вступления подобного рода были характерны, например, для сона («*Elena Le Cumbanchera*» Sexteto Habanero), хотя на смену легкой, кружевной фактуре, наигрышам треса и солирующей трубы в сальсе пришло более плотное, густое звучание целой группы духовых и более ритмичные тематические построения.



Рисунок 13. Spanish Harlem Orchestra. «*La Salsa Dura*». Вступление



Рисунок 14 – La-33. «Salsa Resucito». Вступление

Наличие сложившегося стандарта (доминирование духовых) вовсе не означает, что это – лишь единственный вариант вступлений в сальсе. Каждая группа оживляет эту схему введением деталей: фигураций фортепиано (La Excelencia «*La Lucha*», La-33 «*Me Cuedo*»), элементов конкретной музыки, (голоса людей, городские шумы в «*Salsa Dura*» и «*Por Tu Traición*» La Excelencia, «*La-33*» La-33).

В сальсе существует также особый тип вступления-стилизации. Причем характер ее продиктован содержанием текста и последующей музыки. Например, вступление в духе румбы в песне La Excelencia «*La Salsa y El Guaguanco*» напрямую связано с начальными строками песни:

En África nació la rumba y el guaguanco / Y de Nueva York para el mundo /  
«La Excelencia» llegó<sup>134</sup>

Стилизация румбы выражается в начальном импровизационном вокализе солиста и ответе хора, переходящем в ритмичную музыку перкуссий (рисунок 15).



Рисунок 15 – La Excelencia. «La Salsa y El Guaguanco». Вступление

Она оправдана и в песне Эктора Лаво «*Aquanille*», представляющей собой нечто вроде молитвы.

Прием стилизации под народные напевы используется также в песнях La Excelencia «*Ana pa' mi tambor*» и Оскара де Леона «*Usted Señor*». Основной смысл

<sup>134</sup> В Африке родились румба и гуагуанко, / И из Нью-Йорка в мир / Пришли La Excelencia

песни La Excelencia – благодарность, которая возносится Богу за музыкальный талант:

Oh Señor todos los días / Te damos gracias por el tambor / Y por nuestro talento /  
Por tu bendición / Ahora te alábamos con el tambor<sup>135</sup>

Смысл этих строк воплощается в музыке вступления, где вокалист распевает текст на фоне аккордов фортепиано и неясного «трепета» перкуссий.

Интерес представляет и вступление к песне Оскара де Леона «*Le canto*», выдержанное в стиле фламенко. Этот медленный напев вносит легкий контраст по сравнению с динамичной основной частью песни, которая соединяет в себе ритм и аранжировку сальсы с элементами испанской песни (гитарный аккомпанемент, ритмичные хлопки, характерные напевы вокалиста). Такова сущность целого альбома «*Fusionando*», в котором Оскар де Леон экспериментирует с различными стилями.

Роль первого раздела (*tema*) в композициях сальсы двояка. С одной стороны, он, чаще всего, содержит некий рассказ, повествование или краткое сообщение, в котором заключена основная идея песни. С другой стороны, данный раздел является «лицом» композиции, поэтому именно здесь решающую роль играют не только активная ритмика, ансамблевые качества, но и мелодико-гармоническое своеобразие музыки, ее запоминаемость.

Порой тема первого раздела в сальсе бывает совершенно нейтральна. Она становится как бы продолжением речи, следует за текстом без каких-либо изысков. Тогда роль «якоря» для внимания может сыграть лишь короткая фраза, которая во втором разделе получит новое развитие (например, станет рефреном песни).

В основном, это тема припева, в котором участвует не только основной вокалист, но и другие музыканты группы, своеобразный импровизированный «хор». Таким репликам свойственна краткость, броскость, многократное повторение. Подобные примеры встречаются в песнях «*La Salsa Dura*» La Excelencia (рисунок

---

<sup>135</sup> О Боже, все эти дни / Мы благодарим тебя за барабан / И за наши таланты, / За твое благословение. / Сейчас мы славим тебя барабаном.

16), «*La Banda*» Spanish Harlem Orchestra (рисунок 17) или «*Ritmo Russo*» Cuba Jam (рисунок 18):

O - ye la rum-ba ya va co-men-car A - ga-ra tu tra go(y)em-pe-ce-mos(a) go zar

Рисунок 16 – La Excelencia. «*La Salsa Dura*». Первый раздел. Тема припева

Lle - go la ban da to - can - do sal - sa  
Pa - ra que - rer - te en la ba - cha - ta

Рисунок 17 – Spanish Harlem Orchestra. «*La Banda*». Первый раздел. Тема припева

Rit-mo rus-so Con jam de Cu-ba siemp-re sa-bor, go-za mi bai-la-dor

Рисунок 18 – Cuba Jam. «*Ritmo Russo*». Первый раздел. Тема припева

Такие фразы интонационно просты, незатейливы, но зато они легко запоминаются, рожают прочную ассоциацию с конкретной песней и исполнителем.

Существуют песни, в которых темы представляют собой действительно развитую, выразительную мелодическую линию, оттеняющую последующее развитие. Они характерны, в основном, для лирических композиций, например, «*Te Veo Nena*», «*Piensalo*», «*La Receta De Amor*» El Gran Combo, «*Ella*» Cuba Jam, «*Baila Latino*» Spanish Harlem Orchestra.

Внимание притягивает к себе броская, темпераментная тема песни «*Te Veo Nena*». В ней каждая новая строфа предстает в новом мелодическом варианте, вызывая ощущение постоянного движения, перемены настроений, вереницы мыслей, которые проносятся в голове героя, находящегося на грани разрыва со своей возлюбленной.

Секундовые интонации в первой теме, придают ей оттенок жалобы (рисунок 19):

Me voy me voy pa ra no vol-ver me voy mroy(y)te di-go adi-os me-jor me voy por-que ya no(a) guan-to el que-rer-te tan to y yo sin a-mor

Рисунок 19 – El Gran Combo. «Te Veo Nena». Первая тема

Изложенная в небольшом диапазоне вторая тема, повторяющая один и тот же мотив, останавливающийся то на терции, то на квинте тонического трезвучия выдает нерешительность (рисунок 20):

(A)Es-te a mor\_ que tu me das le fal-ta ca-ri-ño te quie-ro(a) mor mi - o ra-ra for - ma de que-rer no(hay) te-mas Es to(se) a-ca - bó

Рисунок 20 – El Gran Combo. «Te Veo Nena». Вторая тема

Третья тема, ритмически активная, строящаяся на основе секвенции, утверждает окончательное решение героя – забыть свою ветреную возлюбленную (рисунок 21):

Yome voy tran-qui-lo si-gue tu ca-mi- no vi - ve por tu la-do y yo por el mi - o te de - se - o suer-te pe-ro no con-mi- go pues ya yo me fui bye! Te ve - o ne - na

Рисунок 21 – El Gran Combo. «Te Veo Nena». Третья тема

Характер самой мелодии подчеркивается элементами сопровождения: краткими, заостренными фразами (1 тема) или головокружительными фигурациями (2 тема) у фортепиано, остроритмичными мотивами у труб (3 тема).

В каждой песне мелодическое решение становится индивидуальным. Ритмичную, но вместе с тем, певучую тему песни «*Baila Latino*» Spanish Harlem Orchestra в духе классической сальсы 1970-х гг. не спутать с безыскусной мажорной темой песни «*Ella*» Cuba Jam. Тему «*Piensalo*» El Gran Combo, близкую по характеру «*Te Veo Nena*», можно легко отличить от плавной закругленной «*La Receta De Amor*» той же группы.

В сальсе присутствуют и темы-стилизации. Некоторые из примеров уже упоминались выше, однако перечислим их еще раз: это стилизация румбы в песнях «*Ana Pa' Mi Tambor*», «*Vendio Su Corazon*», «*La Salsa Y El Guaguancó*» La Excelencia, фламенковая тема в «*Le Canto*», мелодия в духе венесуэльских напевов в «*La Negra Margot*», «*Usted Senor*» Оскара де Леона.

Наконец, в сальсе встречаются и чисто инструментальные темы. Вспомним джазовые «*La Tormenta*» La-33 и «*Mama Guela*» Spanish Harlem Orchestra или квазикельтские композиции «*Pa'l Rumberos*», «*Café Collando*», «*Correla*» Salsa Celtica.

С точки зрения структуры первый раздел может быть представлен в разнообразных формах: от простого квадратного периода («*Unidad*» La Excelencia) до трехчастной формы с контрастной серединой («*Esto es salsa*» Cuba Jam, «*Jibarito Enmorado*» Оскара де Леона).

Но в основе любой из этих форм лежит простейший объединяющий принцип: структура первой части напрямую связана с текстом, сюжетом песни. Наличие нескольких тем связано с поворотами этого сюжета, с перипетиями истории. При ближайшем рассмотрении все многообразие форм представляет собой не что иное, как чередование куплетов (как правило, от одного до трех) и припевов, в некоторых случаях заменяемых краткими инструментальными проигрышами. Так что форма первой части сальсовой композиции в этом отношении похожа на форму эстрадной песни или романса. Однако ее основная энергия при этом направлена вперед, во второй раздел.

Границы между первым и вторым разделами обозначает инструментальная связка – *puente* (досл. – «мост»). Она сопоставима с «бриджем» в образцах попу-

лярной музыки. Но если *bridge* представляет собой своего рода контрастную середину перед репризой, то *puente* в сальсе – это лишь краткая фраза-перебивка, остросинкопированная реплика медных-духовых, функция которой подобна запятой в сложном предложении.

Хотя в некоторых случаях *puente* и может перерасти в самостоятельную тему (например, в композициях «*Bye-bye*» La-33, «*Achilipi*» El Gran Combo, «*La Salsa Dura*» Spanish Harlem Orchestra, «*Ella*» Cuba Jam), ее масштабы все же остаются несопоставимыми с основными разделами формы

Эмоционально наполненный, раскрепощенный второй раздел, как правило, более масштабен. Он занимает  $2/3$  всей композиции и часто рождает слуховое ощущение стихийности, ничем не ограничиваемой свободы. Но волны импровизации, на самом деле, существуют в четких границах структуры, основу которой составляет чередование вокальных (*montuno*) и инструментальных (*mambo*) подразделов.

Вокальные *montuno* как раз и представляют собой реализацию того принципа, на который указывал В. Доценко как на особую черту креольской музыки. Эти эпизоды построены на чередовании коллективных реплик (*сого*) и реплик солиста (*pregon*). Если в первом разделе певец рассказывает историю, то в *montuno* он всячески ее комментирует, оценивает происходящее, останавливается на отдельных деталях. А остальные музыканты группы поддерживают его, соглашаются с ним или спорят, многократно утверждая основную мысль, краткий музыкально-речевой тезис.

Здесь реализуются два принципа формообразования, чрезвычайно важные для понимания сальсы: вариантность сольных реплик, идущая от импровизационной устной природы музыки и очевидные черты рондальности, выраженные в наличии рефрена – *сого*.

Рефрен, как правило, остается неизменным до конца композиции, придавая ей смысловое и тематическое единство. Хотя в некоторых песнях эта стройность немного нарушается. Например, во втором или третьем *сого* рефрен может пред-

ставать в своем укороченном варианте («*La Salsa y el guaguanco*» La Excelencia). В качестве рефрена может использоваться и совершенно новая тема («*La Salsa Dura*» Spanish Harlem Orchestra, «*La Salsa Dura*» La Excelencia, «*Pa'l Soneros*» Salsa Celtica).

Вообще, вокальные эпизоды – своеобразный магнит всей композиции или, как отмечает В. Перна, «действительный фокус песни, крючок, который захватывает внимание слушателей»<sup>136</sup>. Именно здесь музыканты дают открытый выход эмоциям: речь солиста насыщается разговорными выражениями. Обращаясь к слушателям или музыкантам («chico», «mamita», «caballero»), он спонтанно выкрикивает отдельные эмоционально окрашенные фразы («Sabroso!», «Azucar!», «Que rico!» «Ahí nana!», «Ave Maria!»), призывает к сочувствию или побуждает к действию. Энергетика композиции нарастает: поначалу певцы, как правило, еще осваиваются в звуковом пространстве кратких интонационно-ритмических ячеек. Но постепенно ритмика реплик становится активнее, свободнее льются слова, расширяется диапазон, мелодические фразы звучат привольнее и распевней.

Если в *montuno* на первый план выходит фигура певца, то в *tambo* главное внимание уделяется инструментальному звучанию. Чаще всего, доминирующее значение здесь приобретают духовые инструменты: трубам, тромбонам, саксофонам поручаются сольные высказывания.

Что же касается тематизма, то интонации *tambo*, его гармонии, напрямую связаны с уже известным материалом: с основной темой из первого раздела или рефренами-coro из второго (первое *tambo* в песнях La Excelencia «*La Salsa Dura*» – 1'35-2'00, El Gran Combo «*Piensalo*» -2'55 и т.д.). Они могут также создавать арку с темой вступления (Calle Real «*Somos Calle Real*», Spanish Harlem Orchestra «*Salsa Dura*» – 3'10-3'55).

Лишь иногда *tambo* вносит новые тематические оттенки в уже сложившуюся форму. Например, в песне Cuba Jam «*Ritmo Russo*» во втором разделе неожиданно возникает цитата лезгинки. В композиции Spanish Harlem Orchestra «*Llego*

<sup>136</sup> Perna V. *Timba: The Sound of the Cuban Crisis*. Aldershot, 2008. P. 110.



*La Banda*» уже первое *tambo* (1'53-2'00) своей сменой размера, мажора на минор, вносит оттеняющий контраст в композицию. Впрочем, это лишь начало импровизации, в которой демонстрирует свое мастерство саксофонист (2'30-2'55).

Моменты свободной импровизации не являются чем-то обязательным в структуре сальсы, однако они динамизируют и украшают ее. В этих зонах внутри *tambo* музыканты стремятся отойти от типичных, сковывающих их ритмоформул. Выверенные квадратные построения уступают место свободному звуковому течению: активным мелодическим рисункам, ритмическим сбивкам, смещению акцентов.

Конечно, наличие или отсутствие импровизационных вставок зависит от мастерства конкретных музыкантов. Например, сильный состав перкуссионистов *La Excelencia* (бонги и ковбэлл – Чарльз Дилон, тимбалес – Хессе Альфонсо, конги – Хосе Васкез-Кохреси) сделал возможным блестящие импровизации перкуссий в композиции «*Ana Pa' Mi Tambor*» (1'32-3'20), «*Duelo De Bongo*» (2'50-3'16 и 3'26-4'05) и «*Unidad*» (2'20-2'58).

Мощная группа духовых инструментов *La-33* (трубач Роландо Ньето, саксофонист Хуан Филипе Карденас, тромбонисты Хосе Мигель Вега и Владимир Ромеро) позволяет обогатить музыку введением красочных соло саксофона в пьесе «*La tormenta*» (1'55-3'20), труб и тромбонов в «*La Salsa Resucito*» (2'06-3'15).

Оригинальный инструментальный состав *Salsa Celtica* также позволяет насыщать композиции импровизационными вставками (например, инструментальные скрипичные темы во вторых разделах «*Correla*» и «*Café Colando*», «*Pa'l Rumbero*» и т.д.).

А в музыке нью-йоркской *Spanish Harlem Orchestra* и петербургской *Cuba Jam* зоны импровизации присутствуют практически в каждой песне и являются, пожалуй, одной из главных примет стиля данных групп. Особенно развиты партии фортепиано (*Spanish Harlem Orchestra* – «*Tambori*», «*Baila Latino*», *Cuba Jam* «*Esto Es Salsa*») и духовых (*Spanish Harlem Orchestra* – «*La Banda*», «*Pueblo Latino*», *Cuba Jam* «*Allegría*», «*Festival*»).

В студийных записях сальсы *montuno* и *mambo* поочередно проводятся 2-3 раза. В живом исполнении количество этих частей может увеличиваться. Оно зависит не только от певческого и импровизаторского мастерства, но также от настроения, энергетики публики, ее готовности вести диалог с музыкантами, передавать звучание музыки в танцевальных движениях.

Структура второго раздела может быть схематично показана следующим образом (таблица 4):

Таблица 4 – Схема второго раздела сальсы

Montuno (1)	Mambo (1)	Montuno (2)	Mambo (2)	Montuno (3)	И т.д.
A	B	A1	D	A2	И т.д.
R-i1-R-i2-R (...)	Инструмент. раздел	R-i-Ri2-R (...)	Инструмент. раздел	R-i1-R-i2-R(...)	И т.д.

Логичность и завершенность композициям придает заключительный раздел. Это может быть краткое завершение в виде нескольких инструментальных аккордов (El Gran Combo «*Piensalo*», La Excelencia «*Duelo De Bongo*», Оскар де Леон «*La Negra Margot*», Spanish Harlem Orchestra «*Pueblo Latino*»). Или довольно развернутая тема, чаще всего образующая арку с одним из разделов формы. Например, со вступлением (La Excelencia «*Ana Pa' Mi Tambor*», La-33 «*Me Quedo*», «*Salsa Resucito*», Оскар де Леон «*Tienes Uno, Tengo Otra*», Spanish Harlem Orchestra «*Baila Latina*»), основной темой первого раздела (Spanish Harlem Orchestra «*Mama Guela*»), коллективным рефреном *coro* (La Excelencia «*Unidad*», «*La Salsa Y El Guaguanco*», El Gran Combo «*Sin Salsa No Hay Paraiso*»), инструментальным разделом *mambo* (La Excelencia «*La Salsa Dura*», «*El Tiempo En Tus Manos*», La-33 «*La Tormenta*», El Gran Combo «*Receta De Amor*»).

Реже возникает новый материал. Например, в песне «*Te Veo Nena*» это импровизация саксофона на кратких фразах-бросках фортепиано. В композиции «*Mi*

*Corazon*», записанной Cuba Jam совместно с Майито Ривера – это вокализ певца в духе румбы, исполняемый на фоне перкуссий.

Таким образом, в основу структуры сальсы положено несколько важных принципов:

1. Двухчастность, где первый раздел представляет собой изложение темы (отсюда ее устойчивость, квадратность, повторность), а второй – ее развитие (как следствие, неквадратность построений, импровизационность)

2. Вариантность – принцип, который является основой партии певца (*pregon*), а также играет важную роль в инструментальных темах (часто наблюдаемое интонационное родство тем вступления, связующего раздела, *tambo* и заключения).

3. Рондальность – выражается в строении раздела *montuno*, где в роли рефрена выступают реплики хора, а эпизодами становятся мелодические фразы вокалиста.

Совокупность этих признаков, их историческая устойчивость и создает структуру сальсы, которая является одним из важнейших признаков жанра.

### 2.2.3 Ритмическое своеобразие

Утверждение, что ритм является душой латиноамериканской музыки, стало уже традиционным в музыковедении. Он действительно воспринимается как живое бьющееся сердце музыки, насыщающее ее жизнью, страстью, энергией.

Фундамент для такого восприятия ритма заложили в своих трудах Карлос Вега, Фернандо Ортис и Алехо Карпентьер. Если говорить об отечественных исследователях, то впервые на эту ритмоцентричность обратила пристальное внимание В. Конен. Рассматривая в исследовании «Пути американской музыки» во-

прос о взаимовлиянии латиноамериканской музыки и джаза, она посвятила немало страниц анализу ритмических особенностей: разнообразию инструментов и приемов игры на них, вопросам полиритмии<sup>137</sup>.

Новейшие исследователи также не обходят стороной проблему соотношения ритма и жанра. Так, В. Котов упоминает «доминирующую роль ритмического и тембрального начала» как характерную черту креольской традиции<sup>138</sup>. И. Кряжева, анализируя различные феномены латиноамериканской музыки (румба, религиозные танцы ориш, кубинский сон) также концентрируется на вопросах ритма (ритмические синкопы, устойчивые ритмо-формулы, непосредственная связь ритма и моторных реакций, особая исполнительская интерпретация ритма)<sup>139</sup>.

Проблема ритма является одной из главных в работах авторов, которые сосредоточили свое внимание на изучении новейшей латиноамериканской музыки. Например, Марисоль Берриос-Миранда<sup>140</sup>, исследовательница сальсы, пристально рассматривает само понятие сальсового ритма (*ritmo*) с различных позиций, следит за удивительной игрой оттенков. Ее интересуют индивидуальные ритмы инструментов, характеристики ритмического ансамбля.

Секреты ритма в сальсе становятся основой интервью Роберта Л. Доршака с Сонни Браво и Чарли Отвэллом, пианистами – исполнителями сальсы<sup>141</sup>. В беседе, в частности, определяется роль фортепиано как ударного инструмента, рассматривается отличие классической фортепианной техники от сальсовой, взаимозависимость фортепианного *guajeo* и других паттернов, значение импровизации.

<sup>137</sup> Конен В. Д. Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США. М., 1965. С. 286-327.

<sup>138</sup> Котов В. А. *Son habanero* и его жанровый статус в кубинской музыке // Музыковедение. 2012. №8. С. 20.

<sup>139</sup> Кряжева И. А. Музыка Испании и Латинской Америки. Исторические очерки: Диссертация ... д-ра искусствоведения. М., 2007.

<sup>140</sup> Berrios-Miranda M. Is salsa is Musical Genre? // *Situating Salsa: Global Markets and Local Meaning in Latin Popular Music*. New York, 2002. P. 31-37.

<sup>141</sup> Doershuk, R. L. *Secrets of Salsa Rhythm: Piano with the Hot Sauce* // *Salsiology. Afro-Cuban Music and the Evolution of Salsa in New York City*. New York, 1992. P. 311-324.

Винченцо Перна, исследователь тимбы, обращает пристальное внимание на ритмическую партитуру, сравнивает ритмические особенности тимбы с соном и румбой, устанавливая сходства и различия<sup>142</sup>.

Ритмоцентричность становится и главной идеей «Путеводителя по сальсе» Ребекки Маулеон<sup>143</sup>. Она подробно рассматривает разновидность каждого инструмента, их связь в общем ансамбле, приводит примеры наиболее характерных паттернов в различных жанрах: от румбы и дансона до мамбо и ча-ча-ча.

Указанные источники - лишь малая толика того исследовательского массива, который так или иначе касается вопросов ритма в латиноамериканской музыке. Для всех исследователей характерно отношение к ритму как к важному, жанрообразующему понятию, без которого анализ музыки невозможен.

Действительно, если глубоко погрузиться в прослушивание и анализ образцов сальсы можно увидеть, что ритм управляет всем. Тонкое переплетение разнообразных перкуссий, воспринимающееся первоначально как нечто свободно построенное, не просчитываемое, на самом деле оказывается хорошо организованной системой ритмов-шаблонов (или «паттернов»). Даже бас (контрабас или бас-гитара) и фортепиано, воспринимаемые в европейской музыке как инструменты с ярко выраженными гармоническими и мелодическими свойствами, в сальсе становятся частью целостной ритмической системы.

Несмотря на то, что сальса является популярным, коммерческим жанром, ее ритмика, тем не менее, является отражением тех процессов, которые на протяжении нескольких веков происходили в латиноамериканской музыке. Любопытно находить в присущих для сальсы перкуссиях (тимбалес, гуиро, кахоны, бонги, конги) черты их предков и непосредственных предшественников: нигерийских священных барабанов бата и бембе, дагомейских тумбас и барабанов араара, конголезских юка и макута, обретших новую жизнь на земле Латинской Америки. Интересно также, каким образом проявляются в системе ансамблевого взаимодействия, в характерной полиритмии, двухдольности и тенденции к синкопированию

---

<sup>142</sup> Perna V. *Timba: The Sound of the Cuban Crisis*. Aldershot, 2008. P. 111-119.

<sup>143</sup> Mauleon R. *Salsa Guidebook for Piano and Ensemble*. New York, 1993.

отголоски подлинных африканских традиций племен йоруба, банту, мале, мандинга.

Африканский ансамбль отличался тем, что в пестрой разноголосице каждый инструмент обладал собственной индивидуальностью. Она выражалась не только в форме инструмента, характеристике его тембра (шумовом или с определенной высотой звучания; резком или, напротив, мягком, приглушенном), но и в группе ритмов, регламентированных, присущих только данному виду перкуссии. Новые инструменты рождали новые ритмы. Новые ритмы, в свою очередь, становились импульсом для создания новых танцевальных жанров.

В сальсе связь между жанром и ритмом не столь прямолинейна, однако в ней также существует определенный базовый набор паттернов, устойчивых ритмических элементов, свойственных конкретным инструментам. Совокупность паттернов и образует стандартную ритмическую партитуру сальсы.

В интервью Р. Доршака «Секреты ритма в сальсе» один из его собеседников, Ч. Отуэлл обращает свое внимание на то, что каркас этой партитуры, ее основу составляют три инструмента: бас, фортепиано и клавес<sup>144</sup>. Он рассматривает роль этих инструментов на примере раздела *montuno*, где импровизационные вокальные вопросы и ответы, действительно, нуждаются в устойчивой гармонической и ритмической основе. Но утверждение это справедливо и для композиционной структуры в целом.

Какова же система ритмических паттернов в сальсе?

Ключом к ее пониманию становятся *claves* (с исп. букв. «ключи») – традиционный кубинский инструмент, представляющий собой две палочки 15-20 см в длину, изготовливающиеся из твердых пород дерева (эбенового, розового, бука и т.п.). Современные клавес могут также производиться из синтетических, пластиковых материалов. Характерный для клавес звонкий щелкающий звук извлекается путем удара одной палочки о другую. В партитуре сальсы клавес занимают срединное место, являясь соединительным звеном между инструментами, создаю-

<sup>144</sup> Doershuk R. L. *Secrets of Salsa Rhythm: Piano with the Hot Sauce // Salsiology. Afro-Cuban Music and the Evolution of Salsa in New York City.* New York, 1992, P. 321

щими мелодико-гармоническую основу композиции (духовые, фортепиано, бас) и целым пластом перкуссии (тимбалес, конги, бонги и т.д.).

Этот инструмент прост, даже примитивен. По одной из версий, он распространился среди андалузских эмигрантов и чернокожих рабов в порту Гаваны в XVI-XVII веке и представлял собой части специальных колодок, предназначенных для ремонта корабельной обшивки<sup>145</sup>. Тем не менее, один из основоположников кубинского музыковедения, Фернандо Ортис, называет клавес «самым глубоким и эмоциональным выражением души кубинского народа» за счет определенного ритмического паттерна – *clave*.

Ритм *clave*, берущий начало в африканском фольклоре (в том числе, религиозной музыке народов йоруба и абакуа), на сегодняшний день сохранился в ряде жанров популярной музыки на Кубе (румба, сон, тимба), в Бразилии (босса нова и самба), а также в США (мамбо, ча-ча-ча, сальса).

Ребекка Маулеон<sup>146</sup> и Хосе Хавьер Пена Агуайо<sup>147</sup> указывают на разнообразие ритмических решений одного и того же паттерна. Он может излагаться в размерах 2/4, 6/8, 4/4 в пунктирном, триольном, синкопированном ритме или ровными восьмыми длительностями (рисунок 22):



Рисунок 22 – Разновидности паттерна *clave*

Существуют также различные варианты *clave*, присущие отдельным жанрам, которые отличаются друг от друга едва уловимыми нюансами ритмического рисунка. Например, *rumba clave*, характерные для трех разновидностей жанра (*yambu*, *guaguanco*, *columbia*):



<sup>145</sup> Hystory and Rhythms of Claves / x8drums, 29 октября 2014. URL: <http://www.x8drums.com/blog/history-rhythms-of-claves/>.

<sup>146</sup> Mauleon R. Salsa Guidebook for Piano and Ensemble. New York, 1993. P. 41-57.

<sup>147</sup> Aquayo J. J. P. La Musica en Puerto Rico: La Salsa у Roberto Sierra. Tenerife, 2012. P. 70-72.

## Рисунок 23 – Rumba clave

Другой вариант – ритмический символ сона – son clave. Он отличается от rumba clave лишь тем, что последняя в группе из трех длительностей становится четвертной, а не восьмой. При этом ритмический рисунок воспринимается отчетливее, прямолинейнее, с меньшим «оттягиванием» и акцентировкой слабой доли (рисунок 24):

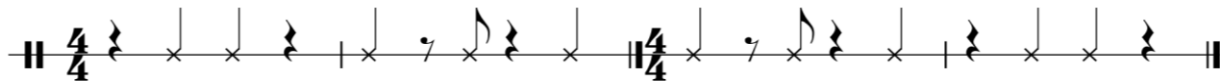


Рисунок 24 – Son clave

Среди современных вариантов clave известны и бразильские clave, характерные для босса новы и самбы (рисунок 25):

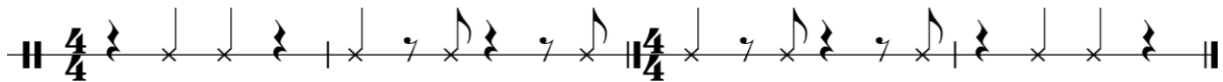


Рисунок 25 – Бразильские clave

Эта классификация формальна, особенно в случае с такими разновидностями, как son clave и rumba clave, имеющими схожую историю происхождения и бытования: «Обе разновидности ритма clave используются в румбе. То, что сегодня нам известно как son clave (или havana clave) может использоваться как ключевой паттерн в гаванских yambú и guaguanco. Музыкальный жанр, известный как сон (son), возможно заимствовал этот шаблон из румбы, когда он мигрировал из восточной Кубы в Гавану в начале XX века»<sup>148</sup>. Например, son clave используются в румбе «*Ave Maria Morena*» группы Conjunto Folklórico Nacional De Cuba.

Различные варианты ритма clave (rumba с. и son с.) используются также и в кубинской тимбе. Для сальсы, как правило, характерно использование son clave.

Данный ритм представляет собой двухтактовую ячейку в размере 4/4 (реже – 2/4), в одном из тактов которой, как правило, содержатся две, а в другой – три длительности («сильный такт», tresillo). Их расположение может меняться, образуя, таким образом, два варианта одного ритма, получивших название 2-3 clave и 3-2 clave (рисунок 26):

<sup>148</sup> Academic Dictionaries and Encyclopedias. Clave (Rhythm). URL: <http://en.academic.ru/dic.nsf/enwiki/167351>



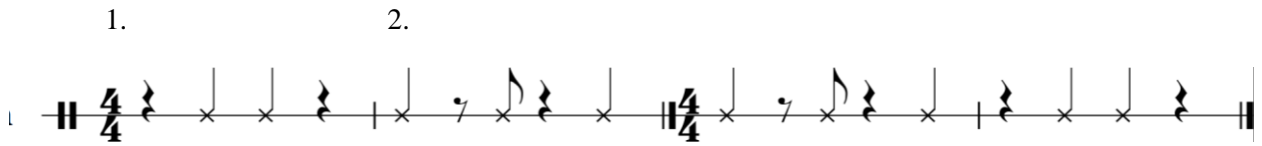


Рисунок 26 – Две разновидности son clave: 1. clave (2-3) 2. clave (3-2)

Эти обозначения были введены в 1920 - е гг., в связи с исполнительскими нуждами, а сама классификация имела чисто практические цели. Она была создана Марио Бауса, лидером группы Machito and His Afroclubans в результате многолетней концертной практики для удобства исполнения и обучения музыкантов. Позднее концепция была воспринята «королем мамбо» Тито Пуэнте, в результате чего окончательно закрепились в музыкальной терминологии.

Выбор варианта clave и ее разновидности (2-3 или 3-2) в каждой композиции индивидуален. Причем избранная ритмическая ячейка сохраняется неизменной на протяжении всей песни. В исключительных случаях смена clave может происходить на границе двух крупных разделов или варьироваться паттерном, получившим название *cinquillo*, заимствованным из конгиданса и дансона (рисунок 27):



Рисунок 27 – Паттерн *cinquillo*

В целостной ритмической системе паттерн clave представляет собой нечто вроде метронома, постоянная пульсация которого служит ориентиром для остальных инструментов. Ритм clave пронизывает музыкальную ткань, организуя развитие фраз, периодов, разделов вокруг себя, диктуя общий характер движения. Даже ритмические сбивки, кратковременная смена размера, соло инструментов в зонах импровизации подчиняются, в конечном итоге, этому основному пульсу. Тенденция к синкопированию, акцентированию слабых долей в такте, заложенная в рит-

ме *clave*, логично продолжается в партиях других инструментов: перкуссий, баса, фортепиано, духовых.

Важную роль в сальсе выполняет и партия фортепиано. Ее главная функция – это обеспечение непрерывной ритмической пульсации. Поэтому роль пианиста в сальсе Чарли Отуэлл справедливо называет ролью «хронометражиста» («time-keeper») <sup>149</sup>. Ровная ритмичность устанавливается за счет исполнения паттерна *güajeo*, пронизывающего композицию от вступления до финальных аккордов. Простейшее *güajeo*, чаще всего, представляет собой разложенные арпеджированные аккорды обычного автентического оборота, исполняемые, в основном, без педали, легато, одногласно (либо октавами) в обеих руках (рисунок 28):



Рисунок 28 – Паттерны *güajeo* и *clave* в сальсе

Такая манера исполнения характерна для композиций сона, в котором роль фортепиано выполняет струнно-щипковый инструмент, трес. Отсюда и специфический характер звукоизвлечения, перенесенный со струнного инструмента на инструмент клавишный (рисунок 29):



Рисунок 29 – Паттерн *güajeo* в соне (партия треса): а) Sexteto Habanero. «*De mi cubita es el mango*»; б) Azuquita y los Jubilados. «*Con este son*».

<sup>149</sup> Doershuk R. L. *Secrets of Salsa Rhythm: Piano with the Hot Sauce // Salsiology. Afro-Cuban Music and the Evolution of Salsa in New York City.* New York, 1992. P. 321.

Синкопированный ритм и подчеркивание слабых долей такта, динамичное движение восьмыми и триолями – набор стереотипных признаков гуајео, образующих определенный стандарт. А преодоление этой шаблонности происходит, благодаря средствам гармонии. Отсюда индивидуальность гуајео: их диатоничность, или, напротив, хроматизация, использование простого автентического оборота или более сложной гармонической последовательности. Приведем примеры разнообразных гуајео в композиции «*Ana Pa' Mi Tambor*» La Excelencia (рисунок 30, а), «*La Rumba Buena*» La-33 (рисунок 30, б), «*La Raza Negra*» Оскара де Леона (рисунок 30, в), «*Mama Guela*» Spanish Harlem Orchestra (рисунок 30, г):

а)



б)



в)



г)



Рисунок 30 – Паттерн гуајео в композициях сальсы: а) La Excelencia. «*Ana Pa' Mi Tambor*»; б) La-33. «*La Rumba Buena*»; в) Оскар де Леон. «*La Raza Negra*»; г) Spanish Harlem Orchestra. «*Mama Guela*»

Немалое значение играет в сальсе и басовый паттерн, *tumbaо*. Винченцо Перна, анализируя образцы тимбы, указывает на одну из характерных черт кубинской музыки – «*bajo anticipado*». В отличие от большинства образцов западной популярной музыки, где каждому басу одной функции соответствует выстроенная гармоническая вертикаль этой же функции, в некоторых жанровых моделях

(например, кубинский сон) бас как бы противопоставляется основной гармонической последовательности, за счет своего синкопированного рисунка. Таким образом, в простейшем автентическом обороте, бас каждый раз словно предвосхищает следующую гармоническую функцию (рисунок 31):

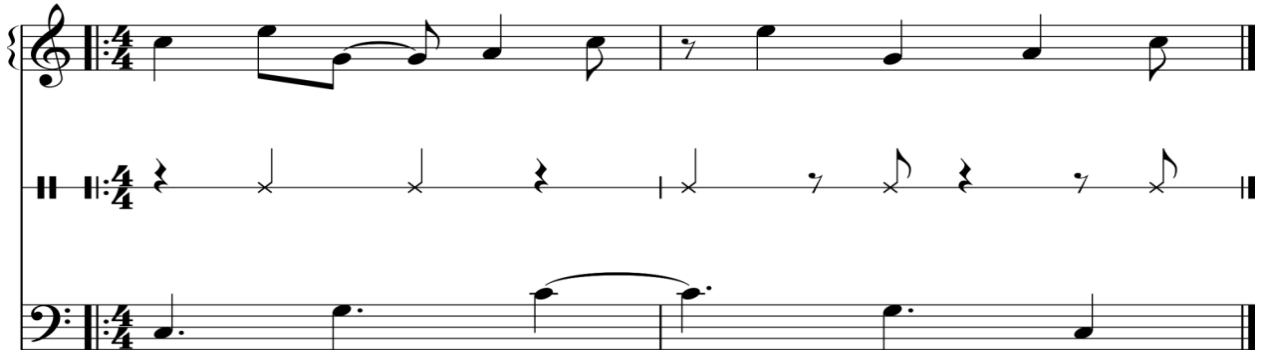


Рисунок 31 – Басовый паттерн tumbao в сальсе (схема)

Подобный вариант басового паттерна, tumbao, вызывает двойное слуховое восприятие: с одной стороны, он обозначает гармонический фундамент композиции, рождая ощущение стабильности, уравновешенности. С другой стороны, синкопированный рисунок способствует смещению акцентов с сильной доли на слабую. Отсюда ощущение качания, динамики, непрерывного движения вперед (рисунок 32):

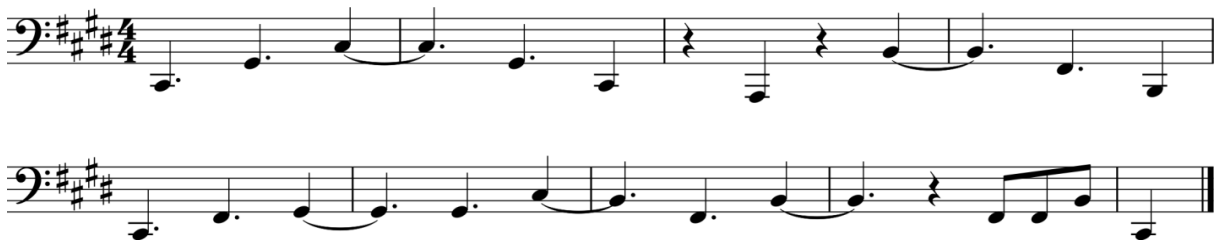


Рисунок 32 – La Excelencia. «Salsa Dura». Басовый паттерн tumbao (bajo anticipado)

В сальсе существуют моменты формы, когда единое движение «bajo anticipado» может прерываться. Чаще всего, это происходит в переходных моментах формы: вступлениях, связках и заключениях. Например, в «Sombra y Desgracia», в связующем разделе бас дублирует ритмический рисунок медных духовых. А во вступлении «La Salsa y El Guaguanco» La Excelencia ритмический рисунок линии баса заимствован из румбы (рисунок 33):



Рисунок 33 – La Excelencia. «*La Salsa y El Guaguanco*». Вступление. Партия баса

В редких случаях паттерн «bajo anticipado» может отсутствовать в сальсе. Тогда партия баса развивается свободно от стандартизированных схем. Пример подобного баса находим в песне Оскара де Леона «*La Negra Margot*» (рисунок 34, а) или в композиции El Gran Combo «*Te Veo Nena*» (рисунок 34, б).

а)



б)



Рисунок 34 – Свободное развитие баса в сальсе: а) Оскар де Леон. «*La Negra Margot*»; б) El Gran Combo. «*Te Veo Nena*»

А в «*Salsa Resucito*» La-33 бас образует самостоятельную мелодическую линию, насыщенную широкими скачками (вплоть до малой ноты), хроматизмами, с предельно разнообразным ритмическим рисунком.

Но при этом зависимость от паттерна *clave*, являющегося главным ритмическим ядром композиции, сохраняется всегда (в отличие, например, от тимбы, где зависимость от *clave* сознательно преодолевается музыкантами).

Также «клавецентричны» и партии перкуссий, задействованные в аранжировках сальсы: конги (*congas*, второе название *tumbadora*), бонги (*bongas*), тимбалес (*timbales*), ковбелл (*cowbell*), маракасы (*maracas*), гуиро (*guiro*), каждый из которых исполняет свой специфический паттерн.

Конги в сальсе исполняют паттерн *tumbaо* (аналогичное названию басовой партии). В характерном размере 4/4 – это ровный ритмический рисунок, состоящий из восьми восьмушек, в котором сильное время второй доли акцентируется

слэпом (хлопком ладонью по мембране), сильное и слабое время четвертой доли исполняются на открытых тонах (четырьмя пальцами у края мембраны, эти ноты наиболее отчетливо фиксируются слухом), а остальные звуки извлекаются попеременным касанием мембраны пальцами и ладонью. В целом, этот ритмический рисунок получил название *marcha* (рисунок 35):

*O* – открытый тон

*S* – слэп

*H* – удар основанием ладони

*T* – удар кончиками пальцев



Рисунок 35 – Ритмический рисунок конгов (*marcha*) в сальсе

Р. Маулеон<sup>150</sup> и Хосе Хавьер Пена Агуайо<sup>151</sup> указывают также на возможность использования в сальсе иных ритмических рисунков, характерных для таких жанров, как румба *guaguancó*, бомба, плена, пачанга и т.д (рисунок 36).

а) Пр. Лев. Пр. Лев. Пр. Лев. Пр. Лев.

б) Пр. Лев. Пр. Лев. Пр. Лев. Пр. Лев. Пр. Лев.

в) Пр. Лев. Пр. Лев. Пр. Лев. Пр. Лев. Пр. Лев.

Рисунок 36 – Варианты ритмических рисунков конгов в сальсе, заимствованные из других жанров: а) пачанга; б) болеро; в) плена

<sup>150</sup> Mauleon R. *Salsa Guidebook for Piano and Ensemble*. New York, 1993. P. 64-73.

<sup>151</sup> Aguayo J. J. P. *La Musica en Puerto Rico: La Salsa y Roberto Sierra*. Tenerife, 2012. P. 74-75.

Такие ритмы свойственны отдельным моментам формы, (чаще всего, вступлений или изложений темы), в которых присутствуют лишь элементы стилизации.

Приемы исполнения на бонгах родственны манере игры на конгах. На них также используются приемы слэп, открытые тона, игра пальцами и (реже) ладонью. Хотя для этого инструмента характерна большая ритмическая вариативность, орнаментированность рисунка (бонги чаще используются в качестве солирующих инструментов в зонах импровизаций).

Сходство особенно очевидно, если сравнить ритмический рисунок конгов с **martillo** (с исп. букв. «молоток»), основным повторяющимся паттерном бонгов (рисунок 37):

*O – открытый тон*

*S– слэп*

*H – удар основанием ладони*

*T – удар кончиками пальцев*



Рисунок 37 – Основной ритмический рисунок бонгов в сальсе (патерн martillo)

Использование martillo характерно для вступлений, первых разделов (изложения темы), или сольных фрагментов фортепиано или баса. Во втором разделе исполнитель может отложить бонги и исполнять также простой паттерн на сепсерро (вариант колокола, как и ковбэлл), (рисунок 38).



Рисунок 38 – Ритмический рисунок cencerro

Значительную роль в сальсе играет и партия тимбалес, представляющих собой не один инструмент, а своеобразный ансамбль нескольких перкуссий. Прежде всего, это сами парные барабаны тимбалес и ковбэлл (или несколько ковбэллов в сочетании с деревянным блоком - woodblock). Совокупность ритмических паттернов, исполняемых на этих инструментах, получила название cascara (с исп. «скорлупа»). Это броский, активный остинатный ритм, который музыкант исполняет,

ударяя палочками по корпусу инструментов. Существует несколько вариантов подобного ритмического рисунка (рисунок 39):

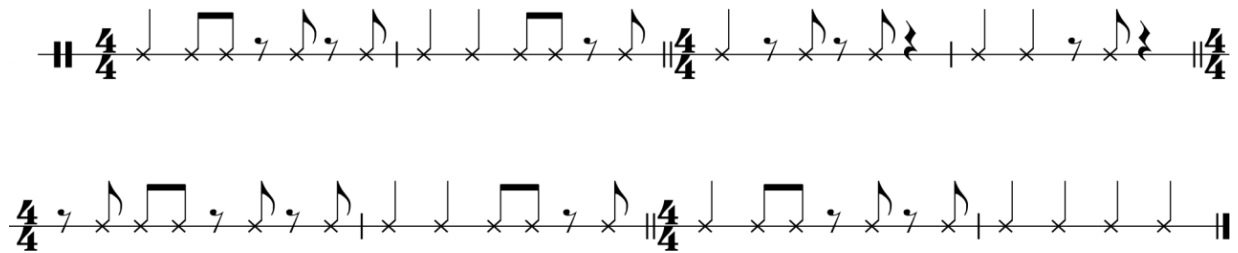


Рисунок 39 – Разнообразие ритмический паттернов (cascara), исполняемых на тимбалес

Паттерн cascara, исполняемый на ковбэлле, помимо своей основной ритмической функции (создание общего насыщенного ритмического фона композиции) выполняет еще одну: он позволяет сохранить ровность метроритма в определенных моментах формы (аналогично партии cencerro):

Это актуально, например, для раздела *tambo*, в котором на первый план выходят духовые инструменты. Пронзительные тембры труб, благородные голоса тромбонов иногда заглушают основной пульс, заданный *clave*, и ковбэлл на некоторое время становится альтернативным ориентиром для остальных участников ансамбля.

Дополнительные оттенки в ритмическую партитуру сальсы могут также вносить тембры маракас, гуиро, иногда – ударной установки.

Таков краткий обзор основных ритмических паттернов в сальсе. Необходимо лишь отметить, что вне единой полиритмической системы, вне традиционного инструментального состава, паттерны не играют значимой роли. Их основные свойства проявляются именно в ситуации ансамблевого звучания, во взаимодействии музыкантов, в обмене ритмами.

Причем для исполнителя важную роль играет не только знание основных паттернов, не только техническое мастерство музыканта, но и некий темперамент, исполнительская харизма в сочетании с умением влиться в общее звучание коллектива. Это качество Марисоль Берриос-Миранда обозначает словом «afinque» (или «afinсао»), вбирающим в себя множество характеристик: «ритмический кон-



троль, солидарность (т.е. чувство ансамбля), гибкость, музыкальность, виртуозность, компетентность, взаимодействие и особый вкус (sabor) исполнения»<sup>152</sup>.

Итак, каковы же основные музыкальные признаки сальсы?

Как уже говорилось, сальса – жанр танцевально-ориентированной музыки, обладающий рядом уникальных характеристик.

Прежде всего, ей свойственен особый тип ансамбля, характерной чертой которого является наличие контрастных инструментальных пластов: духовые инструменты, перкуссии, а также фортепиано и бас, которым отводится особая роль и которые составляют ритмико-гармонический стержень любой композиции.

Стандартная схема инструментовки оживает не только благодаря техническому мастерству музыкантов (чувству ритма, ансамбля, виртуозному владению голосом или инструментом), но и благодаря таким качествам, как темперамент исполнителей, внутренняя свобода и раскрепощенность, особая коммуникабельность, способность вести некий диалог со слушателями и танцорами, пробуждать в них живой отклик на звучащую музыку.

Анализ качеств, деталей исполнения и интерпретации позволяет не только понять индивидуальные особенности стиля каждого ансамбля, но и выявить их региональную принадлежность. Отличить мягкое звучание пуэрториканских или венесуэльских ансамблей от урбанистического звучания американских или европейских групп.

Немаловажное значение для понимания жанра играют и особенности музыкальной формы. Для сальсы характерна двухчастность, в которой ключевое значение играет баланс:

1. между повествовательной, стабильной первой частью и динамичной, импровизационной второй;
2. между инструментальным и вокальным началом (выраженный в чередовании разделов *tambo* и *montuno*);

---

<sup>152</sup> Berrios-Miranda M. Is Salsa a Musical Genre? // *Situating Salsa: Global Markets and Local Meaning in Latin Popular Music*. New York, 2002. P. 34.

3. между коллективным и индивидуальным музицированием (импровизации певца в *pregon* и реплики-рефрены *coro*, характерное блестящее *tutti* труб и тромбонов – и зоны импровизации отдельных инструментов).

Помимо признаков рондальности, обнаруживаемых в разделе *montuno*, в форме сальсы отчетливо прослеживаются черты вариантного развития, что связано с устной природой этой музыки.

Важную роль играет и ритмическая структура сальсы, а именно организация мелодико-ритмической ткани на основе устоявшихся шаблонов–паттернов. Это позволяет вписать сальсу в богатый контекст жанров Латинской Америки, наряду с пуэрториканской пленой, бразильской самбой, кубинским соном, а также обнаружить глубокую корневую связь с традициями африканской музыки.

Анализ совокупности признаков раскрывает сальсу как уникальный жанровый феномен музыки Латинской Америки.

### ГЛАВА 3.

## САЛЬСА И АКАДЕМИЧЕСКАЯ МУЗЫКА: НА ПУТИ К ДИАЛОГУ

### 3.1 Сальса в контексте жанрово-стилевого взаимодействия: от транскрипции к симфонии

Диалог массовых и академических жанров – процесс, происходящий столетиями. Оперно-симфоническая музыка и «третий пласт» (по терминологии В. Конен) никогда не были полностью обособлены друг от друга. М. Сапонов, в частности, указывает на очевидную связь между музыкой менестрелей и ранними формами профессиональной композиторской культуры<sup>153</sup>. В. Конен посвящает этому взаимодействию отдельные фрагменты своей книги<sup>154</sup> и отмечает, каким образом под влиянием городских жанров формировался лютневый репертуар в XVI-XVII веке, музыка роговых оркестров в России, как создавались оркестровые сюиты Баха и Генделя, серенады и дивертисменты Моцарта.

В XX веке, который автор называет «эпохой третьего пласта», это взаимовлияние неизмеримо возросло. Академические композиторы, с одной стороны, и представители массовой культуры, с другой, оказались перед лицом новых возможностей в области стилевого и жанрового синтеза. Этому способствовал динамичный, экспериментальный дух эпохи, обогащение жанровой палитры, поиск новых средств музыкальной выразительности. Диалог между академическим и массовым искусством шел несколькими путями.

Во-первых, сам третий пласт обогащался путем внедрения новых для него «оперно-симфонических» форм: именно так появились некоторые произведения

---

<sup>153</sup> Сапонов М. А. Менестрели. М., 1996. С. 31-62.

<sup>154</sup> Конен В. Д. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века. М., 1994.

симфоджаза (Ф. Грофе), арт-рока (рок-симфония «Atom Heart Mother» Pink Floyd или Концерт для группы и симфонического оркестра Deep Purple). Стилистика Стравинского нашла неожиданное отражение в би-бопе, особенности языка Мийо и Шенберга были претворены музыкантами cool jazz'a, современный авангард повлиял на многих джазовых музыкантов, интеллектуальные концепции которых значительно отличаются от ранних танцевальных джазовых образцов.

Наконец, определенное влияние академического искусства испытал на себе и музыкальный театр: на стыке афроамериканских массовых жанров создавались оперы С. Джаплина «Тримониша», Дж. Гершвина «Порги и Бесс», Э. Дэвиса «Икс. Жизнь и времена Малкома Икс». Рок и академическая опера соединились в рок-опере с серьезным драматическим сюжетом, последовательностью сольных и массовых номеров, мелодизированных и речитативных фрагментов («Томми» и «Квадрофения» The Who).

Сальса стала объектом подобного взаимодействия в «латинских операх» Ларри Харлоу «Hommy» и Рубена Блейдса «Maestra Vida», в балете Вилли Колона «Baquiné de los angelitos negros», где она представлена наряду с другими танцевальными жанрами (сон, болеро, гуарача). Данные произведения явились первой попыткой породнить сальсу с академической музыкой.

Более востребованной сальса стала в таких формах, как адаптации, парафразы, транскрипции и обработки известных произведений. Как известно, качественный уровень подобных явлений различен. На это, в частности, указывает В. Сыров в исследовании «Стилевые метаморфозы рока»<sup>155</sup>.

Переложения, транскрипции и адаптации занимают в этом массиве низший уровень, как наиболее легкий способ работы с материалом, в основном касающийся аранжировки, ритмов и тембров. На среднем уровне помещаются обработки и парафразы, в которых изменениям подвергаются также интонационная сфера, гармония и форма произведений. Наконец, третий, высший уровень представлен свободными, часто новаторскими интерпретациями музыкальной класси-

---

<sup>155</sup> Сыров В. Н. Стилевые метаморфозы рока. СПб, 2008. С. 253-256.

ки, в которых избираемая модель не только не упрощается, но и обогащается новыми смыслами.

На каком же уровне взаимодействуют сальса и классика?

Проанализировать это возможно, ответив на некоторые вопросы, касающиеся знаменитой триады «композитор – исполнитель – слушатель»: кто создает образцы подобной музыки? Кто является ее исполнителем? Кому она адресована? Какова атмосфера исполнения?

Как правило, создателями «сальсовых версий» классических произведений являются аранжировщики, не связанные напрямую со сферой сальсового исполнительства. Это могут быть популярные композиторы или джазовые музыканты, заинтересованные в поиске новых путей стилового диалога, видящие в сальсе возможности ритмического, тембрового, интонационного обогащения собственной музыки.

Задачи, которые поставлены перед музыкантами:

1. Представить классические образцы в блестящем, ритмичном оркестровом звучании, в атмосфере большого концертного зала, а не сальсовой вечеринки или концерта латиноамериканской группы.

2. Сделать их приемлемыми для широкой аудитории, которой должна быть привлекательна сама идея сочинения, создающегося на стыке массового и академического, знакомого и незнакомого, классического и популярного.

3. При этом должны оставаться узнаваемыми, считываемыми классические мелодии и гармонии, с одной стороны, и ритмическая, тембровая, структурная составляющая сальсы, с другой стороны.

Отсюда и избираемые методы работы, где главную роль играет баланс двух начал: классического и сальсового, исходного материала и его трансформации. А именно обработки и парафразы, в которых изменениям подвергаются не только

ритмы и тембры, но также фактура, форма и отчасти интонационный строй произведений<sup>156</sup>.

Данные методы представлены в творчестве группы Klazz Brother. Их альбом «Symphonic Salsa» (2005) – лишь один из нескольких дисков, в которых соединяются звучания европейской классики, джаза и карибской музыки. Среди прочих – записи «Classic meets Cuba» (2002), «Mozart meets Cuba» (2006), «Opera meets Cuba» (2007). Причем «Куба» в музыкальном лексиконе Klazz Brothers становится синонимом некоего обобщенного латиноамериканского ареала. Об этом говорит разнообразие избираемой ими жанровой палитры: от хабанеры, ча-ча-ча, мамбо до босса-новы и сальсы.

Подобная многожанровость стала возможной, благодаря интернациональному и универсальному стилевому составу группы. Это басист, аранжировщик, композитор и дирижер, солист Дрезденского филармонического оркестра Килиан Форстер, одинаково владеющий приемами оркестровой, ансамблевой и сольной игры, техникой джазовой импровизации и академического исполнения; ударник Тим Хан, участник проектов «European Jazz Collective» и «MerQury» (посвященного группе Queen); латиноамериканский пианист Бруно Бёмер Камачо, внук колумбийского композитора и знатока карибского фольклора Анджела Мария Камачо; кубинский перкуссионист из Гуантанамо, «родины кубинских сонерос»<sup>157</sup>, Алексис Херрера Эстебес, наконец, исполнитель на конгах из Камагуэя (одного из культурных центров Кубы) Элио Родригес Луис.

Участие в проекте латиноамериканских музыкантов (для которых сальса или ча-ча-ча являются плодами их собственной культуры) дает возможность создавать характерные аранжировки, близкие к реальному прообразу.

---

<sup>156</sup> Схожие пути взаимодействия уже были не раз продемонстрированы в крупномасштабных проектах, где классика «встречалась» с джазом и роком: вспомним, например, лейпцигский концерт «Swinging Bach» 2000 г. или юбилейный концерт «Дух Моцарта» 2007 г. Эти проекты – своего рода, «игра в классику», не лишенная вкуса и стилевого очарования. Известные классические образцы-шедевры преподносятся здесь с определенной долей юмора, иногда в пародийном ключе, но всегда уважительно и деликатно.

<sup>157</sup> Klazz Brothers & Cuba Percussion. Biography.

URL: [http://www.sonyclassical.de/klazzbrothers/e\\_biografie.html](http://www.sonyclassical.de/klazzbrothers/e_biografie.html)

На диске «Symphonic Salsa» сальса становится доминирующим жанром и, в основном, представлена аранжировками норвежского композитора и пианиста Сверре Индриса Джонера. В своих «версиях» он не преобразует глубинных основ тематизма, практически «дословно» цитируя первоисточник.

Изменения, прежде всего, касаются тембровой окраски звучания, вне зависимости от стиля оригинала: знаменитой Пятой симфонии Бетховена, Арии из Третьей оркестровой сюиты Баха, музыки оперы «Кармен», «Маленькой ночной серенады» Моцарта или «Венгерского танца» Брамса. Автор избирает единый принцип оркестровки: классический состав симфонического оркестра (группы струнных, медных и деревянных духовых) дополняется перкуссиями (конги, тимбалес, клавес) и фортепиано. Как и в оригинальной сальсе, в оркестровых аранжировках Джонера выдерживается определенный баланс инструментов. Перкуссии составляют ритмическую основу, фортепиано обеспечивает гармонический фундамент, группа медных совмещает роль солирующих инструментов и своеобразных «фразировщиков», обозначающих границы разделов, подчеркивающих активными акцентными репликами остроту сальсового ритма.

Однако Джонер не ограничивается ритмом и тембровой сферой.

Не разрушая первоначальной формы произведения, автор все же пытается раздвинуть ее границы, придавая ей некоторые черты типичной для сальсы двухчастной структуры, где первая условно представляет собой изложение музыкальной темы, вторая – ее развитие. Роль второго раздела сальсы выполняют эпизоды, в которых основной тематизм на время исчезает, уступая место свободной импровизационной стихии. Это напоминает зоны импровизации внутри разделов *tambo*, которые мы уже наблюдали, анализируя форму сальсы.

Здесь наиболее явно слышно звучание основных паттернов: ключевой ритм *clave*, *güaje* у пианиста, *tumbao* – в басовой партии. На этот ритмический костяк наслаиваются импровизации гитары (в транскрипции к «Кармен» Бизе), тимбалес (в «Маленькой ночной серенаде»), пианиста (Ария Баха), духовых (Пятая симфония Бетховена).

Это «quazi tango» вливается в изначальную форму естественно. Например, в каскаде наиболее ярких эпизодов из «Кармен» (темы увертюры, куплетов тореадора, хабанеры) оно возникает перед самой кульминацией (тема Хабанеры) и репризой. В «Маленькой ночной серенаде» и Симфонии Бетховена оно заменяет разработку сонатного allegro, а в Арии становится контрастной серединой, превращая баховскую двухчастную форму в трехчастную.

Аранжировки С. И. Джонера представляют собой своеобразное средне-арифметическое между популярной транскрипцией и творческой обработкой. С одной стороны, композитор сохраняет интонационный облик первоисточника, делая акцент на ритме и тембровых красках, с другой, вносит некоторые коррективы в формообразование. Это продиктовано особенностями прообраза – сальсы, для которой ритм, тембр и форма являются обязательными жанровыми характеристиками.

Однако жанр популярных обработок и транскрипций – лишь самая поверхностная часть диалога сальсы и академической музыки.

Между двумя, казалось бы, несовместимыми явлениями наметилась и более глубокая связь, когда сальса стала объектом интереса современных академических композиторов, претворяющих в своих произведениях мелодии и ритмы сальсы («Subway» для тромбона Уильяма Ортица Альварадо, Концерт для кватро и оркестра Эрнесто Кордиги, опера «Страсти по Святому Марку» Освальдо Голихова). Среди них выделяется и самобытная фигура пуэрториканского композитора Роберто Сьерры.

Процесс влияния массовых музыкальных жанров на академическую музыку, представленный в творчестве Сьерры – явление не столь редкое для музыки XX-XXI века. Его можно отобразить в виде вектора, направленного от простого претворения интонаций и форм массовой музыки к созданию сложных концепций на основе отдельных жанровых элементов.

В первом случае композиторы стремятся как можно полнее воссоздать первоначальную модель, передать тонкости музыкального языка, атмосферу музици-



рования, подчеркнуть местный колорит. Во втором – жанр используется как одно из средств творческого эксперимента, отдельные элементы которого способны обогатить общую стилистику композитора, придать ей новые краски.

Разницу в претворении третьего пласта можно увидеть на примере джаза, стилистическая модель которого близка сальсе. Так, ближе к первоисточнику были американские композиторы, часто вышедшие, как отмечает В. Конен, из «легкожанровой сферы»<sup>158</sup>. С. Джоппин с его опорой на регтайм, Д. Гершвин и У. Г. Стилл, воплотившие в своих произведениях полный комплекс средств джазовой выразительности: специфический тембровый состав и джазовые приемы игры, постоянное синкопирование и смещение акцентов, формы на основе тембрового варьирования, лады с блюзовыми ступенями.

К ним отчасти относится и Курт Вайль, стремившийся донести свою музыку до широких масс и сознательно приблизивший ее язык к джазу настолько, что некоторые его мелодии стали настоящими джазовыми стандартами.

На противоположном полюсе находятся многие европейские композиторы, воспринимавшие массовые жанры, прежде всего, как средство для обогащения традиционной гармонии, тембрового колорита, ритма. В их творчестве фокстрот, регтайм или блюз были не базисом новой стилистической концепции, а скорее элементом уже сложившейся композиторской системы. Так у Стравинского элементы третьего пласта соседствовали с русскими фольклорными мотивами, неоклассическими тенденциями, импрессионизмом и додекафонией. Элементы джаза у Мийо и Онеггера воплощались на фоне концепции политональности. Кшенек и Хиндемит воплощали ритмические элементы джаза сквозь призму эстетики урбанизма.

Что же касается претворения третьего пласта в творчестве крупных латиноамериканских композиторов (А. Хинастеры, К. Чавеса, Л. Брауэра, А. Пьяцоллы) то для них более всего характерен постоянный поиск гармонии между национальным и интернациональным, индивидуальным и универсальным, между латино-

---

<sup>158</sup> Конен В. Д. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века. М., 1994. С. 111.

американской *música popular* и – европейской музыкой (от барокко до авангарда). Подобное колебание объяснимо самой двойственной природой латиноамериканской музыки, соединяющей несколько традиций: европейских, африканских, индейских, креольских.

Специфическая культурная среда региона рождает серьезную, мировоззренческую проблему баланса между самоидентификацией, самобытностью – и открытостью новым идеям, идущим из западного мира. «В связи с этим, - отмечает В. Доценко, – не случайно вопрос о правомерности применения «универсальных» технических средств и возможности их взаимодействия с «национальными» выразительными средствами, базирующимися на фольклорных истоках, - постоянная, ключевая тема для многочисленных дискуссий о дальнейших путях развития композиторского творчества»<sup>159</sup>.

Эти факторы обусловили ту срединную позицию, которую часто занимают латиноамериканские композиторы: стремление, с одной стороны, передать национальный дух в музыке, с другой стороны, соответствовать тем передовым тенденциям, которые сложились в мировой музыкальной практике.

Так, в творчестве Альберто Хинастеры, Франсиско Миньони, Моцарта Камарго Гуарньери, Густаво Бессера Шмидта характерные ритмы городских танцев сочетаются с элементами додекафонии и серийной техники. Композитор и известный гитарист Лео Брауэр соединяет интерес к кубинским танцевальным жанрам (сону, дансе) с музыкой барокко, создавая индивидуальные полистилистические концепции. Даже Астор Пьяццолла, музыка которого считается отражением атмосферы Буэнос-Айреса, подлинного духа танго, использует более широкий спектр музыкальных средств: от джаза и рока до полифонии Баха и авангардной политональности и полиритмии. Ритмика танго становится для него основным скрепляющим элементом композиторской системы.

---

<sup>159</sup> Доценко В. Р. Истори музыки Латинской Америки XVI-XX веков. М., 2010. С. 221.

Подобную срединную позицию между «национальным» и «универсальным» занимают и Роберто Сьерра, творчество которого находится в общем русле развития академической музыки в Латинской Америке. Обратимся к анализу.

### **3.2 Творчество Роберто Сьерры сквозь призму диалога массовой и академической музыки**

#### **3.2.1 Общая характеристика творчества**

Как следует из сведений на авторском сайте композитора<sup>160</sup>, а также в книге Хавьера П. Агуайо<sup>161</sup>, Роберто Сьерра – американский композитор пуэрториканского происхождения, профессор Корнуэлльского Университета в Нью-Йорке, член Американской Академии Искусств и Наук, автор четырех симфоний, более десятка концертов для различных инструментов (в том числе для скрипки, органа, валторны, гитары, перкуссий), произведений для духового оркестра, ряда вокальных и хоровых опусов, камерных ансамблей (среди них – четыре трио для скрипки, виолончели и фортепиано, сонаты для скрипки и фортепиано, виолончели и фортепиано, флейты и фортепиано). Среди наиболее значимых – оркестровое сочинение *Jubilo*, впервые исполненное в 1987 г. в Карнеги-Холле и принесшее Сьерре мировую известность; «*Fandangos*» (исполнены в 2002 г. симфоническим оркестром BBC), симфонии №1 и №3 («*La Salsa*»), «Концерт Барокко», созданный

<sup>160</sup> Sierra, Roberto. URL: <http://www.robertosierra.com/biocalendar.html>

<sup>161</sup> Aguayo, J. J. P. *La Musica en Puerto Rico: la salsa y Roberto Sierra*. Tenerife, 2012.

по одноименной повести Алехо Карпентьера; «Латинская Месса», премьера которой состоялась 2 февраля 2006 года в Центре Кеннеди, в Вашингтоне, а также камерная опера «Серебряный посланник».

В творчестве композитора можно выделить два периода:

1. 1983-1990-е годы, отмеченные тяготением к камерным жанрам (ансамбли, произведения для инструментов-соло), предельной сжатостью, миниатюрностью и, вместе с тем, смысловой насыщенностью концепций, широким использованием полифонических приемов письма, главенством ритмического начала. Эти черты прослеживаются практически с первых опусов: «Сальсы для духовых» и «Сюиты для клавесина» (1983).

2. От 2000-ных – до наших дней, когда произошел поворот в сторону большей простоты музыкального высказывания. Внимание к мелодической красоте, к тональности как фундаменту музыкального языка, возрождение интереса к жанру симфонии, связанное с осмыслением наследия Бетховена и Брамса – характерные черты данного периода.

Как отмечено в аннотации к CD с записью трех симфоний Сьерры, композитор «обладает даром писать такую музыку, которая удовлетворяет самым жестким требованиям академического музыкального сообщества и, в то же время, популярна у слушателей. Отчасти, секрет его привлекательности – в стремлении выразить свои испано-карибские корни в собственной музыке»<sup>162</sup>. Данный факт во многом объясняется той музыкальной атмосферой, которой с детства был окружен будущий композитор.

Сьерра родился 9 октября 1953 года в пуэрториканском провинциальном городке Вега Баха, характерная музыкально-танцевальная среда которого сформировала интерес будущего композитора к родной латиноамериканской музыке.

В возрасте 15 лет он поступил в подготовительную школу при консерватории (Conservatorio de Música de Puerto Rico), где получил базовые знания по тео-

<sup>162</sup> Eddin, S. Roberto Sierra: Sinfonias Nos. 1-3. URL:

<http://www.allmusic.com/album/release/roberto-sierra-sifon%C3%ADas-nos-1-3-mr0002163622>

рии музыки, гармонии и основам композиции. Уже с юных лет Роберто Сьерра соединил интерес к традиционной пуэрториканской музыке, музыке полупрофессиональной, городской – с особым вниманием к творчеству европейских мастеров.

Страсть будущего композитора к познанию, изучению новых творческих концепций позволила Роберто Сьерре получить всестороннее образование сначала в Консерватории и Университете Пуэрто-Рико, затем в Лондонском Королевском Музыкальном Колледже (здесь он впервые присутствует на концертных исполнениях музыки Пьера Булеза, Карлхайнца Штокхаузена, Лучано Берио) и Утрехтском Университете. Однако наибольшее влияние на него оказал Дьердь Лигети, у которого Сьерра обучался в Гамбурге с 1979 по 1982 год.

На протяжении нескольких десятилетий Роберто Сьерра сотрудничал с рядом крупнейших оркестров, среди которых – Нью-Йоркский, Лос-Анджелесский и Филадельфийский, Королевский Шотландский симфонические оркестры, ведущие исполнительские коллективы Мадрида, Барселоны.

Для Сьерры характерен взгляд на музыку как на экспериментальную площадку, не ограниченную узкими стилевыми рамками, а его произведения образуют гармонию двух начал: европейского и испано-карибского.

Первое выражается не только в выборе жанров и форм, характерных для академической музыки (симфония, концерт, трио, опера, вокальный цикл, месса), но и в некоторых особенностях ладогармонического языка. Например, черты европейского диатонизма, окрашенного влиянием Стравинского, находим в хоровых «Cantos populares,» в камерном цикле «2×3» для двух фортепиано. Элементы полиmodalности и атональности становятся характерными для языка камерных ансамблей («Salsa para Vientos», «Trio Tropical»). А в особом интересе к полифонии, наложении ритмических пластов, в некоторой статичности образов видится несомненное влияние учителя Сьерры – Дьердя Лигети. Духом европейского неоромантизма овеяны медленные части некоторых циклических произведений Сьерры (Симфонии №4, Трио №2 для скрипки, виолончели и фортепиано) с мелодиями широкого дыхания и чистыми гармониями.

Многообразие европейских языковых элементов фактуры, гармонии, ладов, тем не менее, не вызывает ощущения эклектичности или эпигонства. Эти элементы глубоко погружены в латиноамериканскую (у Х. Агуайо «испано-карибскую») звуковую среду, формирующую самобытный стиль композитора.

«Испано-карибское» начало связано с рядом особенностей. Это:

1. Обращение к характерным литературным источникам. Среди них поэзия ацтеков в вокальном цикле «Пять ацтекских поэм» для сопрано (тенора) и фортепиано, испано-еврейские мотивы в «Песнях сефардов», религиозные тексты народа таино в хоровом произведении «Guakia Vaba», роман Евгенио Мария де Хостоса о жизни Христофора Колумба в оратории «Байоан».

2. Претворение жанров, характерных для испано-карибской культуры: фанданго, фолья, данса, хабанера, сальса, мамбо («Фанданго» для оркестра, «Фолья» для гитары и оркестра, «Три миниатюры» для клавесина, «Концертные танцы» для гитары и оркестра, «Поэма и танец» для двух гобоев и струнных, «Истории» для камерного оркестра, «Сальса на струне до»).

3. Введение в композиторский арсенал экзотических тембров: бонги, маримбы, тимбалес, конги (концертное произведение «Bongo+», дуэт для двух перкуссионистов «Рука об руку», Симфония № 3).

4. Тенденция к синкопированию и полиритмии, использование особых ритмических комплексов (паттернов), характерных для латиноамериканской музыки.

Особой разновидностью «испано-карибского» начала является сальсовая сфера.

Причем для Сьерры характерно не столько копирование оригинального жанра, сколько его эстетическое преломление: «сальсовость» проявляется как совокупность стилистических черт, определяющих индивидуальный облик музыки.

Почему именно жанр сальсы, а не, например, бомбы или плены, традиционных для пуэрториканской музыки, стал основой стиля композитора?

Сам Роберт Сьерра объясняет этот факт достаточно просто: музыка сальсы, популярная в 1960-1970-е гг. воспринималась им как нечто новое, свежее по звучанию и, вместе с тем, тесно связанное с музыкой его родной страны: «Я родился в 1953 г. и рос в период расцвета сальсы, в 1960 и особенно 1970-е годы, годы «Fania», Эктора Лаво, **La Lupe**. Так что она стала частью моего музыкального словаря и моего мироощущения»<sup>163</sup>.

Роберто Сьерра не стилизует академическую музыку под сальсу и не копирует ее жанровую модель. Он оставляет без внимания вокальный стиль, содержание песен и обращается непосредственно к инструментальному языку, что отражается и на выборе жанров, в которых сальсовая стихия проявляет себя. Все это, в основном, инструментальные сочинения различного масштаба: от небольшой пьесы или камерного цикла до симфонии.

Однако в камерных и симфонических произведениях композитора преследуются разные цели, ощущающиеся как стремление к противоположным полюсам. В произведениях, тяготеющих к первому полюсу, превалирует универсальное начало. Сальсовость, ее интонационно-ритмический язык, используется здесь как одно из технических средств. Танцевальность, непосредственность, темпераментность и яркость образов уступают место нервозности и рефлексии, а сбалансированная структура нередко растворяется в шквале импровизации.

В произведениях второго полюса сальсовость перестает восприниматься только как технический элемент, ритмический символ. Подобно Джорджу Гершвину, Леонарду Бернстайну или Астору Пьяццолле композитор стремится сохранить ясный гармонический язык, общие контуры оркестровки, баланс между композицией и импровизацией.

Стремление к первому полюсу чаще наблюдается в камерных опусах Сьерры. Это отчасти объясняется тем, что сама атмосфера небольшого замкнутого пространства, в котором исполняется камерная музыка, традиционно ассоциируется со сферой интеллектуального осмысления, философского созерцания или ин-

---

<sup>163</sup> Aquayo, J. J. P. La Musica en Puerto Rico: la salsa y Roberto Sierra. Tenerife, 2012. P. 142.

тимного высказывания. Более того, она адресована подготовленной публике, готовой разделить с композитором его стремления и рефлексии. Для симфоний Сьерры, создаваемых по заказу различных оркестров и исполняемых в крупных концертных залах и адресованных широкой аудитории, характерно большее тяготение ко второму полюсу.

Проанализируем, каким образом жанровые признаки сальсы воплощаются в этих двух областях творчества Роберто Сьерры.

### 3.2.2 Сальсовость в камерных произведениях Роберто Сьерры

Область камерно-инструментального творчества Сьерры – бескрайнее поле для экспериментов, испытания новых средств музыкальной выразительности, в которых господствует «универсальное» (по В. Доценко) начало. Сочетание латиноамериканской импровизационной стихии и ритмической остроты со сложным современным языком сближает камерные сочинения Сьерры с произведениями Хинастеры. Роднят их также равновесие между элементами академической и популярной (у Хинастеры – фольклорной) музыки, темпераментность произведений, пряные диссонансирующие гармонии, важная роль линейных и полифонических структур.

Как «ритмический импульс, идущий от народной традиции, остается важнейшей действенной силой музыки Хинастеры»<sup>164</sup>, так и в ряде камерных произведений Сьерры главным становится ритмический импульс сальсы, связанный с использованием характерных для жанра паттернов: *clave*, фортепианного *güaje*,

---

<sup>164</sup> Доценко В. Р. История музыки Латинской Америки XVI-XX веков. М., 2010. С. 275.



басового tumbaо. При этом композитор создает сочинения, различные по своему образному строю. Их можно разделить на три типа:

1. Произведения, в которых сальсовость трактуется достаточно традиционно. Ощущается прямая связь с танцевальным прообразом, музыка сохраняет ясность колорита, живость.

2. Сочинения, где сальсовость присутствует, как некое обобщенное, действенное начало. Преобладает моторность, динамизм, танцевальность перевоплощается в образы вечного движения, своего рода, *perpetum mobile*.

3. Произведения, в которых Сьерра использует отдельные паттерны как нестандартные технические элементы, из которых конструируются совершенно новые образы, практически не связанные с жанровым первоисточником.

К первому типу относится *Соната №1 для флейты и фортепиано (2003)* и, прежде всего, ее третья часть. Как в большинстве композиций сальсы, здесь выдержан баланс между выверенностью музыкальных тем и спонтанностью импровизации. Голос солирующей флейты словно заменяет голос певца, а фортепиано выполняет ту же функцию сопровождения, что и в сальсе. Некоторые мелодико-ритмические элементы также отсылают нас к этому жанру. Прежде всего, паттерн *guajeо*, ясная диатоника которого пронизывает не только партию фортепиано, но и прорастает в виртуозную, кружевную мелодию флейты. Ее синкопированный ритмический рисунок, отдельные трихордовые интонации (особенно, в репризе части) берут начало именно из этого паттерна.

*Guajeо* многократно появляется в сонате, то дробясь на отдельные мотивы, то вновь образуя нечто целостное. Так, в среднем разделе трехчастной формы он рождается из краткой синкопированной попевки, пытаясь многократно преодолеть ее рамки, завоевывая новый диапазон и, наконец, реализуясь в полноценный паттерн (02'05-02'15<sup>165</sup>, 03.45-03'55).

III часть по своему образному строю напоминает тот момент в сальсе, когда на первый план выходит танцевальная энергия, импровизационность, свобода са-

---

<sup>165</sup> Здесь и далее – хронометраж звучания.

мовыражения. И танцевальность эта составляет неожиданный контраст двум первым частям цикла. Статике противопоставляется действенность, а текучим мелодиям флейты и фортепиано – активность сальсовых элементов.

Схожим образом сальсовая окраска представлена в «Трех фантазиях» для кларнета, виолончели и фортепиано (1994). В них фортепианный паттерн гуајео также играет роль важнейшего ритмоинтонационного элемента. В *Фантазии №1* его синкопированный ритм, ясный мелос в партии солирующего кларнета четко выделяются на фоне конвульсивных реплик виолончели, неясных диссонирующих фраз фортепиано, внося тематическую определенность (рисунок 40):



Рисунок 40 – Роберто Сьерра. *Три фантазии для кларнета, виолончели и фортепиано. №1.*

Изредка, в виде отголосков, элементы гуајео появляются и в партии сопровождения, у виолончели и фортепиано (0'40-0'50, 1'10-1'25).

А *Фантазия №3*, скорее, напоминает сальсовую зону импровизации, в которой паттерн гуајео эпизодически возникает в фигурациях кларнета (01'40-01'50), броских стаккатированных фразах фортепиано (2'55-3'05; 3'35-3'55). Его элементы порой звучат четко и определенно в общей звуковой ткани, а порой – теряются в потоке агрессивных звучностей.

Тем не менее, благодаря сальсовым элементам, фантазии №1 и №3 образуют смысловую арку. Их действенные, танцевальные образы контрастируют статике и созерцательности хора в *Фантазии №2*, отчего три пьесы воспринимаются как единый цикл.

И если *Фантазия №1* – это, своего рода, «предсальса», подготовка к ней, настройка, апробация звучания, то в *Фантазии №3* сальсовая энергия выражена на таком уровне, за которым начинают стираться четкие жанровые грани.

По-иному сальсовость трактована в произведениях второго типа. В них композитор стремится не столько воссоздать образ сальсы, сколько делает акцент на моторике, энергичности движения, заложенной в ее ритмах.

В частности, привлекает *Трио №2 для скрипки, виолончели и фортепиано* (2002). Трио является программным произведением: каждая его часть имеет подзаголовок, отражающий определенное настроение: I часть – «Полуденное slave», II часть – «Зеркала (или Отражения)», III часть – «Игра» и IV часть – «Ритуал».

В произведении Сьерра следует классической логике построения цикла: от активной первой части через созерцательную вторую, скерцозную третью к действенному финалу. Но, вместе с тем, Трио № 2 – это музыка состояний, в которой каждая часть цикла является одним из оттенков, граней основного образа, истоки которого находятся в I части цикла, «Полуденном slave».

Рефлексирующий, чувственный характер «Полуденного slave» напрямую связан с гипертрофированным воссозданием сальсы. Здесь все, изначально заложенное в жанре, доведено до предела: фактура с четким делением на «голос» и сопровождение, с использованием крайних регистров инструментов; динамика, достигающая до *fff*; нервозные «импровизации»; ударность, выражающаяся в использовании приемов пиццикато у скрипок и виолончелей, резких кластеров – у фортепиано, и, наконец, особенности ритмики, выражающиеся в настойчивом «вколачивании» ритма slave.

Пульс slave пронизывает целый ряд сочинений Сьерры.

Так, Хосе Ривера<sup>166</sup> отмечает присутствие паттерна в вокально-хоровых произведениях композитора: «Cantos Populares», «Guakia Baba», «Латинской Мессе» и «Офферториуме». В них slave является признаком обобщенной испано-карибской звуковой среды.

---

<sup>166</sup> Rivera, J. Roberto Sierra's Misa Latina: Musical Analysis and Historical Perspectives. URL: <http://diginole.lib.fsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=4448&context=etd>

Хосе Хавьер Пена Агуайо в книге «La Salsa Y Roberto Sierra»<sup>167</sup> приводит пример использования паттерна в симфонической пьесе «Преамбула», где композитор накладывает ритм «3-2 slave» на размер 5/4, вместо стандартного 4/4 (рисунок 41).



Рисунок 41 – Роберто Сьерра. Симфоническая пьеса «Преамбулы»

Кроме того, присутствие ритма slave становится очевидным в финале Первой и Четвертой симфоний, квинтете «Сальса для духовых», цикле пьес «2x3».

В «Полуденном slave» из *Трио № 2* паттерн возникает с первых тактов и подвергается интонационным метаморфозам.

Если реальный ритм slave не имеет определенной высоты, в силу тембровой природы самого инструмента клавиес, то в «Полуденном slave» композитор преодолевает эту монотонность, находя для каждого звука определенную высоту. «Озвученная» таким образом ритмоформула производит впечатление своеобразных музыкальных точек, разбросанных в звуковом пространстве, что напоминает пуантилистическую манеру письма. Она становится частью линейной, полифонической фактуры и контрастирует дробному, экспрессивному элементу, изложенному шестнадцатыми, по характеру, напоминающему активную партию пианиста в сальсе.

«Полуденное slave» написано в трехчастной форме.

Уже с первого тактов композитор активно развивает традиционный ритмический паттерн, поручая его различным инструментам: сначала фортепиано (рисунок 42), затем – скрипке пиццикато.

Во втором разделе, более свободном, импровизационном по характеру, звучание slave передается инструментальному ансамблю: дуэту фортепиано и скрип-

<sup>167</sup> Aquayo, J. J. P. La Musica en Puerto Rico: la salsa y Roberto Sierra. Tenerife, 2012. P. 144.

ки (01'46-01'56), а в кульминации – трио (02'34-02'52). Здесь паттерн порой сокращается до трех-четырёх длительностей, но его интонационный и ритмический облик по-прежнему остается узнаваемым.

В третьем разделе «Полуденного slave» дважды возвращается ритм паттерна в более привычном монотонном изложении, на звуки «ми-бемоль» tutti.

The image shows two systems of musical notation for a string trio. The first system features Violin, Violoncello, and Piano. The Violin part has a tempo marking 'Dannante, ♩ = 138' and dynamic markings 'f' and 'pizz.'. The Violoncello part has 'pizz.' and 'f'. The Piano part has 'mf'. The second system features Viola, Violoncello, and Piano. The Viola part has 'f - f'. The Violoncello and Piano parts continue with similar rhythmic patterns.

Рисунок 42 – Роберто Сьерра. *Трио № 2 для скрипки, виолончели и фортепиано. I часть, Полуденное slave*

Таким образом, композитор не просто воспроизводит ритм slave в своем первоначальном облике, а делает его центром концепции, максимально развивает, преображает его интонационную структуру.

Из паттерна и краткой трихордовой попевки «ми-бемоль-фа-ля», появляющейся в завершении части, вырастают переливы и переходы состояний в каждом разделе цикла: колебания фона и «стеклянные» фигуры фортепиано во II части, беспокойное биение пульса III части, наконец, экстатический ритуальный финал,

изломанные ритмические рисунки которого образуют своеобразную арку с началом цикла.

Паттерн *clave* в Трио № 2 становится одним из признаков сальсы, но неузнаваемо гипертрофированной, неврастеничной. В ней не осталось и следа от прежней жизнерадостной танцевальности.

К произведениям второго типа относится и пьеса «*Martillo*» (№3) из цикла «2×3» для двух фортепиано (1993). В ней главную роль также играет динамика движения, «ударная» трактовка инструментов, ритмичность партий, которые строятся на сопоставлении нескольких сальсовых паттернов.

Прежде всего, это «*martillo*», ритм, исполняемый на бонгах и давший название самой пьесе. Его роль выполняют бисерные, выписанные мелкими длительностями стаккатированные ритмоформулы у фортепиано.

Второй элемент – *guajeo*, которое последовательно проводится во всех регистрах. Зарождаясь в низком (01'00-01'07), паттерн проходит в высоком (01'20-01'30) и среднем (01'40-01'50) регистрах (рисунок 43), образуя синкопированную угловатую тему и постепенно подчиняя себе дальнейшее ритмическое и интонационное развитие пьесы.



Рисунок 43 – Роберто Сьерра. Цикл «2Х3» для двух фортепиано. *Martillo* (№3)

Третий – это паттерн *clave*, контуры которого (а именно «сильный такт» - *tresillo*) вырисовываются в монотонном биении на одной ноте (ми-бемоль третьей октавы) в верхнем регистре фортепиано (03'10-03'20) и напоминают сходный эпизод в финале «Полуденного клавесина».

За счет динамичной энергии паттернов сочинение приобретает стремительный, диковатый характер.

Но апогеем моторности становится пьеса «*Con Salsa*» для клавесина (1984), в которой сальсовая энергия ритма выходит на первый план.

Ее краткая начальная фраза представляет собой интонацию типичного сальсового фортепианного *guajeo*.

Композитор не дословно воспроизводит паттерн, а создает его стилизацию: оставляет только первые три звука гуајео, накладывает синкопированный, «прихрамывающий» ритм и «закольцовывает» его.

В творчестве Сьерры подобное ритмоинтонационное зерно вообще является чем-то вроде сквозной лейтинтонации. Его вариант появляется в финале «*Con tres*» для кларнета, фагота и фортепиано, в финале «Концерта-воспоминания» для валторны с оркестром и в Пьесе №1 из цикла «*Ritmorotto*» для кларнета. Но в них паттерны не получают такого развития как в небольшой пьесе для клавесина.

В «*Con Salsa*» он логично становится основой остигатного сопровождения, на фоне которого разворачивается импровизация, также рождающаяся из данного ритмоинтонационного ядра (рисунок 44<sup>168</sup>).



Рисунок 44 – Роберто Сьерра. *Con Salsa* для клавесина

В конце концов, стихия импровизации подчиняет себе дальнейшее развитие пьесы, и паттерн гуајео растворяется в вихре хаотических звуков.

В пьесе «*Con Salsa*» Сьерра вновь доводит до абсолюта некоторые принципы, изначально заложенные в сальсе, представляя их в иной трактовке.

<sup>168</sup> Пример по изданию: Roberto Sierra. *Con Salsa* for Harpsichord. Verona: Subito Music Publishing, 1986.

Так, паттерн *guajeo*, присутствующий в популярном жанре как неотъемлемая часть фактуры, в пьесе композитора возводится в степень неизменного, механического, монотонного остинато, впечатывающегося в сознание слушателя при каждом появлении.

В синкопированных созвучиях-кластерах клавесина обнаруживается тесная связь с сальсовыми фразами труб и тромбонов. Но в отличие от праздничного, колоритного звучания медных, клавесинные аккорды имеют резкий, сигнальный характер.

Импровизационная свобода, присутствующая во вторых разделах сальсовых композиций в пьесе «*Con salsa*» превращается в нескончаемый шквал импровизаций, обрушивающийся на слушателя в финале пьесы.

Эти черты в сочетании с пронзительным, «электрическим» звучанием клавесина, способствуют трансформации привычного сальсового образа: городской песенно-танцевальный жанр превращается в странный урбанистический символ.

В произведениях третьего типа Сьерра еще дальше отходит от образного мира первоисточника. Он раскладывает жанр на компоненты, извлекает на свет отдельные элементы (интонации и паттерны) и соединяет их вновь, в совершенно иной последовательности. Если в камерных сочинениях первого и второго типов сальсовость присутствует как активное, действенное начало, придающее динамичность, проясняющее общий колорит, то здесь трактовка образа может быть совершенно противоположной.

Например, в пьесе «*Гармонии полудня*» (№2) из известного нам цикла «*2x3*» для двух фортепиано вычурные ритмы и интонации среднего раздела, выросшие из обычного сальсового *guajeo*, противопоставляются чистым, светлым гармониям До-мажора в крайних разделах.

Этот переход осуществляется постепенно. На границах разделов диссонантные подголоски проникают в ясную мелодику, синкопы изменяют ровный ритмический рисунок, элементы полифонии разрушают строгую гомофонно-гармоническую фактуру.



Из неясных тревожных звучностей, наконец, рождается сильно хроматизированное фортепианное *guajeo*, которое остается узнаваемым благодаря специфическому ритму, общим мелодическим контурам и многократной повторяемости (рисунок 45):



Рисунок 45 – Роберто Сьерра. Цикл «2Х3» для двух фортепиано. *Гармонии полудня* (№2).

#### Фрагменты *guajeo*

Но элементы *guajeo* подчиняются здесь общему течению музыкальной мысли. А тревожный, рефлексирующий характер среднего раздела не имеет ничего общего ни с присущей *сальсе* танцевальностью, ни с обобщенным образом ритмичного движения.

Схожим образом *сальсовый* материал используется и в начале финала (*Intermezzo religioso*) в *Trio tropical* для скрипки, виолончели и фортепиано (1991), построенного на контрастах образов действенных, агрессивных – и таинственных, мистических. Здесь хроматический синкопированный паттерн, звучащий в холодных крайних регистрах фортепиано, проводится одновременно с песенной *соль-мажорной* темой в бархатном среднем регистре скрипки и виолончели. Образующееся полиритмическое и политональное сочетание усиливает образный контраст между умиротворенным созерцанием – и нервной чувственностью, между светом – и тенью.

Симптоматично, что следующий эпизод части, *movimiento perpetuo* с его быстрым темпом, рваными синкопами и монотонным биением фортепиано, интонационно напрямую не связан с предыдущим материалом. Но прорывается наружу ритмическая энергия, до этого скрытая в затаенном звучании паттерна *guajeo*.

В квинтете «*Salsa para Vientos*» для флейты, английского рожка, кларнета, фагота и валторны (1983) Сьерра также жертвует танцевальным прообразом в пользу конструктивности, оригинальной трактовки отдельных *сальсовых* элементов.

Сочинение, написанное композитором в 1983 году, завоевало приз на Международном Соревновании Композиторов в рамках Весеннего Фестиваля в Будапеште. Это миниатюрный цикл, состоящий из трех частей (I – Tropical, II – Antillana, III – Jaleo), объединенных общими принципами музыкального развития: особой ролью свободной полифонии, опорой на краткие интонационные ячейки и ритмической оstinатностью.

В каждой из частей цикла присутствуют те или иные элементы сальсового ритма. Но, как и в других произведениях третьего типа, они автономны, обособлены, практически не связаны единой идеей. Композитора больше занимает ритмическая игра, переливы красок, оттачивание деталей, нежели создание целостного образа, заявленного в названии «Сальса для духовых».

I часть цикла, Tropical, написана в трехчастной форме АВА1, где А – первая часть (тт. 1 – 26), предваряемая кратким (два с половиной такта) вступлением, В – контрастная середина (тт. 27-34) и А1 (тт. 34 - 40) – динамическая реприза. Причем признаками репризы являются не интонационное и мелодическое сходство крайних частей, а общность фактуры, темпа и характера музыки.

Уже во вступлении (*agressivo*), в первой нервной реплике кларнета и фагота с ее активным ритмом, изломанным мелодическим рисунком слышатся отголоски сальсового *guajeo* (рисунок 46)<sup>169</sup>.

---

<sup>169</sup> В нотном издании Roberto Sierra. *Salsa para Vientos*. Verona: Subito Music Publishing, 1984 допущена техническая ошибка в наименовании нотных инструментов. Здесь и далее следует читать: фагот (Bassoon) располагается на нижнем нотоносце, а валторна (Horn in F) располагается на нотоносце Фагота.

**Agressivo**  $\text{♩} = 96$   
**4/4**

Flute

English Horn

Clarinet in B $\flat$

Bassoon

Horn in F

Рисунок 46 – Роберто Сьерра. *Salsa para vientos* для флейты, английского рожка, кларнета, фагота и валторны. I часть, вступление

Далее несмелые интонации гуајео появляются в томном, игривом первом разделе, в полифоническом сочетании (имитация) флейты и фагота (рисунок 47)

19

*ritardando*

Рисунок 47 – Роберто Сьерра. *Salsa para Vientos*. I часть, 1 раздел

Но это лишь «репетиция» второго раздела. Он отличается от первого несколькими признаками: ускорением темпа (*Allegretto mosso*), усилением динамики (на смену *mp* и *mf* приходит *f* и *ff*), уплотнением фактуры (равноправное полифоническое пятиголосие).

На короткое мгновение ясный соль-мажорный паттерн гуајео в партии английского рожка рождает прояснение общего колорита, пробуждение танцевального импульса, преодоление статичности (рисунок 48).

Рисунок 48 – Роберто Сьерра. *Salsa Para Vientos*. I часть, 2 раздел

После этого проблеска спад напряжения происходит довольно быстро. В краткой (всего 6,5 тактов) репризе части возвращается прежний умеренный темп, фактура становится разреженной, динамика от максимально громкой переходит в максимально тихую (p-pp). Хотя какое-то время отголоски паттерна гуајео еще слышатся в заключительной фразе флейты.

Далее в квинтете Сьерра отказывается от паттерна гуајео как основного элемента музыкальной ткани, но успешно продолжает развивать тот ритмический импульс, который был заложен в первой части.

Так во второй части квинтета (*Antillana...*) присутствует та же опора на три-тоновые интонации, те же мелодические ячейки (сравним остинато английского рожка в первой части и фагота – во второй), та же импровизационность и свободное полифоническое развитие партий, тот же прихотливый синкопированный ритм.

А в синкопированном рисунке баса обнаруживается явная связь с басовым паттерном *tumbaо* (рисунок 49).



Рисунок 49 – Роберто Сьерра *Salsa Para Vientos*. II часть *Antillana*, партия баса  
(фрагмент)

Х. П. Агуайо даже проводит параллели между партией фагота в Квинтете и интонациями баса в композиции «*Tiburon*» Вилли Колона и Рубена Блейдса (рисунок 50)<sup>170</sup>.



Рисунок 50 – Вилли Колон и Рубен Блейдс. «*Tiburon*». Партия баса (фрагмент)

Хотя в данном случае Сьерра не цитирует первоисточник, а скорее воспроизводит типичную модель басовой партии, характерную для ряда латиноамериканских жанров. Поскольку для автора здесь интересна не столько сальса, сколько фольклор Антильских островов (прежде всего, родного композитору Пуэрто-Рико) с характерной для него полиритмией и полиметрией.

Продолжает развитие предыдущих частей и финал квинтета, *Jaleo*. Несмотря на авторское обозначение, *Agressivo*, музыка III части приобретает шуточный, скерцозный характер, благодаря тембровому составу, умеренной динамике и прихотливой игре ритмов.

В *Jaleo* появляется новый ритмоинтонационный элемент в партии фагота и валторны: терпкое ритмическое остинато, прообразом которого является паттерн *clave* (рисунок 51).



Рисунок 51 – Роберто Сьерра. *Salsa para Vientos*. III часть, *Jaleo*.

Квинтет «*Salsa Para Vientos*» – любопытный пример того, насколько легко и органично Р. Сьерра вписывает элементы сальсовости в сложный академический язык. В произведении полифоническая стихийность в духе Лигети, элементы

<sup>170</sup> Пример по книге: Aguayo, J. J. P. *La Msuica en Puerto Rico: La Salsa y Roberto Sierra*. Tenerife, 2012. P. 133.

полиритмии и полиметрии, отсутствие устойчивого ладо-тонального центра сочетаются с остротой и выпуклостью паттернов, с общим томным, тропическим характером музыки.

Таким образом, в камерных произведениях Сьерры выделяется несколько основных признаков сальсовости.

Своеобразным жанровым маркером в них становится наличие сальсовых паттернов *güajeo*, *tumbao*, *martillo*, *clave*. Их ритмическая острота, оstinатность, синкопированность, всегда остаются узнаваемыми в подвижной музыкальной ткани, являются важным источником ритмического своеобразия.

Признаком сальсовости в камерных опусах Сьерры становится также баланс между четкой организованностью ритмических паттернов, с одной стороны, и импровизационностью целого, с другой. В произведениях эта идея часто реализуется через сопоставление нескольких фактурных пластов. Например, прихотливой, гибкой мелодической линии – и остроритмичного сопровождения (соната № 1 для флейты и фортепиано, «*Con Salsa*»).

Подчеркивает латиноамериканский дух музыки и специфика использования традиционных европейских тембров. Сьерра пытается раскрыть их ударный потенциал через использование простейших приемов: пиццикато скрипки и виолончели (Трио №2), стаккато и резкие аккорды-кластеры у клавесина («*Con Salsa*»), монотонное репетитивное биение пульса («*Martillo*» из цикла «2×3», финал *Trio Tropical*).

Таким образом, сальсовость пронизывает многие камерные сочинения Сьерры, придавая им новизну и самобытность, раскрывая различные грани образности: от оживленной танцевальности до моторности и конструктивности.

### 3.2.3 Сальса в контексте симфонических исканий Роберто Сьерры

Испано-карибские образы представлены и в симфонических произведениях Сьерры. Высокий градус эмоциональности, ритмическая заостренность, важная роль импровизации характерны для одночастного Концерта для перкуссий с оркестром «*Con madera, metal y cuero*» (1998), Концерта для оркестра (1999), «Карибского концерта» для флейты с оркестром (1993), «Концерта-воспоминания» для валторны с оркестром, «Толкований» для фортепиано с оркестром. Они во многом продолжают эксперименты камерных опусов.

Иной взгляд на испано-карибскую традицию представлен в четырех симфониях Сьерры, образцах зрелого творчества композитора, созданных в XXI веке (Первая симфония была создана в 2002, Четвертая – в 2009 году). В них прослеживается постепенный уход от авангардных концепций к большей простоте и доступности музыкального языка, к ясности высказывания, колоритности гармоний, мелодической красоте и жанровой определенности. Симфонии продолжают линию оркестровых «Фанданго» (2000), «Фолий» (2002), где ясно ощущается связь с жанровыми первоисточниками, и Концерта для саксофона (2000), в котором намечаются новые пути взаимодействия с музыкой «третьего пласта» через слияние карибских ритмов и элементов джаза.

Симптоматично, что, в отличие от камерных произведений, в симфонических сальсовость как стилистический элемент довольно редка, а ее трактовка – более традиционна. В центре внимания композитора оказывается всепоглощающая стихия танца. Автора интересуют не столько отдельные ритмические особенности сальсы, ее действенный потенциал, сколько сама природа жанра, его метаморфозы.

Так, в финале драматической Четвертой симфонии она становится символом абсолютной энергии, которую в одной из концертных рецензий называют

«энергией ультра-латинского танцевального коллектива»<sup>171</sup>. Этот стремительный финал полностью построен на основе ритма *clave*, а основные элементы главной и побочной партий произрастают из паттерна *güajeo*, то скерцозного и динамичного у фортепиано, то хрупкого и затаенного у арфы. Впервые музыка достигает такого эмоционального накала, что переосмысливается сам образ сальсы: из легкого, ритмичного, радостного танца она превращается в диковатую, слегка зловещую пляску, внезапно обрывающуюся в конце.

Но наиболее точно жанровая природа сальсы раскрывается в *Симфонии №3*, имеющей программный подзаголовок «*La Salsa*». Симфония, созданная в 2004 году по заказу симфонического оркестра г. Милоуоки (США), представляет собой квинтэссенцию латиноамериканских танцевальных тем: от светлой, энергичной первой части «*Tumbaó*», через таинственную хабанеру II части, задорные наигрыши пуэрториканской дансы в III части к оживленному радостному массовому празднеству в финале симфонии, *Jolgorio*. Сьерра не только использует ритмы и мотивы сальсы, но и погружается глубже, в историю жанра, обращаясь к танцам-предшественникам: хабанере и дансе.

Избранные Сьеррой жанровые модели заставляют его усовершенствовать состав оркестра. Сохраняя фундамент в виде традиционного двойного состава, композитор использует элементы сальсового «саунда»: усиливает группу медных духовых (4 валторны, три трубы, три тромбона), вводит фортепиано, обогащает группу ударных инструментов многочисленными карибскими перкуссиями (маримба, тимбалес, клавес, гуиро, бонги, конги).

Тем не менее, композитор не теряет связи с академической традицией, облакая сальсовые ритмы и мелодии в классическую европейскую форму (сонатная – в I и III части, сложная трехчастная – во второй).

Как и в камерных сочинениях, в симфонии №3 Сьерра широко использует паттерны в качестве ритмоинтонационной основы произведения. Но и эти специ-

---

<sup>171</sup> Smith, T. Baltimore Symphony Heats up Winter with Roberto Sierra's Sinfonia No.4. Baltimore Symphony offers hot program with Juanjo Mena, Augustin Hadelich. URL: <http://www.subitomusic.com/baltimore-symphony-heats-up-winter-with-roberto-sierras-sinfonia-no4/>



фические ритмы, и элементы оркестрового звучания «работают» на создание центрального образа симфонии.

Открывает произведение 10-тактовое вступление, оставляющее ощущение двойственности. С одной стороны, в ней вызревают интонации главной партии. С другой – оно контрастирует последующему материалу своим агрессивным характером, острой ритмикой, усиленной динамикой (*ff*), краткими ритмичными туттийными фразами-бросками. Но уже с первых тактов главной партии диссонантные созвучия уступают место выразительным ритмам и интонациям сальсы.

Главная партия симфонии состоит из двух неконтрастных тем.

Привольная, до-мажорная первая тема представляет собой «симфоническую сальсу», сотканную из характерных паттернов.

Так основу партии контрабаса и виолончели составляет «кубинский» синкопированный бас – *bajo anticipado*, а диатонический вариант *guaejo* в партии деревянных-духовых, маримбы и фортепиано (рисунок 52).

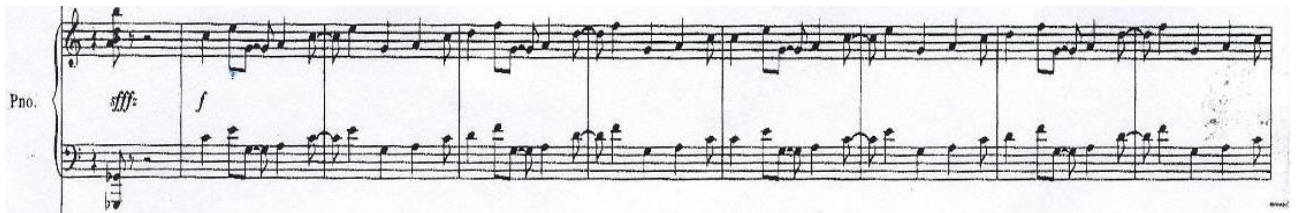


Рисунок 52 – Роберто Сьерра. *Симфония № 3, La Salsa*. I часть, Главная партия, фрагмент партии фортепиано

Кстати, этот паттерн, представленный в различных тональностях, является в творчестве Роберто Сьерры своеобразным сквозным лейтмотивом.

Соль-мажорный его вариант возникает в первой части квинтета «*Salsa para vientos*» (рисунок 53)<sup>172</sup>.



Рисунок 53 – Роберто Сьерра. *Salsa Para Vientos*. I часть, фрагмент *guaejo*

<sup>172</sup> Пример по изданию: Roberto Sierra. *Salsa para Vientos*. Verona: Subito Music Publishing, 1984.

Он становится также главным ритмоинтонационным элементом в пьесе «Сальса на струне До» для виолончели и фортепиано (1981) в до-миноре (рисунок 54)<sup>173</sup>.

Рисунок 54 – Роберто Сьерра. *Сальса на струне До для виолончели и фортепиано*

В симфонии он трактуется более традиционно и становится не только основной «сальсового сопровождения», но и проникает в саму тему, насыщая ее пентатоникой, трихордовыми интонациями (рисунок 55).

Рисунок 55 – Роберто Сьерра. *Симфония № 3, La Salsa. I часть, Главная Партия, 1 тема*

<sup>173</sup> Пример по изданию: Roberto Sierra. *Sasa on the C String*. Verona: Subito Music Publishing, 1981.

Вторая тема главной партии (тт. 35-54) представляет собой развитие предыдущего материала. Мелодия ее, в интонационном отношении проста и основана на еще одном варианте гуајео в партиях фортепиано, флейты и флейты-пикколо (рисунок 56):



Рисунок 56 – Роберто Сьерра. *Симфония № 3, La Salsa*. I часть, Главная партия, 2 тема (фрагмент)

Освежает тему активный хроматизированный элемент у деревянных (кларнетов и фаготов), медных духовых и перкуссий. Он вызывает ассоциации с характерными «джазовыми» репликами труб и тромбонов, которые в аранжировках сальсы оттеняют мелодию певца и подчеркивают отдельные выразительные музыкальные фразы.

Главная партия органично перетекает в связующую, состоящую из двух интонационных элементов. Первый четырехтактовый элемент представляет собой последовательность синкопированных аккордов у медных духовых и перкуссий (рисунок 57). Он словно заменяет собой *puente*, короткую вставку между двумя разделами внутри типичной сальсовой композиции. Кроме того, своими ритмами и гармониями первый элемент связующей партии напоминает фортепианный паттерн, характерный для ча-ча-ча. Подобный паттерн встречаем, например, в композиции Тито Пуэнте «*Oye Como Va*».

Рисунок 57 – Роберто Сьерра. *Симфония № 3, La Salsa*. Связующая партия, 1 элемент

Второй элемент связующего раздела также на варианте гуајео, хроматизированного и более плотного по фактуре. Интонации паттерна, в полном варианте излагающиеся в партии фортепиано и двух кларнетов, проникают и в партию флейты, образуя синкопированную, хроматизированную нисходящую секвенцию (рисунок 58):

Рисунок 58 – Роберто Сьерра. *Симфония № 3, La Salsa*. I часть, Связующая партия, 2 элемент

Побочная партия невелика по масштабам и неконтрастна предыдущему материалу. Она продолжает развивать изначальный танцевальный образ. В побочной партии присутствуют два элемента:

1. Лиричный, песенный элемент у флейты (рисунок 59). Ее основу составляет *guajeo* в партии кларнета и фагота, прототип которого (но не точную цитату) Х. Агуайо находит в музыке мамбо, в частности, в композиции Бенни Море «Que bueno baila usted»<sup>174</sup>.



Рисунок 59 – Роберто Сьерра. *Симфония № 3, La Salsa*. I часть, Побочная Партия, 1 элемент

2. Активный мотив гомофонно-гармонического склада, возвращающий к образам главной партии.

Краткое заключение соединяет экспозицию с небольшой разработкой первой части. По сравнению со светлым, жизнерадостным настроением экспозиции, разработка приобретает более сумрачные, тревожные тона, напоминая настроение вступления.

Язык танцевальной музыки уступает место языку современной академической симфонии, ясная диатоника – хроматике, а привольные танцевальные темы подвергаются мотивной работе: первая и вторая темы главной партии (у фортепиано, флейты и флейты пикколо), связующая партия (у валторн и перкуссий). Кульминацией разработки становится побочная партия, превратившаяся из лирической в активную энергичную, звучащую в исполнении медных духовых тему. Венчает разработку краткий предыкт, интонационно напоминающий первый лирический флейтовый элемент побочной темы.

Но Роберто Сьерра отнюдь не стремится достигнуть вершин драматизма, развернуть тематический конфликт. Кратковременное затемнение колорита в раз-

<sup>174</sup> Aquayo, J. J. P. *La Musica en Puerto Rico: la salsa y Roberto Sierra* / J.J.P. Aquayo – Tenerife, 2012. P. 84.

работке воспринимается, скорее, как попытка найти новые оттенки в уже знакомом тематическом материале.

Поэтому в репризе все темы возвращаются в первоначальном облике. Окрепшие после событий разработки, с еще большей энергией и сиянием они проходят в основной тональности, До-мажор, в блестящей динамике (ff и fff), «туттийном» звучании. Лишь однажды, в тт. 245-249 в эту танцевальную идиллию вторгаются агрессивные диссонантные интонации, родственные образам вступления и разработки, но это вторжение ничем не нарушает радостное настроение музыки.

Заканчивается I часть праздничными фигурациями у деревянных, скрипок и фортепиано, разрешающимися в троекратно утверждаемую тонику.

Следующие две части цикла, чувственная, окутанная ориентальной дымкой Хабанера и скерцозная, задорная Данса, основанная на популярной пьесе Хуана Мореля Кампоса «*No me tiques*», на некоторое время уводят от сферы сальсы. При всей их мелодической красоте, контрастности, они воспринимаются как интермедии, как момент отступления от основного образа, возвращение к которому происходит в финале симфонии, *Jolgorio* (с исп. – «шумное веселье»), написанном в сонатной форме.

Главная партия финала по тематизму и светлому жизнерадостному характеру напоминает темы I части цикла. В основе ее лежат два паттерна: оstinатный рисунок конгов и ритмоинтонационное ядро у фортепиано, представляющее собой вариант *guaejo* с ровным ритмическим рисунком (рисунок 60):



Рисунок 60 – Роберто Сьерра. *Симфония № 3, La Salsa*. Финал, Главная партия, фрагмент Необычна и побочная партия финала. Состоящая из небольших, напевных фраз, по своим очертаниям она напоминает собой коллективные реплики-ответы, составляющие основу сальсовых *montuno* (рисунок 61):

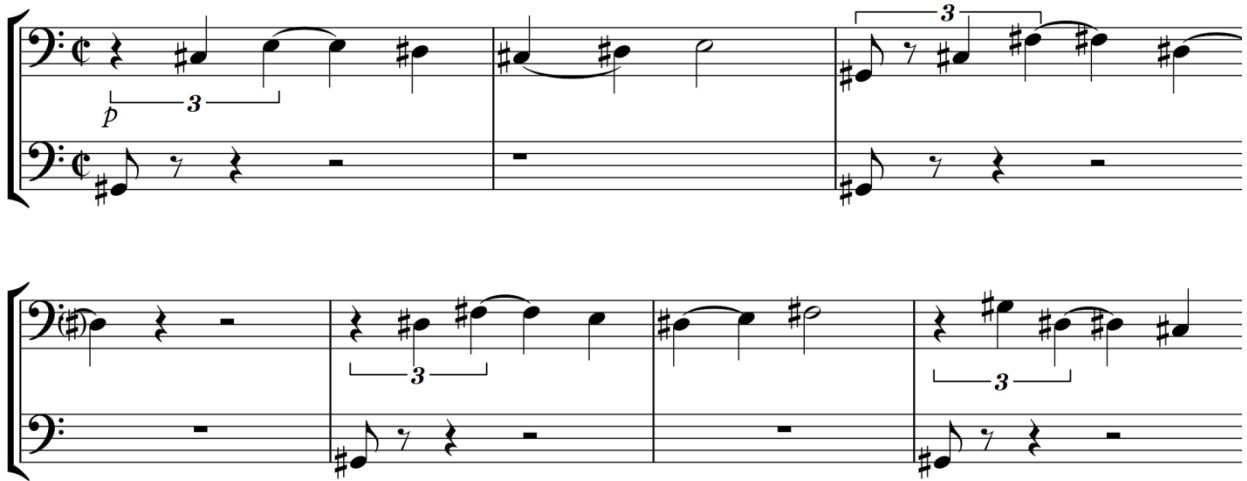


Рисунок 61 – Роберто Сьерра. *Симфония № 3, La Salsa*. Финал, Побочная партия

Появившись первоначально в партии тромбона в динамике «р», поддерживаемая только контрабасом и фортепиано в низком регистре, она постепенно расширяет диапазон звучания за счет подключения деревянных, валторн, труб и группы струнных. Вся совокупность признаков, в сочетании с усиливающейся динамикой (от *p* до *ff*), создает эффект приближающегося праздничного шествия.

Идея восприятия сальсы как плавильного котла, в котором смешались и обрели новую жизнь различные жанрово-стилевые элементы, оригинально воплощается в разработке Jolgorio. Это не что иное, как калейдоскоп тем и их реминисценций из предыдущих частей.

Так, в т. 185 появляется псевдovосточная тема, напоминающая основную тему Хабанеры и звучащая на фоне скрипичного остинато. Та же тема, но в более привычном облике, с ее специфическим ритмическим рисунком и орнаментированными мелодиями у деревянных появляется еще раз, в завершении разработки (тт. 305-319).

Кроме того, в разработке возникают и некоторые элементы из первой части. Например, в тт. 193-196 в партии кларнета, фагота и фортепиано звучит тема, интонационно близкая побочной партии I части. А туттийный фрагмент в тт. 209-214 напоминает элемент *puente* из связующей партии «Tumbao».

Кульминация разработки строится на интонациях III финала в увеличении (рисунок 62).

The image shows three systems of musical notation for horns. The first system is for Horns 1&2 and Horns 3&4. The second system is for Horns 1 and Horns 2. The third system is for Horns 1 and Horns 2. The notation includes dynamic markings (p, mp, ff), accents (>), and slurs. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Рисунок 62 – Роберто Сьерра. *Симфония № 3, La Salsa*. Финал, кульминация разработки

Постепенное нарастание движения, учащение темпа, усиление динамики, могло бы привести к стихийному танцевальному финалу, в котором, как во второй части сальсовых композиций, верх взяло бы импровизационное начало.

Но композитор остается верен канонам сонатной формы. Он решает репризу традиционно, в духе классических европейских симфоний.

В репризе все темы звучат в основной тональности – сияющем До-мажоре, причем основное внимание переключает на себя тема побочной партии.

Развивая настроение главной партии, побочная из лирической, напевной превращается в торжественную, величественную. Тема приобретает мажорные, блестящие краски, ритмически выравнивается.

Апофеозом финала становится торжественный, праздничный европейский хорал. В его основу положена все та же тема побочной партии, которая звучит tutti, на ffff в увеличении, венчая собой танцевальную *Третью симфонию* Роберто Сьерры «*La Salsa*».

Итак, как следует из анализа, сальса не является для композитора чем-то искусственным или экзотическим. Напротив, она воспринята и усвоена им на генетическом уровне и является неотъемлемой частью авторской манеры письма. Можно утверждать, что сальса в творчестве Сьерры становится столь же значи-



тельным и столь же «родным» элементом как, например, норвежские фольклорные мотивы у Эдварда Грига или мазурочность у Шопена.

Каковы же признаки «сальсовости» в произведениях Роберто Сьерры?

1. Манера композиторского письма, в которой немало внимание уделяется импровизационной свободе. Часто это выражается в наличии двух основных фактурных пластов – организующего, активного сопровождения, основанного на остинатных интонациях и ритмах, и причудливой, свободно развивающейся мелодической линии. Кроме того, импровизация, уравновешенная в сальсе вокальными монтунто с их вопросно-ответными репликами, у Сьерры может превращаться в стремительный звуковой поток (вспомним пьесу «Con Salsa»).

2. Характерные элементы инструментовки: ведущая роль духовых (в отличие от сальсы, не только медных, но и деревянных), раскрытие «ударного» потенциала инструментов (струнные-пиццикато в «Clave de Mediodía» из Трио №2), сальсовая трактовка партии фортепиано (финал Флейтовой сонаты), внедрение в классический состав оркестра карибских перкуссий (симфония №3 «La Salsa»).

3. Особая ритмическая «пряность», тенденция к синкопированию, происходящая от использования ритмических паттернов сальсы (clave, guajeo, tumbao и т.п.), рождающая энергетическую наполненность и динамизм, противопоставляющиеся статике и созерцательности. Поэтому в циклических сочинениях чаще всего «духом» сальсы наполнены первые и финальные части с их активными, действенными образами.

4. Восприятие фортепианного паттерна guajeo как важного интонационного импульса произведения, ядра, из которого происходит не только ритмическое, но и дальнейшее мелодическое развитие произведения.

В камерных сочинениях композитор «препарирует» сальсу, обнажает ее конструкцию в поисках чистого ритма. Для него становится важна не столько жанровая первооснова, сколько те ритмоинтонационные находки, тембровые особенности, которые в ней изначально заложены. Например, в «Гармониях полудня» из цикла «2x3» или в Intermezzo из Trio Tropical сальсовые элементы становятся

начальным импульсом для политональных наложений, внося тревожные ноты в ясную, тонально-определенную мелодическую ткань. То есть в камерных произведениях сальсовость становится не столько символом танцевальности, сколько олицетворением урбанистического или, напротив, природного, стихийного начала.

В симфонических сочинениях Сьерра, напротив, со вниманием относится к интонационной стороне сальсы, ее целостной структуре, тембрам, ритмам, подчеркивает танцевальную природу музыки. При этом он не пытается облечь сальсу в оркестровые одежды, а обогащает новыми сальсовыми элементами и приемами письма традиционный симфонический жанр.

В сочинениях Роберто Сьерры, даже в его «танцевальной» Третьей симфонии, сальса больше не воспринимается как жанр исключительно «легкой музыки». Она наполняется новыми смыслами, необычными образными характеристиками: от легкого комизма до диковатой, агрессивной стихийности.

Игра в европейскую классику, предпринятая Klazz Brothers, С. И. Джоннером, с одной стороны и внедрение сальсовости в язык современной академической музыки Роберто Сьеррой, с другой стороны – это части единого процесса, извечного диалога не только между массовым и академическим искусством, но и между двумя культурами: европейской и латиноамериканской.

Вспомним, сколь отзывчивы были европейские композиторы XX века к интонациям латиноамериканской музыки. Таковы черты латиноамериканских танцев, с характерным джазовым оттенком у чешского композитора Шульхоффа, бразильские мотивы в творчестве Мийо (балет «Бык на крыше», «Бразильская сюита»). С другой стороны, существует целая плеяда латиноамериканских авторов, с той же легкостью сочетающих национальные мотивы и приемы письма, свойственные европейской школе. Среди них, аргентинец Альберто Хинастера, мексиканец Карлос Чавес, бразилец Эйтор Вила-Лобос.

Этот диалог двух культур продолжается непрерывно, многие столетия. И в XXI веке участником его становится сальса.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итоги исследования, отметим, что сальса – это самостоятельный музыкальный жанр, сформировавшийся в США в 60-е гг. XX века, пластическим выражением которого является одноименный танец. Причислять сальсу к категории жанра позволяет ряд характерных признаков, которые были выделены в ходе исследования и которые выстраивают своеобразный «типовой проект» (Е. Назайкинский) жанра:

1. Атмосфера исполнения – «живые» концерты в пространстве танцевальных «латинских» клубов или открытых городских площадок. Важнейшее значение деятельности звукозаписывающих студий в формировании и продвижении звучания сальсы (Fania Records, позднее – RMM, Universal, E-Musica).

2. Автор сальсы – часто композитор, исполнитель и создатель текстов в одном лице (Рубен Блейдс, Адальберто Альварес). Личность, обладающая даром импровизации, особым темпераментом, умением поддерживать диалог со слушателем в атмосфере живого выступления. Нередко создание композиций сальсы становится коллективным процессом, в котором участвует несколько музыкантов группы.

3. Содержание песен, определенный образный круг, характерный для жанра простирается от бытовых зарисовок и романтических песен до серьезных политических, религиозных сюжетов и текстов, связанных с социальной проблематикой. Тексты сальсы, создаваемые на испанском языке, могут быть как краткими (3-4- строки), так и довольно развернутыми. В то же время используются несложные грамматические конструкции, элементы разговорной речи, обилие эпитетов, междометий, обращений к музыкантам и слушателям.

4. Особый индивидуальный тип танцевального движения: наличие базовой последовательности шагов («шаг-шаг-шаг-пауза»), связанной, прежде всего, с

метроритмическими особенностями музыки (зависимость от ритма *clave*). Сочетание «африканской» гибкости, пластичности, раскованности движений с разнообразными «связками» («узлами»), вращениями и элементами футворка. Специфическая комбинация этих элементов создает индивидуальные стили танца: броский, акробатический стиль *Los Angeles*, элегантный *New York*, самобытную *Salsa caleña*, свободный, опирающийся на фольклорные истоки Кубы, стиль *casino*.

##### 5. Типичные средства музыкальной выразительности:

- тембровая специфика – наличие постоянного состава группы: духовые (в основном, сочетание труб и тромбонов, иногда включение саксофонов, флейт и т.п.); фортепиано и партия баса (контрабас или бас-гитара), обеспечивающие ритмико-гармоническую основу музыки; ритмическая перкуссионная группа (конги, бонги, ковбэлл, маракас, гуиро и т.д.).

Особой характеристикой сальсового ансамбля (*salsa band*) или оркестра (*salsa orchestra*) является «*fuerza*» (с исп. – «сила»). Это понятие, заключающее в себе тембровые краски инструментов («мягкость», «звонкость» звучания), динамические оттенки, штрихи и представляющее собой нечто вроде «темперамента» сальсовых инструментов.

- вокальная манера, важнейшей характеристикой которой являются качества *sonero*, то есть владение техникой импровизации, умение создавать новый песенный текст и мелодический рисунок практически «на ходу», во время выступления, подчиняя ее общему настроению песни, стихии сальсового ритма;

- метроритм – наиболее распространенный размер 4/4; характерная ритмическая система сальсы, генетически связанная с традициями латиноамериканской музыки (в частности, кубинским соном) и представляющая собой совокупность типичных паттернов (т.е. специфических ритмических рисунков) перкуссий (*tumbao* у конгов, *martillo* у бонгов, *cascara* у тимбалес), фортепиано (*guajeo*) и баса (*tumbao*). Координирующим центром этой системы является ритм *clave* в партии клавиес. Основные колористические свойства данной полиритмической системы проявляются в совокупности, в рамках традиционного состава сальсового ансамбля и при

наличии определенной исполнительской харизмы – «afínque» (термин М. Берриос-Миранды).

- темповые приоритеты – умеренный или быстрый темп, как правило, комфортный для танца;

- форма – двухчастная, где первая часть приближается к традиционной куплетной форме, а вторая часть сальсовой структуры представляет собой «сердце» композиции, средоточие танцевальной энергетике, динамизма, импровизационного мастерства. Основная идея ее заключается в чередовании инструментальных (mambo) и вокальных (montuno) разделов, в противопоставлении сольного и коллективного начал. Если в mambo на первый план выходят эффектные туттийные темы духовых или сольные импровизации перкуссий и фортепиано, то в montuno своеобразно преломляется принцип антифонного пения. Краткие броские коллективные фразы группы музыкантов («сого») чередуются с развернутыми, распевными, импровизационными репликами певца. В ситуации «живого» концерта количество и настроение montuno и mambo часто зависят от непосредственного отклика публики.

- музыкальная интонация. Своеобразным символом сальсы, обеспечивающим ей узнаваемость, является фортепианное guajeo.

В сальсе отчетливо ощущается генетическая связь с иными жанрами региональной музыки. В частности, общие закономерности ритмической структуры, свойственная ей полиритмия, указывают на некоторое родство с другими региональными формами (кубинские сон и румба, венесуэльская кумбия, пуэрториканская плена).

Принцип двухчастности, характерный для композиций сальсы уходит корнями в музыку креольского контрданса и дансона, с их контрастом двух разделов и объединяющей темой, выполняющей функции рефрена. Отметим и сон, в котором контрастная вторая часть становится разделом montuno, а принцип рефренности реализуется в коллективных репликах estribillo.

Кроме того, сам тип ансамбля, несмотря на влияние стилистики джаза и наличие обязательной группы духовых инструментов, также связан с латиноамериканскими истоками музыки. С музыкой *orquesta típica* и чаранг, исполняющих дансон; *conjunto*, типичных для кубинского сона; *combo*, характерных для звучания мамбо.

Анализ жанровых признаков, неоднократно отмечаемая связь музыки, слова и танца позволяет осознать, насколько глубоко сальса, зародившаяся на земле США, связана с культурой Латинской Америки, причем не только с ее праздничной, «карнавальной» составляющей, но и с повседневной жизнью латиноамериканского этноса.

Однако мы не можем отрицать и важной роли американской составляющей в сальсе. Ее рождению и популяризации способствовала сама космополитическая среда Нью-Йорка, в которой эмигранты и их культура играли одну из ключевых ролей, а также реалии западной популярной культуры (интернациональная аудитория, атмосфера ночных клубов и дискотек, высокие требования к профессионализму музыкантов и технической оснащенности музыкальных групп, разностилевой облик западной массовой музыки). Эти факторы отразились на характере жанра: формировании новых сюжетных сфер, явном влиянии эстрадной и джазовой музыки, внешней простоте и ясности музыкального языка.

Также важна и роль американского звукозаписывающего бизнеса. Благодаря деятельности «Fania Records», ее сотрудничеству с легендарными исполнителями (Селия Крус, Ларри Харлоу, Эктор Лаво) и созданию «звездного» проекта «Fania All Stars», продюсированию фильмов «Salsa» и «Nuestra Cosa» не только появилось новое звучание, но и были созданы предпосылки к последующему развитию сальсы как мирового музыкального и социокультурного феномена. Результатом этого стали многочисленные современные фестивали, театральные представления, документальные и художественные фильмы, книги, произведения живописи, посвященные сальсе.

Кроме того, мы можем говорить и о взаимодействии сальсы и академической музыки в творчестве современных композиторов США и Латинской Америки.

Все эти аспекты, освещенные в диссертации, рожают любопытные перспективы для дальнейших музыковедческих исследований.

Так, появление новой стилистической модели тимба может стать основой для научных работ, касающихся история возникновения, места данного феномена в массовой музыкальной культуре, глубокого сравнительного анализа с сальсой.

Диалог с джазом, неоднократно упоминаемый при характеристике сальсового «саунда» и особенностей ее инструментовки, при рассмотрении сальсовых транскрипций и обработок популярной классики, также может быть рассмотрен под новым ракурсом. В частности, возможно сопоставление особенностей джазового музицирования – и сальсового исполнительства.

Актуальна проблема поиска сходств и различий между сальсой и *latin jazz*'ом, впервые поднятая в книге французского музыковеда И. Леймари «*Le salsa y le latin jazz*»<sup>175</sup> и требующая серьезного научного осмысления в наши дни.

Перспективны изыскания в области жанрово-стилевого взаимодействия сальсы и академической музыки. Особого внимания заслуживает вопрос о реализации принципа сальсовости в творчестве пуэрториканских композиторов (У. Альварардо, Э. Кордеро, Р. Т. Сантоса), воспринимающих данный жанр как начальный импульс для ритмических и интонационных экспериментов. Важно осмысление отношения композиторов к жанровому первоисточнику, методов работы с исходным материалом.

Итак, при близком и внимательном рассмотрении сальса оказывается куда более глубоким и неординарным явлением, которое устояло перед лицом времени, глобальных мировых процессов и меняющейся моды. Причина этого – в тех крепких корнях, которые питают ее и которые уходят вглубь в самобытную и многоликую культуру Латинской Америки.

---

175

## СПИСОК ТЕРМИНОВ

арара (arará) 1. Народность, проживающая на территории Кубы (преимущественно в провинциях Гавана и Матансас), а также в Пуэрто-Рико и некоторых других областях Карибов. Народность Арара – выходцы из Дагомеи (Бенин). 2. Музыка, характерная для народности арара. Как и многие другие африканские музыкальные традиции, связана, преимущественно, с ритмами ударных инструментов и перкуссий. 3. Род церемониальных священных барабанов народности арара.

бата (batá): Церемониальные двухсторонние барабаны цилиндрической формы, принадлежащие культуре народности *йоруба*. Используются как неотъемлемая часть религиозных церемоний *сантерии*. Выделяют три разновидности барабанов – ийя (iyá -большой), итотоле (itótóle – средний) и оконколо (okónkolo – малый)

болеро (bolero): Кубинский лирический песенно-танцевальный жанр, сходный с балладой. Возник в конце XIX века в Сантьяго-де-Куба, и приобрел популярность в 1920-1940-е гг. Его черты: размер  $\frac{3}{4}$ , медленный темп и сентиментальные тексты.

бомба (bomba): 1. Бочковидный барабан афро-пуэрториканского происхождения, родственник кубинской конге 2. Традиционный жанр музыки Пуэрто-Рико, характеризующийся синтезом танца, песни и инструментального, перкуSSIONного сопровождения (в т.ч. специфические барабаны *barilles*). Как и во многих карибских жанрах (например, в *соне*), в бомбе большую роль приобретает контраст сольного и коллективного пения («вопрос-ответ»). Темы большинства композиций – события повседневной будничной жизни. 3. Танец, исполняющийся под одноименную музыку, энергичный и подвижный, характеризующийся активным взаимодействием между солирующим барабаном и танцорами.

бонги (bongos): Афро-кубинский ударный инструмент-мембранофон, представляющий собой два небольших барабанчика разного диаметра, соединенных небольшим отрезком дерева. При игре располагается между колен музыканта. Большой из бонго носит название *hembra* («женский») и меньший – *macho* («мужской»).

ботиха (botija, botijuela, bunga): Карибский духовой инструмент. Представляет собой толстый глиняный кувшин для перевозки оливкового масла с двумя отверстиями. В ранних образцах сона использовался в качестве басового инструмента.

бугалу (boogaloo/bugalú): Латиноамериканский музыкально-танцевальный жанр, обретший популярность в 1960-е гг. в США. Представлял собой смешение различных жанров и форм латиноамериканской музыки: сон, гуарача, мамбо, - с американским соулом и R&B. Характеризуется медленным или средним темпом, использованием простейших оборотов (Т-S-D-T) и незамысловатыми ритмами (хлопки и удары на 2 и 4 долю такта)



гуарача (guaracha): Жанр кубинской популярной музыки, отличающийся быстрым темпом, жизнерадостными аранжировками и остроумными текстами. Известен с конца XVIII-начала XIX века и по наши дни.

гуиро (güiro): Латиноамериканский инструмент, разновидность перкуссий. Представляет собой полый цилиндр, изготовленный из тыквы, на одну из сторон которого нанесены насечки. Характерный стрекочущий звук извлекается путем трения палочки о рифлёную поверхность инструмента. Используется при исполнении сона, *ча-ча-ча*, *кумбии*, *сальсы* и др. жанров латиноамериканской музыки.

данса хабанера (danza habanera): Музыкально-танцевальный жанр, предшественник *дансона*, характерным признаком которого является двухдольный ритм и пунктирный ритмический рисунок сопровождения.

дансон (danzon): Кубинский салонный музыкально-танцевальный жанр, получивший распространение в XIX веке. Непосредственными предшественниками являются *креольский контрданс* и *данса хабанера*. Исполнялся особым составом – *оркестра típica*, позднее в XX веке – *чарангами*. Форма дансона состоит из: вступления, или *расео*, главной мелодии флейты (B), повторения вступления (A) и скрипичного трио (C). Позднее, братья Орестес и Израэль Качао Лопес дополнили структуру дансона новым разделом D (*nuevo ritmo*) импровизационного характера.

дескарга (descarga): С исп. «разгрузка», «разрядка». 1. Латиноамериканский вариант джазового *jam-session*'а, живая концертная импровизация, отличающаяся небывалой энергичностью и стихийностью, как правило, возникающая из небольшой ритмо-интонационной ячейки. 2. Род студийной композиции, характерный для репертуара исполнителей *сальсы*, отличающийся импровизационностью и динамизмом.

деспелоте (despelote): В *сальсе casino* – особая стилистика танца, характеризующаяся откровенными, эротическими движениями.

йоруба (yoruba): Группа родственных африканских народов. Часть Йоруба по сей день являются приверженцами древнейшей религии Ифа'Ориша, которая, в свою очередь, повлияла на появление афро-карибских религиозных течений (*вуду*, *водун*, *сантерия-лукуми*)

кахон (cajón): ПеркуSSIONный инструмент перуанского происхождения в форме деревянной коробки, на которой музыкант сидит во время исполнения. Звук извлекается ударами ладоней или пальцев, иногда с помощью палочек, молоточков или кистей. Использовался в ранних формах *румбы*. Также встречается сегодня в самых разнообразных стилях и жанрах: от популярной музыки и *world music* до джаза, рока.

клавес (claves): Традиционный кубинский инструмент, представляющий собой две палочки. Характерный для клавес звонкий щелкающий звук извлекается путем удара одной па-

лочки о другую. Один из основоположников кубинского музыковедения, Фернандо Ортис, называет клавес «самым глубоким и эмоциональным выражением души кубинского народа».

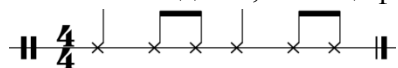
ковбелл (cowbell): Инструмент-идиофон, вид перкуссии, характерный для аранжировок сальсы. Звук извлекается ударом деревянной палочки о металлический корпус инструмента.

конга (conga): Африканская разновидность барабанов бочкообразной формы, получившая широкое распространение в музыке Латинской Америки. Используется в таких жанрах как конга, румба, сальса и т.д. Как правило, в музыке сальсы используются три конги, настроенные по-разному: тумба (tumba), сегундо (segundo), кинто (quinto). 2. Танцевальный жанр, неотъемлемая часть карнавальных процессов на Кубе, при исполнении которого используются конги.

контрданс креольский (contradanza criolla): Жанр, известный на Карибах с XVIII века, основой которого является европейский контрданс, пришедший в Латинскую Америку вместе с английскими, французскими и испанскими колонистами и подвергшийся переосмыслению в ходе освоения жанра черным населением. Характерно использование звучания африканского ударного оркестра, привнесение элементов африканских и гаитянских танцев.

конхунто (conjunto) или сонора (sonora): Особый вид карибского ансамбля, а также стиль инструментовки, возникший на основе *септета* в конце 1920-х гг. Включает в себя гитару, *трес*, контрабас, *бонги*, трио вокалистов (играющих также на *маракас* и *клавес*), а также 2-4 трубы. В 1930-е гг. Арсенио Родригес включает в конхунто также фортепиано и конгу.

кумбия (cumbia): Колумбийский национальный музыкальный жанр, возникший на Карибском побережье и генетически связанный с африканской музыкой. Отличается сильными акцентами на 2 и 4 долю, и специфическим ритмом



мамбо (mambo): 1. Жанр танцевальной музыки, получивший распространение в 1940-1950-е гг. В блестящей инструментовке медных духовых (труб и тромбонов), в общей моторности, динамичности композиций сказывается влияние джаза. Появление М. связывают с именами Переса Прадо, Бенни Море, а также «Большой Тройки»: Тито Пуэнте, Тито Родригеса и Мачито. 2. Инструментальный раздел во второй части композиций сальсы, контрастный *монтуно*. В нем доминирующее значение приобретают медные духовые. Также присутствуют особые зоны сольных импровизаций инструментов. 3. Импровизационная секция внутри *дансона*.

макута (makuta): 1. Одна из разновидностей африканских бочковидных барабанов, предшественников конги. 2. Жанр танцевальной музыки, движения которого тесно связаны со специфическими ритмическими рисунками одноименного барабана.

маракас (maracas): Перкуссионный музыкальный инструмент-идеофон, получивший широкое распространение в Латинской Америке. Род трещоток характерной формы, которые музыкант держит в руках и встряхивает, извлекая специфический шелестящий звук. М. выполняется из тыквы, кокоса или дерева и наполняется бобами или иными семенами.

маримбула (*marímbula*): Латиноамериканский инструмент, разновидность перкуссии, представляющая собой коробку с вырезанным в центре отверстием и закрепленными широко-металлическими полосками (наподобие клавиш фортепиано). Активно использовался для исполнения басовых партий в ранних образцах кубинского *сона*, мексиканского *сона*, а также в доминиканском *меренге*.

меренге (*merengue*): Жанр доминиканской популярной музыки, характеризующийся двухдольным размером, быстрым темпом, жизнерадостными проигрышами духовых и легко запоминающимися рефренами. В исполнении меренге участвуют местные виды перкуссии и аккордеон.

монтуно (*montuno*): 1. В структуре *сона* и *сальсы* – вокальный раздел, основанный на чередовании коллективных реплик музыкантов и импровизированного соло певца. В сальсе контрастирует разделу *мамбо*. 2. Второе название паттерна *guajeo*

ориши (*orishas*): В кубинской *сантерии* и бразильской кандомбле – божества, с одной стороны, отражающие пантеистические верования народности *йоруба*, с другой - имеющие формальные параллели с католическими святыми.

паттерн (*pattern*): В сальсе – особые устойчивые ритмические (или ритмо-интонационные) ячейки, лежащие в основе общей структурной организации композиций. Существуют разновидности паттернов: *guajeo*– у фортепиано, *martillo* – у *бонгов*, *tumbao* – у *конгов* и в партии баса, *clave* – в партии *клавес* и т.п.

пачанга (*pachanga*): Жанр латиноамериканской популярной танцевальной музыки, близкий сальсе и достигший популярности в 1960-е гг., распространенный, в основном, на Восточном Побережье США среди латиноамериканской молодежи. Отличается специфическим ритмическим рисунком:



плена (*plena*): Жанр популярной танцевальной музыки, зародившийся в Пуэрто-Рико в начале XX века среди представителей рабочего класса. Плену отличают злободневные сатирические тексты, отчего жанр называют иногда «поющей газетой».

румба (*rumba*): Фольклорный жанр на Кубе, имеющий истоки в африканской музыке. Исполнение румбы – это сплав музыки перкуSSIONного ансамбля, пения (основанного на сольных импровизациях солиста и кратких коллективных репликах) и танца. Существуют три разновидности румбы: *ямбу* (*yambú*), *гуагуанко* (*guaguancó*) и *колумбия* (*columbia*).

сабор (*sabor*): С исп. «вкус» - понятие, часто встречающееся в текстах сальсы, схожее с понятием свинг в джазе или драйв в роке. Оно включает в себя ритмическую насыщенность, особую энергетическую наполненность, остроту, темпераментность музыки. Иногда является синонимом стильности сальсы, ее соответствия лучшим образцам жанра.

сальса classica (salsa classica): См. *сальса dura (Salsa dura)*

сальса dura (salsa dura), см. Сальса classica (Salsa Classica): характер звучания сальсы 1970-х с энергичной ритм-секцией, с блестящей, активной партией медных духовых (особенно тромбонов), а также текстами, содержащими социальное послание, обращающимися к проблемам повседневности, политики и т.п.

сальса romantica (salsa romántica, salsa monga, salsa erotica, salsa sensual): Разновидность сальсы, ставшая популярной с середины 1980-х, в период кризиса *Сальсы classica (Salsa classica)*. Соединяет в себе черты романтической поп-баллады с несколько упрощенными ритмическими особенностями сальсы. Отличается сентиментальностью, иногда эротичностью текстов, меньшей интенсивностью развития, но большей мелодичностью и певучестью.

сальсатон (salsaton): Гибридный жанр, возникший в результате смешения сальсы и реггетона. Создателем сальсатона считается Энди Монтаньес, выпустивший в 2006 г. альбом «Salsaton – salsa con reggaeton»

сальсеро (salsero): Музыкант-исполнитель сальсы, либо танцор.

сантерия (santeria): С исп. Santo – «святой». Афро-христианская синкретическая религия, распространенная на Кубе, а также среди карибских эмигрантов в США и других странах, представляющая собой соединение африканских верований народов *йоруба* и католичества. Пантеон сантерии составляют божества – *ориши*.

сантеро (santero): Представитель жреческого сословия, посвященный в ритуалы сантерии.

секстет (sexteto): Стиль инструментовки, в карибской (прежде всего, в кубинской) музыке, вошедший в употребление в 1920 г. в творчестве Sexteto Habanero. В состав секстета входят: *трес*, гитара, контрабас, *бонги*, *маракас* и *клавес*.

сенсерро (cencerro): второе название *ковбелла*, а также исполняемый на нем ритмический рисунок.

септет (septeto): Стиль инструментовки, получивший распространение на Кубе в 1927 г. в творчестве Septeto Nacional, в связи с добавлением партии трубы к *секстету*.

сон (son): Один из главных жанров на Кубе, соединяющий в себе черты испанской и африканской музыки. Сон возник во второй половине XIX века, в городской среде провинции Ориенте. Имеет специфическую структуру, состоящую из двух секций: *verse* (куплет) и *montuno* (с характерными импровизационными фразами солиста и коллективными репликами-рефренами). Сон считается одним из основных источников сальсы.

сонго (songo): Стилистическая модель, возникшая на Кубе в 1960-е гг., появление которой связывают с творческой деятельностью группы Los Van Van и именем ее основателя, Хуана Формеля. В основе сонго лежат танцевальные ритмы, представляющие собой микст элементов *сона*, *румбы*, *конги* с фанком и джазом.

сонеро (sonero): Певец-исполнитель сона или сальсы, искусный мастер фразировки и импровизатор.

сонора (sonora) – см. конхунто (Conjunto)

спанглиш (spanglish): Собирательное название для целой группы смешанных языков и диалектов мексикано-американского приграничья, которые объединяют в себе черты английского и испанского языков в самых разнообразных комбинациях в зависимости от близости к границе, индивидуальных особенностей говорящего и т.д. Основные носители спанглиша сейчас - американцы мексиканского происхождения и другие латиноамериканцы в США. В музыке спанглиш активно используется в образцах латиноамериканской популярной эстрады, а также в *сальсе romantica*.

тема (tema): В сальсе – первый раздел сальсовых композиции, ее «лицо», отличающийся повествовательным характером и запоминающимися мелодиями. Первый раздел лишь дает начальный импульс для развития композиции во втором разделе, отличающемся большей ритмической активностью, импровизационной свободой.

тимба (timba): Направление в кубинской танцевальной музыке, возникшее в 1980-е гг. В некоторых источниках ассоциируется с кубинской сальсой (cuban salsa). Испытывает сильное влияние фанка, хип-хопа и отличается большей, чем в сальсе, свободой и импровизационностью.

тимбалес (timbales): Два соединенных между собой барабана, звук на которых извлекается палочками. Использовался в *чарангах*, а также в ансамблях, исполнявших *мамбо* и, позднее, в сальсовых группах.

трес (tres): Кубинский струнный инструмент, родственник испанской гитары, с тремя двойными струнами. Звучание треса считается символом кубинского *сона*.

тумбадора (tumbadora): Кубинское название инструмента *конги*.

хоропо (joropo): Сельский народный праздник домашнего очага и связанный с ним фольклорный жанр Венесуэлы, представляющий собой последовательность из песен, танцев и инструментальных пьес. В музыкальном сопровождении участвуют маракас, небольшая арфа и венесуэльская разновидность гитары – куатро (аналогично куатро в Пуэрто-Рико и *тресу* на Кубе).

чаранга (charanga): Особый тип ансамбля и инструментовки, характеризующийся присутствием ритм-секции (контрабас, *тимбалес* и *гуиро*), струнных (2-4 скрипки и/ или виолончели), флейты. В 1940-е гг. к чаранге были добавлены *конги* и фортепиано. Чаранга характерна для инструментовки дансона и ранних образцов *ча-ча-ча*.

ча-ча-ча (cha-cha): Танцевальный жанр, наследник *дансона*, исполнявшийся, как правило, в умеренном темпе, с подчеркнутыми акцентами на четвертой доле каждого такта и характерным ритмическим рисунком в партии *гуиро*. Появление Ч. связывают с именем музыканта Энрике Хорина.

юка (yuka): Род длинных цилиндрических барабанов, связанный с культурой народности Банту (Bantú), выходцами из Конго. Также – танец, исполняемый под данный вид барабанов со специфическими ритмическими рисунками.

bajo anticipado: С исп. «преждевременный бас» - в некоторых жанрах латиноамериканской музыки (*сон*, *тимба*, *сальса*) – вид баса с особым синкопированным ритмическим рисунком, повторяющим ритмический рисунок *тресийо* – «сильный» такт паттерна *clave*.

cascara: В сальсе – активный динамичный паттерн, исполняющийся на *тимбалес*.

clave: Специфический ритм, исполняющийся на инструменте *клавес*, представляющий собой двухтактовую ячейку из пяти длительностей. Состоит из «сильного» такта из трех нот, имеющего выраженный синкопированный рисунок (*tresillo*) и «слабого» такта – из двух длительностей. Наиболее распространенные виды ритма – *son clave*, *rumba clave* (также бразильские *клавес*, *клавес абакуа* и т.д.).

coro: С исп. «хор». В ряде жанров латиноамериканской музыки – коллективно исполняемый рефрен, которому противопоставляются импровизированные сольные фразы певца (*pregon* или *soneo*).

estribillo: см. *coro*

fuerza: По М. Берриос-Миранда – комплексная характеристика звучания сальсового ансамбля и каждого инструмента в отдельности, включающая в себя такие понятия, как тембровые краски, техничность, виртуозность, импровизаторское мастерство, чувство ансамбля, а также исполнительский темперамент и эмоциональность.

guaejo: В сальсе и других жанрах карибской музыки – специфический, паттерн, повторяющаяся ритмо-интонационная фигура в партии фортепиано или *треса* (характерного для инструментовках *сона*). См. также *Монтуно* (*Montuno*)

martillo: В сальсе и других жанрах латиноамериканской музыки – пульсирующий, энергичный паттерн у *бонгов*.

*orquesta típica*: В музыке Латинской Америки специфический состав ансамбля и тип инструментовки, характерный для дансона, по некоторым данным, креольского контрданса. Включает деревянные духовые, струнные, иногда фортепиано, а также региональные разновидности перкуссий (тимбалес и гуиро).

*pregon*: В структуре некоторых латиноамериканских жанров – импровизационные сольные фразы певца, контрастирующие коллективным репликам-рефренам (*coro*) в секции *montuno*.

*puente*: В структуре сальсы – краткий инструментальный проигрыш (как правило, представляющий собой броские акцентные фразы у медных духовых), соединяющий первый и второй раздел композиций.

*tornillo*: В *соне* – элемент танца, отличающийся разнообразием варианта, основу которого составляет вращение партнера или партнерши.

*tresillo*: В паттерне *clave* – синкопированный ритмический рисунок, состоящий из трех длительностей и составляющий «сильный» такт паттерна.

*tumbao*: Паттерн, лежащий в основе партии *конгов*. Также словом *тумбао* иногда обозначают линию баса.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аграновский, А. Словарь блюза. Предисловие [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.blues.ru/vocabulary.htm>.
2. Алваренга, О. Бразильские народные танцы-действия / О. Алваренга // Музыкальная культура стран Латинской Америки: Сборник / Сост., общ. ред. и примеч. П. Пичугина. – М.: Музыка, 1974. – С. 171-196.
3. Александренков, Э. Г. Куба // Африканцы в странах Америки. Негритянский компонент в формировании наций Западного полушария / Э.Г. Александренков. – М.: Наука, 1987. – С. 151-170.
4. Амес, Д. У. Барабаны народа хауса / Д.У. Амес // Очерки музыкальной культуры народов Тропической Африки: Сборник статей / Сост. и пер. Л. Голден. – М.: Музыка, 1973. – С. 70-83.
5. Аретс, И. Музыкальный фольклор Аргентины / И. Аретс // Музыкальная культура стран Латинской Америки: Сборник / Сост., общ. ред. и примеч. П. Пичугина. – М.: Музыка, 1974. – С. 279-313.
6. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1-2 / Акад. Б. В. Асафьев (Игорь Глебов); Ред., вступ. статья и коммент. Е.М. Орловой. – Л.: Музгиз, 1963. – 378 с.
7. Асафьев, Б. В. Речевая интонация. / Б. В. Асафьев. – М.: Музыка, 1965. – 136 с.
8. Баташев, А. Н. Феномен импровизации / А. Н. Баташев // Советская музыка. – 1987. – № 2. – С. 46-49.
9. Бирюков, С. Н. Импровизационность в музыке / С. Бирюков // Советская музыка. – 1977. – №3. – С. 113-118.
10. Бирюков, С.Н. Импровизационность в музыке и ее стилевые типы: диссертация кандидата искусствоведения: 17.00.02 / С. Н. Бирюков. – М.- 1980. – 192 с.
11. Бобровский, В. П. Функциональные основы музыкальной формы: исследование / В.П. Бобровский; предисл. Е. И. Чigareвой. – М.: URSS, 2011. – 332 с.
12. Богатырев, П. Г. Вопросы теории народного искусства / П.Г. Богатырев. – М.: Искусство, 1971. – 544 с.



13. Вега, К. Аргентинское танго / К. Вега // Музыка стран Латинской Америки.: Сб. ст. / Сост., общ. ред. и примеч. П. Пичугина. – М.: Музыка, 1983. – С. 193-219.
14. Виноградов, В. С. На гвинейской земле / В. С. Виноградов // Музыка народов Азии и Африки: Сб. ст. Вып. 1. – М.: Сов. композитор, 1969. – С. 202-235.
15. Гирин, Ю. Н. Латиноамериканский карнавал и проблема этнокультурной идентификации / Ю. Н. Гирин // Iberica Americans. Праздник в ибероамериканской культуре. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – С. 330-372.
16. Гирин, Ю. Н. Поэтика сверхпредельности. К интерпретации художественных процессов латиноамериканской культуры / Ю. Н. Гирин; Российская акад. наук, Федеральное агентство по культуре и кинематографии, Гос. ин-т искусствознания. – Санкт-Петербург: Алетейя. – 215 с.
17. Гороховик, Е. М. Введение / Е.М. Гороховик // Музыкальные культуры стран Африки: современная ситуация, проблемы изучения (по материалам зарубежных исследований конца 70-х, начала 80-х гг.). Обзорная информация. Вып. 1. – М.: Государственная Библиотека СССР им. В.И. Ленина, 1987. – С. 1-10.
18. Гусев, В. Е. Эстетика фольклора / В. Е. Гусев; АН ССР. Ин-т рус. литературы (Пушкинский дом). – Л.: Наука, 1967. – 319 с.
19. Джалангония, Л. Взаимосвязь речи и музыки как форм человеческого общения / Л. Джалангония // Вопросы психологии. – 2001. – №1. – С. 130-133.
20. Джонс, А. Африканское пение / А. Джонс // Очерки музыкальной культуры народов Тропической Африки: Сборник статей / Сост. и пер. Л. Голден. – М.: Музыка, 1973. – С. 53-61.
21. Доценко, В. Р. История музыки Латинской Америки XVI-XX веков / В. Р. Доценко; Ин-т Латинской Америки Российской акад. Наук. – Москва: Музыка, 2010. – 367 с.
22. Доценко, В. Р. Музыка Лео Брауэра: традиции и новаторство / В. Р. Доценко // Латинская Америка. – 1989. – №11. – С. 89-96
23. Доценко, В. Р. От «национализма» к «универсализму». Творчество композиторов Латинской Америки второй половины XX столетия / В. Р. Доценко // Музыкальная академия. – 2008. – №4. – С. 140-154.
24. Доценко, В. Р. Становление национальных композиторских школ в Латинской Америке / В. Р. Доценко // Внеевропейские музыкальные культуры. Вопросы изучения традиций. Сб. трудов РАМ им. Гнесиных. Вып. 100 / отв. ред. и сост. Ф.Г. Арзаманов, Т.М. Джани-Заде. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1988. – С. 103-120.

25. Доценко, В. Р. Творчество Карлоса Чавеса: К вопросу становления мексиканской профессиональной композиторской школы. Диссертация ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / В. Р. Доценко. – М., 1984. – 286 с.
26. Дрожжина, М. Н. Молодые композиторские школы и проблема периферии в культуре / М. Н. Дрожжина // Периферия в культуре: Материалы международной конференции. – Новосибирск, 1994. – С. 38-44.
27. Дрожжина, М. Н. Романтическая образная сфера симфонической поэмы в творчестве композиторов молодых национальных школ / М. Н. Дрожжина. – Эмоции, творчество, искусство: Материалы международного симпозиума. – Пермь, 1997 – С. 36-37.
28. Дрожжина, М. Н. Школа как феномен развития музыкального профессионализма / М. Н. Дрожжина // Творчество в образовании, культуре, искусстве. – Пермь, 2000. – С. 56-58.
29. Дрожжина, М. Н. Восток-Запад: два типа реконструкции в контексте проблемы композитор-фольклор / М. Н. Дрожжина // Музыкальная культура как национальное и мировое явление: Материалы международной научной конференции. – Новосибирск, 2002. – С. 255-263.
30. Друскин, М. С. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI-XVIII веков / М. С. Друскин. – Ленинград: Музгиз, 1960. – 284 с.
31. Друскин, М. С. Очерки по истории танцевальной музыки / М. С. Друскин; Ленингр. Филармония. – Ленинград: Ленингр. Филармония, 1936. – 204 с.
32. Жак-Далькроз, Э. Ритм / Э. Жак-Далькроз – М.: Классика-XXI, 2002. – 244 с.
33. Земсков, В. Б. Аргентинская поэзия гаучо: К проблеме отношений литературы и фольклора в Латинской Америке / В. Б. Земсков; АН СССР, Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького. – М.: Наука, 1977. – 222 с.
34. Земсков, В. Б. Негристкая поэзия антильских стран: истоки, создатели, история / В. Б. Земсков // Художественное своеобразие литератур Латинской Америки / В. Кутейщикова, И. Тертерян, В. Земсков; Отв. ред. И.А. Тертерян; АН СССР, Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького – М.: Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького 1976. – С 77-130.
35. Земсков, В. Б. О межцивилизационном взаимодействии / В. Б. Земсков // Iberica Americans. Механизмы культурообразования в Латинской Америке. – М., 1994. – С. 5-10.

36. Земцовский, И. Фольклор и композитор / И Земцовский. – М.: Сов. композитор, 1978. – 174 с.
37. Казанцева, Л. П. Автор в музыкальном содержании: Монография / Л. П. Казанцева; РАМ им. Гнесиных. – М.; Астрахань: ИПК Волга 1998. – 247 с.
38. Казанцева, Л. П. Содержание музыкального произведения в контексте художественной культуры: учебное пособие / Л. П. Казанцева. – Астрахань: ИПК Волга. – 2005. – 112 с.
39. Канитарес, Р. Кубинская сантерия. Жизнь и духовные традиции афроамериканцев / Р. Канитарес; пер. с англ. Т. Дороницовой – М.: ГРАНД: ФАИР-ПРЕСС, 2005. – 188 с.
40. Карпентьер, А. Век Просвещения: Роман / А. Карпентьер; Пер. с исп. Я. Лесюка // Карпентьер А. Избранное / Составл. и предисл. В. Земскова. – М.: Радуга, 1988. – С. 105-404.
41. Карпентьер, А. Концерт Барокко. Повесть / А. Карпентьер; Пер. с исп. Р. Линцер // Карпентьер А. Избранное / Составл. и предисл. В. Земскова – М.: Радуга, 1988. – С. 405-448.
42. Карпентьер, А. Латинская Америка в музыке / А. Карпентьер ; Пер.с исп. В. Алексеева // Музыка стран Латинской Америки: Сб. статей. / Сост., общ. ред. и примеч. П. Пичугина – М.: Музыка, 1983. – С. 5-20.
43. Карпентьер, А. Музыка Кубы / Пер. с испан. и примеч. Н.Н. Сердюковой. – М.: Музгиз, 1962. – 164 с.
44. Карпентьер, А. Мы искали и нашли себя: Художественная публицистика. Пер. с исп. / А. Карпентьер; Предисл. В.Б. Земскова. – М.: Прогресс, 1984. – 416 с.
45. Карпентьер, А. Царство Земное: Роман. / А. Карпентьер; Перевод А. Косс // Карпентьер А. Избранное / Составл. и предисл. В. Земскова. – М.: Радуга, 1988. С. 29-104.
46. Карташева, З. Б. Становление национальной профессиональной музыки в Бразилии и творчество Э. Вила-Лобоса. Диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Карташева Зинаида Борисовна – М., 1985. – 271 с.
47. Каяк, А. Б. Взаимодействие музыкальных культур: принципы, механизмы, результаты: автореферат дис. доктора культурологии: 24.00.01 / Каяк Аннета Борисовна. – Москва, 2011. – 31 с.
48. Каяк, А. Б. Взаимодействие музыкальных культур: принципы, механизмы, результаты: диссертации ... доктора культурологии: 24.00.01 / Каяк Аннета Борисовна. – Москва, 2011. – 356 с.

49. Каяк, А. Б. Становление цивилизационной музыкальной модели в странах Латинской Америки (с конца XV века до нашего времени) / А.Б. Каяк // Музыкаведение №5, 2008. – С. 36-42.
50. Кирыхно, Н. И. Постижение культуры – постижение человека: к проблеме осуществления межкультурного диалога / Н. И. Кирыхно // Музыкаведение. – №5. – 2009. – С. 68-70.
51. Колесов, М. С. Философия и культура Латинской Америки / М.С. Колесов. – Симферополь: Симферопольский государственный университет, 1991. – 141 с.
52. Конен, В. Д. Блюзы и XX век. / В. Конен. – М.: Музыка, 1980. – 81 с.
53. Конен, В. Д. К истории афро-американской музыки / В. Конен // История и современность: Сб. статей / Ред.-сост. А.И. Климовицкий и др. – Ленинград: Сов. композитор, 1981. С. 185-196.
54. Конен, В. Д. Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США – 2-е изд., доп. / В. Конен – М.: Музыка, 1965. – 524 с.
55. Конен, В. Д. Рождение джаза / В. Конен – М.: Сов. композитор, 1984. – 311 с.
56. Конен, В. Д. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века / В. Конен; Рос. ин-т искусствознания. – М.: Музыка, 1994. – 157 с.
57. Коровкин, В. Корни блюза. Опыт исследования афроамериканского фольклора [Электронный ресурс] / В. Коровкин // Полный джаз. – № 106. – 14 февраля. <http://www.jazz.ru/mag/106/read.htm>
58. Котов, В. А. Son habanero и его жанровый статус в кубинской музыке / В. А. Котов // Музыкаведение. – 2012. – №8. – С. 19-22.
59. Котов, В. А. Son habanero и аспекты его изучения в кубинском музыкознании: автореф. дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Котов Владимир Анатольевич. - М., 2013. – 25 с.
60. Котов, В. А. Son Habanero и аспекты его изучения в кубинском музыкознании: диссертация ... кандидатат искусствоведения: 17.00.02 / Котов Владимир Анатольевич. – М., 2013. – 173 с.
61. Котовская, М. Г. Бразилия / М. Г. Котовская // Африканцы в странах Америки. Негритянский компонент в формировании наций Западного полушария – М.: Наука, 1987. – С. 285-310.
62. Кофман, А. Ф. Испанская копла в Латинской Америке: К вопросу о художественном своеобразии латиноамериканского фольклора / А. Ф. Кофман // Искусство стран

Латинской Америки: Сб. статей / АН СССР, ВНИИ искусствознания М-ва культуры СССР: Отв. ред. В. Ю. Силюнас. – М.: Наука, 1986. С. 39-68.

63. Кряжева, И. А. Афро-христианские культы Латинской Америки / И. А. Кряжева // *Iberica Americans. Праздник в ибероамериканской культуре*. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – С. 247-259.

64. Кряжева, И. А. Городской музыкальный фольклор: некоторые особенности становления и современного развития (на материале Аргентины и Кубы) / И. А. Кряжева // *Профессиональное искусство и народная культура Латинской Америки: Сб. статей / Рос. ин-т искусствознания ; Редкол.: Е.Н. Васина и др.* – М.: РИИ, 1993. – 235 с.

65. Кряжева, И. А. «Ибероамериканизм» как тип композиторского мышления: «свое» и «чужое» в профессиональной музыке Латинской Америки / И. А. Кряжева // *Iberica Americans. Механизмы культурообразования в Латинской Америке*. – М., 1994. – С. 161 – 171.

66. Кряжева, И. А. Национальные «звукосимволы» в музыке Альберто Хинастеры / И. А. Кряжева // *Очерки истории латиноамериканского искусства: сборник статей / отв. ред. И.А. Кряжева. Часть II. XIX-XX века*. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2004. – С. 249-258.

67. Кряжева, И. А. Национальные традиции музицирования Латинской Америки. Проблемы типологии и современного восприятия: Автореф. дисс. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Кряжева Ирина Алексеевна. – М., 1987. – 16 с.

68. Кряжева, И. А. Музыка Испании и Латинской Америки. Исторические очерки: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Кряжева Ирина Алексеевна. - М. – 2007.- 53 с.

69. Кряжева, И. А. Музыка Испании и Латинской Америки. Исторические очерки: Диссертация. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Кряжева Ирина Алексеевна. - М. – 2007. – 293 с.

70. Кряжева, И. А. О сущности и типологии афроамериканского фольклора / И. А. Кряжева // *Очерки истории латиноамериканского искусства: сборник статей / отв. ред. И. А. Кряжева. Часть II. XIX-XX века*. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2004. – С. 22-61. .

71. Кудеярова, Н. Ю. Этапы и особенности формирования латиноамериканских диаспор в США: XIX-XX вв.: Диссертация ... кандидата искусствоведения: 07.00.03 / Кудеярова Надежда Юрьевна. – М. – 2004. – 172 с.

72. Кузнецова, Т. Ф., Уткин А.И. История американской культуры. Учебник для вузов / Т. Ф. Кузнецова, А. И. Уткин. – М.: Человек, 2010. – 432 с.

73. Культура Латинской Америки: энциклопедия / РАН, Ин-т Латин. Америки; отв. ред. П. А. Пичугин. – М.: РОССПЭН, 2000. – 742 с.
74. Кьягамбиддва, Д. Музыка народа баганда / Д. Кьягамбиддва // Очерки музыкальной культуры народов Тропической Африки: Сборник статей / Сост. и пер. Л. Голден. – М.: Музыка, 1973. – С. 97-110.
75. Леон, А. Музыка кубинских негров / А. Леон // Музыкальная культура стран Латинской Америки: Сборник / Сост., общ. ред. и примеч. П. Пичугина. – М.: Музыка, 1974. – С. 84-91.
76. Лоуренс, Дж. Музыкальные инструменты тесо / Дж. Лоуренс // Очерки музыкальной культуры народов Тропической Африки: Сборник статей / Сост. и пер. Л. Голден. – М.: Музыка, 1973. – С. 111-117.
77. Лукин, Б. В. Истоки народно-поэтической культуры Кубы. Крестьянские импровизаторы / Б. В. Лукин. – Л.: Наука, 1988. – 272 с.
78. Лукин, Б. В. Куба / Б. В. Лукин // Этнические процессы в странах Карибского моря / [Э. Л. Нитобург, Э. Г. Александренков, С. Я. Серов и др.; Редкол.: Э.Л. Нитобург (отв. ред.) и др.] . – М.: Наука, 1982. – С. 69-127.
79. Майер-Сьерра, О. Сильвестре Ревуэльтас и национальный характер мексиканской музыки. // Музыкальная культура стран Латинской Америки: Сборник / Сост., общ. ред. и примеч. П. Пичугина. – М.: Музыка, 1974.– С. 262-278.
80. Мальцев, С. М. О психологии музыкальной импровизации / С. М. Мальцев. – М.: Музыка, 1991. – 85 с.
81. Михайлов, Дж. О музыкальной африканистике (Введение) / Дж. Михайлов // Очерки музыкальной культуры народов Тропической Африки: Сборник статей / Сост. и пер. Л. Голден. – М.: Музыка, 1973. – С. 3-29.
82. Музыка Кубы / Музыка. Большой энциклопедический словарь. / Абаджиев А. и др.; Гл. ред. Г.В. Келдыш. – 2 изд. «Муз. энцикл. слов.» 1990 г. – М.: Большая Рос. энцикл., 1998. – С. 208-209.
83. Мэрриэм, А. Африканская музыка / А. Мэрриэм // Очерки музыкальной культуры народов Тропической Африки: Сборник статей / Сост. и пер. Л. Голден. – М.: Музыка, 1973. – С. 42-52.
84. Назайкинский, Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.
85. Назайкинский, Е. В. О музыкальном темпе / Е. В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1965. – 95 с.

86. Назайкинский, Е. В. Стиль и жанр в музыке: Учебное пособие для студентов высш. учебн. заведений / Е. В. Назайкинский. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 248 С.
87. Николаева, Е. В. К типологии современного городского праздника (от праздника Мифа к мифу Праздника) / Е.В. Николаева // Праздник в пространстве современной городской культуры: Материалы Всеросс. конф. – Екатеринбург, 2009. – С. 44-51.
88. Нкетия, К. Единство и многообразие африканской музыки / К. Нкетия // Очерки музыкальной культуры народов Тропической Африки: Сборник статей / Сост. и пер. Л. Голден. – М.: Музыка, 1973. С. 30-41.
89. О народном искусстве и современном примитивизме // Латинская Америка. – 1983. – №6. – С. 113-118.
90. Об истоках культурной самобытности Латинской Америки // Латинская Америка. – 1981. – №2. – С. 71-119; №3. – С. 95-130.
91. Очерки истории латиноамериканского искусства: Сборник / Рос. акад. наук, Гос. ин-т искусствознания ; Ред. Е.А. Козлова. – М.: Моск. гос. консерватория, 1997. – Ч. 1: XVI-XVIII века. – М.: Моск. гос. консерватория, 1997. – 239
92. Очерки истории латиноамериканского искусства: Сборник статей / отв.ред И.А. Кряжева. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2004. – Ч. 2: XIX-XX века. – 2004. – 290 с.
93. Переверзев, Л. Б. К проблеме изучения музыкальной культуры народов Африки / Л. Б. Переверзев // Музыка народов Азии и Африки: Сб. ст. / Сост. Ред. и авт. вступ. ст. В.С. Виноградов. [Вып. 1]. – М.: Сов. композитор, 1969. – С. 186-201.
94. Пичугин, П. А. Амадео Рольдан и Алехандро Гарсиа Катурла / П. А. Пичугин // Культура Кубы: Сб. статей / АН СССР, Ин-т Латин. Америки; Ред. и предисл. В.А. Кузьмищева – М.: Наука, 1979. – С. 145-168.
95. Пичугин, П. А. Аргентинское танго. / П.А. Пичугин; Ин-т Латинской Америки Российской акад. наук. – М.: Музыка, 2010. – 262 с.
96. Пичугин, П. А. Вопросы происхождения и динамики фольклора в трудах Карлоса Веги / П. А. Пичугин // Музыка стран Латинской Америки. Сборник / Сост., общ. ред. и примеч. П. Пичугина. - М., 1983. – С. 174-192.
97. Пичугин, П. А. Краткий очерк истории кубинской музыки / П. А. Пичугин // Музыкальная культура стран Латинской Америки: Сборник / Сост., общ. ред. и примеч. П. Пичугина. – М.: Музыка, 1974. – С. 15-76.

98. Пичугин, П. А. Корридор мексиканской революции // Музыкальная культура стран Латинской Америки: Сборник / Сост., общ. ред. и примеч. П. Пичугина. – М.: Музыка, 1974. – С. 217-261.
99. Пичугин, П. А. Мексиканская песня / П. А. Пичугин. – М.: Сов. композитор, 1977. – 272 с.
100. Пичугин, П. А. Музыкальная культура андских народов / П. А. Пичугин. – М.: Наука, 1979. – 87 с.
101. Пичугин, П. А. Национальная музыкальная культура / П. А. Пичугин // Культура Венесуэлы: Сб. статей / АН СССР, Ин-т Латин. Америки ; Ред. В.А. Кузьмищев – М.: Наука, 1984. – 248 с.
102. Пичугин, П. А. От составителя / П. А. Пичугин. // Музыкальная культура стран Латинской Америки: Сборник / Сост., общ. ред. и примеч. П. Пичугина. – М.: Музыка, 1974. – С. 3-14.
103. Пичугин, П. А. Эйтор Вила-Лобос и бразильская национальная музыкальная культура / П. А. Пичугин // Культура Бразилии: Сб. статей / АН СССР, Ин-т Латин. Америки; Ред. В.А. Кузьмищев. – М.: Наука, 1981. – С. 101-122.
104. Платонова О. А. Борис Эча: «Сальса – музыка освобождения». Интервью. / О. А. Платонова [Электронный ресурс] – Режим доступа: [https://vk.com/doc-48568366\\_203675983](https://vk.com/doc-48568366_203675983)
105. Платонова, О. А. Время нового стиля: Интервью с Дианой Родригез и Йоанди Вийауррутийя в Нижнем Новгороде / О. А. Платонова; перевод С. Швецова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.mambotribe.org/forum/blog.php?b=774>
106. Платонова, О. А. К вопросу изучения сальсы в контексте música popular. / О. А. Платонова // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2013. - № 3 (29). – С. 50-53.
107. Платонова О. А. Музыка сальсы в кино: между стереотипом и самобытностью // Искусство и художественное образование в контексте межкультурного взаимодействия: Материалы III Международной научно-практической конференции / Отв. ред. З.М. Явгильдина, Н.В. Шириева. – Казань: Отечество, 2015. – С. 177-180.
108. Платонова О.А. Национальное своеобразие сальсы: тематика, поэтика, стилистика // Музыкознание в зеркале современности: Материалы Международной научно-практической конференции (Казань, 15-16 мая 2014 года) / Отв.ред. З.М. Явгильдина, Д.Ф. Хайрутдинова, Н.В. Шириева. – Казань: Отечество, 2014. – С. 63-66.
109. Платонова, О. А. Сальса и академическая музыка: новые пути диалога / О.А.



Платонова // Музыкаведение. – 2015. - № 3, С. 46-50.

110. Платонова, О.А. Сальса и джаз: пути взаимодействия / О.А. Платонова // Искусствознание: теория, история, практика. Рубрика – Гуманитарное знание и история искусства. – Челябинск: Южно-Уральский институт искусств им. П. И. Чайковского, 2015. – сентябрь. – № 3 (13). – С. 44-48.

111. Платонова, О.А. Сальса и ее звучание / О.А. Платонова // "Musiqi Dünyası" [Электронный ресурс]. – Баку, 2015. – №1 (62). – С.40-44. – Режим доступа: [http://www.musiqi-dunya.az/index\\_ru.htm](http://www.musiqi-dunya.az/index_ru.htm)

112. Платонова, О. А. Сальса и сантерия: к проблеме десакрализации ритуала / О.А. Платонова// Обсерватория культуры – 2015. - №3. – С. 52-58.

113. Платонова, О. А. Сальсерос: новая ночная субкультура? / О. А. Платонова // Ночь: ритуалы, искусство, развлечение: Вып. 4 / ред.-сост. Е.В. Дуков. – Москва: Государственный институт искусствознания, 2014. – С. 215-229.

114. Платонова, О. А. Хорхе Камагуэй: кубинский спектакль. Интервью с Екатериной Плющ / О. А. Платонова // Salsa connection. – 2011. – №1. – С. 13-14.

115. Путилов, Б. Н. Методология сравнительно-исторического изучения фольклора / Б. Н. Путилов; Акад. наук СССР; Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. – Ленинград: Наука, 1976. – 242 с.

116. Рамон-и-Ривера, Луис Фелипе. Хоропо, национальный танец Венесуэлы / Л. Ф. Рамон-и-Ривера; пер. с исп. В. Гутермана // Музыка стран Латинской Америки.: Сб. ст. / Сост., общ. ред. и примеч. П. Пичугина. – М.: Музыка, 1983. – С. 219-247.

117. Родригес Куэрво, М. М. Национально-самобытные тенденции в инструментальном творчестве современных кубинских композиторов. Автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / М. М. Родригес Куэрво – М.. 1990. – 18 с.

118. Савенко, С. И. Авангард как традиция музыки XX века / С. И. Савенко // Искусство XX века. Диалог эпох и поколений: Сб. статей. / Сост. и ред.: Б. Гецелев, Т. Сиднева. Том II. – Нижний Новгород, 1999 – С. 71-76.

119. Сапонов, М. А. Искусство импровизации. Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения / М. Сапонов – М.: Музыка, 1982. – 77 с.

120. Сапонов, М. А. Менестрели: Книга о музыке средневековой Европы / М. А. Сапонов. – М.: Классика-XXI, 2004. – 398 с.

121. Сапонов, М. А. Музыкальная культура Кубы: к проблеме народных традиций в профессиональном композиторском творчестве. Автореферат дис...канд. Искусствоведения: 17.00.02 / Сапонов Михаил Александрович – М., 1976. – 21 с.
122. Сапонов, М. А. Музыкальный фольклор и творчество композиторов Кубы (к проблеме афро-кубинского искусства) / М. А. Сапонов // Проблемы музыкознания: Сборник / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Вып. 2 / Сост. проф. М. А. Смирнов. - М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1975 .
123. Сапонов, М. А. Современное кубинское музыкознание / М. А. Сапонов // Музыка стран Латинской Америки.: Сб. ст. / [Сост., общ. ред. и примеч. П. Пичугина]. – М.: Музыка, 1983.- С. 21-38.
124. Сапонов, М. А. Хосе Марти и музыка Латинской Америки / М. А. Сапонов // Латинская Америка. – М. – 1978. – №3. – С. 173-181.
125. Сарджент, У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика. / У. Сарджент; пер с англ. М. Н. Рудковской, В. А. Ерохина; вступ. ст. В. А. Ерохина ; общ. ред. и коммент. В. Ю. Озерова. - М.: Музыка, 1987. - 296 с.
126. Селицкий, А. Я. Парадоксы «простой» музыки / А. Я. Селицкий // Музыкальная академия. – М., 1996. – №3. – С. 146-155.
127. Сигида, С. Ю. Музыкальная культура США конца XVIII-первой половины XX века. Становление национальной идентичности: автореферат дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 / С. Ю. Сигида. – М., 2012. – 58 С.
128. Сигида, С. Ю. Музыкальная культура США конца XVIII-первой половины XX века. Становление национальной идентичности / С. Ю. Сигида. – М.: Композитор, 2012. – 501 с.
129. Сигида, С. Ю. Музыкальная культура США периода «Великой депрессии» (тридцатые годы XX века). Кистории становления национального типа: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17. 00. 02 / С. Ю. Сигида – М., 1994. – 21 с.
130. Соколов, О.В. К проблеме типологии музыкальных жанров: учебное пособие / О. В. Соколов. – Нижний Новгород: ННГК им. М.И. Глинки. – 2013. – 52 с.
131. Соколов, О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры: Монография / О. В. Соколов; НГУ им. Н.И. Лобачевского. – Нижний Новгород: НГУ им. Лобачевского. – 1994. – 220 с.
132. Соколов, О. В. О типологии музыкальных форм: учебное пособие для студентов муз. вузов / О. В. Соколов. – Нижний Новгород: ННГК им. М.И. Глинки. – 2013. – 39 с.

133. Соколов, О. В. Функциональная система музыкальной формы: учебное пособие для студентов муз. вузов / О.В. Соколов. – Нижний Новгород: ННГК им. М. И. Глинки. – 2013. – 23 с.
134. Сохор, А. Н. Музыка как вид искусства / А. Н. Сохор. – М.: Музгиз, 1961. – 135 с.
135. Сохор, А. Н. О музыке серьезной и легкой / А.Н. Сохор. – Л.: Музыка, 1964. – 88 с.
136. Сохор, А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке / А.Н. Сохор. – М.: Музыка, 1968. – 103 с.
137. Столяр, Р. С. Джаз. Введение в стилистику: учебное пособие / Р.С. Столяр. – СПб: Лань: Планета музыки, 2015. – 110 с.
138. Столяр, Р. С. Современная импровизация: практический курс для фортепиано: учебное пособие / Р. С. Столяр. – Санкт-Петербург: Лань, 2010. – 158 с.
139. Сыров, В. Н. Бах в музыке «третьего пласта»: старая классика в новых культурных контекстах / В. Н. Сыров // Традиции И.С. Баха в современной культуре: музыка, литература, живопись, кино. – Нижний Новгород: Деком, 2008. – С. 82-86.
140. Сыров, В. Н. Европейский контекст в джазе / В. Н. Сыров // Свое и чужое в европейской культурной традиции. - Нижний Новгород: Деком, 2000. – С. 340-345.
141. Сыров, В. Н. Стилиевые метаморфозы рока / В. Н. Сыров. – СПб.: Композитор, 2008. – 312 с.
142. Тертерян, И. А. Негристка тенденция в бразильской литературе Латинской Америки XX века / И. А. Тертерян // Художественное своеобразие литератур Латинской Америки / В. Кутейщикова, И. Тертерян, В. Земсков; Отв. ред. И. А. Тертерян; АН СССР, Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. – М.: Наука, 1976. – С. 131-168.
143. Толстова, Д. А. Социальные латиноамериканские танцы как средство гармонизации коммуникативной сферы личности: автореферат дис. ... кандидата психологических наук: 19. 00. 01 / Толстова Дарья Александровна. – М., 2014. – 23 с.
144. Трэйси, Х. Музыканты народа чопи (тсонга) / Х. Трэйси // Очерки музыкальной культуры народов Тропической Африки: Сборник статей / Сост. и пер. Л. Голден. – М.: Музыка, 1973.– С. 141-155.
145. Трэйси, Х. Социальная роль африканской музыки / Х. Трэйси // Очерки музыкальной культуры народов Тропической Африки: Сборник статей / Сост. и пер. Л. Голден. – М.: Музыка, 1973. – С. 175-182.

146. Харлап, М. Г. Ритм и метр в музыке устной традиции / М. Г. Харлап. – М.: Музыка, 1986. – 102 с.
147. Хименес, А. Н. Вильфредо Лам / А. Н. Хименес – М.: Радуга, 1985 – 209 с.
148. Холопова, В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века / В. Н. Холопова. - М.: Музыка, 1971. – 304 с.
149. Холопова, В. Н. Музыка как вид искусства: Учебное пособие / В. Н. Холопова; МГК им. П.И. Чайковского. – СПб.: Лань. – 2000. – 320 с.
150. Холопова, В. Н. Музыкальный ритм: Очерк / В.Н. Холопова. – М.: Музыка, 1980. – 71 с.
151. Холопова, В. Н. Теория музыки: Мелодика, ритмика, фактура, тематизм / В. Н. Холопова. – СПб.: Лань: Планета музыки 2010. – 368 с.
152. Цукер, А. М. Академическое музыкознание и массовая музыка: проблемы и перспективы / А. М. Цукер // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2007.
153. Цукер, А. М. Единый мир музыки: избранные статьи / А. М. Цукер; ред. А. Я. Селицкий. – Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2003. – 408 с.
154. Цукер, А. М. И рок, и симфония... / А. М. Цукер. – М.: Композитор, 1993. – 301 с.
155. Цукер, А. М. Проблемы массовых музыкальных жанров (на материале современной отечественной музыки): программа-конспект для муз. вузов и вузов культуры и искусств / А. М. Цукер; Северо-Кавказский научн. Центр Высшей школы; РГК им. С.В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону: РГК им. С.В. Рахманинова, 2003. – 39с.
156. Цукер, А. М. Танец и симфония / А. М. Цукер // Музыка и танец: вопросы взаимодействия: материалы всерос. научно-практич. Конф. 12-15 мая 2003 г. / Адыгейский гос. унт, Ин-т искусств; [отв. ред. А. Н. Соколова]. – Майкоп: [б. и.], 2004. – С. 165-179.
157. Цуккерман, В. А. Анализ музыкальных произведений: Общие принципы развития и формообразования; простые формы / В. А. Цуккерман. – М.: Музыка, 1980. – 296 с.
158. Цуккерман, В. А. Анализ музыкальных произведений: Сложные формы: Учебник / В. А. Цуккерман. – М.: Музыка, 1984. – 294 с.
159. Цуккерман, В. А. Музыка и слушатель: Опыт социологического исследования / В. А. Цуккерман. – М.: Музыка, 1972. – 208 с.

160. Чернышов, А. В. Джаз и музыка европейской традиции: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / А. В. Чернышов. – М., 2009. – 32 с.
161. Чернышов, А. В. Джаз и музыка европейской академической традиции: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / А. В. Чернышов. – М., 2009. – 253 с.
162. Чернышов, А. В. Джазовая оркестровка в «академической» музыке / А. В. Чернышов // Оркестр. – 2011. - № 12 (22-23). – С. 22-28.
163. Чернышов, А. В. Джазовый ритм в музыке академической традиции / А. В. Чернышов // Южно-Российский музыкальный альманах. – Ростов-на-Дону. – 2011. - № 2. – С. 23-28.
164. Чернышов, А. В. Квазиджазовая музыка академической традиции / А. В. Чернышов // Musiqi dünyası. – Bakı şəh. – 2008. – № 1-2. – С. 78-84.
165. Чернышов, А. В. Опус-джаз / А. В. Чернышов // Музыковедение. – 2009. - № 4. – С. 8-17.
166. Чернышов, А. В. Структурные джазовые идиомы в музыке европейской классической традиции / А. В. Чернышов // Музыкальная академия. – 2008. - № 2. – С. 153-161.
167. Эскобар, Х. И. П. Музыкальный фольклор Колумбии. / Х. И. Эскобар; Пер. с исп. В. Гутермана // Музыка стран Латинской Америки.: Сб. ст. / Сост., общ. ред. и примеч. П. Пичугина. – М.: Музыка, 1983. – С. 248-267.
168. Эстрела, А. Современная бразильская музыка / А. Эстрела // Музыкальная культура стран Латинской Америки: Сборник / Сост., общ. ред. и примеч. П. Пичугина. – М.: Музыка, 1974.– С. 136-170.
169. Юба, А. Нигерийская музыка / А. Юба // Очерки музыкальной культуры народов Тропической Африки: Сборник статей / Сост. и пер. Л. Голден. – М.: Музыка, 1973. – С. 62-69.
170. Ядов В.А., Данилова Е.Н., Клеман К. Куда податься молодым? В музыкальные субкультуры / В. А. Ядов, Е. Н. Данилова, К. Клеман // Кн.: Как люди делают себя. Обычные россияне в необычных обстоятельствах: концептуальное осмысление восьми наблюдавшихся случаев: Монография / А. А. Барсамова и др.; под общ. ред. В. А. Ядова, Е. Н. Даниловой, К. Клеман. – М.: Логос, 2010. – С. 207-234.
171. Эчезона У. Музыка народа ибо / У. Эчезона // Очерки музыкальной культуры народов Тропической Африки: Сборник статей / Сост. и пер. Л. Голден. – М.: Музыка, 1973. – С. 84-96.

### Источники на иностранных языках

172. Academic Dictionaries and Encyclopedias. Clave (rhythm) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://en.academic.ru/dic.nsf/enwiki/167351>
173. Altmann, T. Cantos Lucumi a los Orishas / T. Altmann. – Oche TA0001, 1998. – 307 p.
174. Alvarenga, O. Musica Popular Brasileira. – Editora Globo, 1960. – 332 p.
175. América Latina en su música / edited by I. Aretz – México: Siglo XXI, 2004. – 344 p.
176. American Music / edited by N. Sfetcu. – Drobeta Turnu Severin: Nicolae Sfetcu, 2014. – 531 p.
177. Aparicio, F. R. La Lupe, La India, and Celia: Toward a Feminist Genealogy of Salsa Music / F.R. Aparicio // Situating Salsa. Global Markets and Local Meaning in Latin Popular Music / edited by Lise Waxer.– New York: Routledge, 2002. – P. 135-160.
178. Aparicio, F. R. Listening to Salsa: Gender, Latin Popular Music and Puerto Rican Cultures. – Hanover: Wesleyan University Press / University of New England Press, 1998. – 302 p.
179. Appell, G., Hemphill, D. / American Popular Music: A Multicultural History / G. Appell, D. Hemphill. – Belmont: Thomson Wadsworth. – 2006. – 464 p.
180. Arets I., Behague G., Stevenson R. Latin America // The New Grove dictionary of music and musicians. – London: Macmillan, 1980. – T. 10. – P. 505-534
181. Aquayo, J. J. P. La Musica en Puerto Rico: la salsa y Roberto Sierra / J.J.P. Aquayo – Tenerife, 2012. – 180 p.
182. Austerlitz, P. Merengue: Dominican Music and Dominican Identity / P. Austerlitz – Temple University Press, 1997. – 195 p.
183. Balen, N. Musica Cubana / Noel Balen – Librairie Arthème Fayard, 2006. – 243 p.
184. Barnet, M. La religión de los yoruba y sus Dioses / M. Barnet // Actas del folklore. – 1961. – N1. – P. 9-12.
185. Bayard, F. The Black Latin American impact on Western Culture / F. Bayard // The negro impact on Western civilization. London: Philosophical Library, 1970. – p. 287 – 300.
186. Behague, G. Folk and Traditional music of Latin America: general prospect and research problems / G. Behague // World of music. – 1982. – N2. – P. 3-20.

187. Béhague, G. La Música en América Latina. Caracas: Monte Avila, 1983. – 502 p.
188. Berrios-Miranda, M. Is Salsa a Musical Genre? / M. Berrios-Miranda // *Situating Salsa. Global Markets and Local Meaning in Latin Popular Music* / edited by Lise Waxer. – New York: Routledge, 2002. – P.23-50.
189. Blum, J. Problems of Salsa Research / J. Blum // *Etnomusicology*. – 1978. – № 22 (1). – P. 139-149.
190. Boggs, V. W. Founding Fathers and Changes in Cuban Music called Salsa / V.W. Boggs // *Salsiology: Afro-Cuban Music and the Evolution of Salsa in the New York City*. – New York: Excelsior Music Publishing Company, 1992. – P. 95-106.
191. Boggs, V. W. Popularization of Afro-Cuban Music in New York. Introduction / V. W. Boggs // *Salsiology: Afro-Cuban Music and the Evolution of Salsa in the New York City*. – New York: Excelsior Music Publishing Company, 1992. – P. 123-124.
192. Brouwer, L. La música, lo cubano y la innovación/ L. Brouwer. – La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1982. – P. 117.
193. Carpentier A. América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música. / A. Carpentier // *Ensayos*. – Mexico: Siglo XXI, 1990. - P. 295-313.
194. Carpentier A. Los problemas del compositor latinoamericano // *Ese músico que llevo dentro*. Mexico: Siglo XXI, 1987. - P. 143 – 160.
195. Carpentier A. Music in Cuba / A. Carpentier. – USA.: The University of Minnesota Press, 2001. – 302 p.
196. Cobo, L. E-musica Buys Fania Holdings / L. Cobo // *Billboard*. – 2005. – 27 августа – Vol. 115. – P. 15.
197. Collins. J. Subway Salsa: The Montuno Records Story / J. Colins [Электронный ресурс]. – 2012. – 21 мая. – Режим доступа: <http://www.popmatters.com/review/156773-various-artists-subway-salsa-the-montuno-records-story/>
198. Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World. Vol. 8: Genres in North America / edited by John Shepherd, David Horn. – A&C Black. – 2012. – 584 p.
199. Cosper, A. – History of Record Labels and the Music Industry / A. Cosper. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.playlistresearch.com/recordindustry.htm>
200. Crook, L. A musical Analysis of the Cuban rumba / L. Crook // *Latin American Music Review* – 1982. – Spring / Summer III (№1). - P. 92-123.
201. Crook, L. The Form and Formation of the Rumba in Cuba / L. Crook // *Salsiology: Afro-Cuban Music and the Evolution of Salsa in the New York City*. – New York: Excelsior Music Publishing Company, 1992. – P. 29-42.

202. Dance: Avery Social Story / edited by Carol McD. Wallace, Don McDonagh, Jean L. Druesedow, Laurence Libin, Constance Old. – New York: Rizzoli. – 1986. – 128 p.
203. Del Campo, J.A.V. Tan lejos, tan cerca / J.A.V. Del Campo // El Pais, Madrid. – 2014. – 22 апреля. [Электронный ресурс]. – Режим доступа. [http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/04/22/madrid/1398194167\\_703001.html](http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/04/22/madrid/1398194167_703001.html)
204. Doerschuk R.L. Secrets of Salsa Rhythm: Piano with the Hot Sauce / R. L. Doerschuk / Salsiology: Afro-Cuban Music and the Evolution of Salsa in the New York City. – New York: Excelsior Music Publishing Company, 1992. – P.311-324.
205. Duany, J. Popular Music in Pierto Rico: Toward an Antropology of Salsa / J. Duany // Latin American Music Review. – 1984 – Fall/Winter. – № 2 – P. 186-216.
206. Eddin, S. Roberto Sierra: Sinfonias Nos. 1-3 [Электронный ресурс] / S. Eddin. – Режим доступа: <http://www.allmusic.com/album/release/roberto-sierra-sinfon%C3%ADas-nos-1-3-mr0002163622>
207. Encyclopedia of Latin American popular music / edited by George Torres. – Oxford: ABC-CLIO, 2013. – 484 p.
208. Escalona, S. La salsa: «pa' bailar mi gente»: un phenomene socioculturel / S. Escalona – Paris: L'Hartmann, 1998. – 173 p.
209. Fania Records' Founding Fathers [Электронный ресурс]. – 2008. – 28 февраля. – Режим доступа: <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=19340430>
210. Farr, J. Rites of Rhythm: The Music of Cuba / J. Farr – Regan Books: Harper Collins, 2003. – 272 p.
211. Fejjo, S. Mitología cubana / S. Fejjo. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1986. – 496 p.
212. Flores, A. Latin Sound / A. Flores // Billboard. – 1978. – 11 february. – Vol. 90. – N 6. – P. 50.
213. Flores, A. Radio Lags behind Concert in Salsa Exposure. – Billboard. – 1977. – 12 november – Vol. 89. – № 128. – P. 79-85.
214. Flores, J. «Cha-Cha with a Backbeat»: Songs and Stories of Latin Boogaloo / JJ. Flores // Situating Salsa: Global Markets and Local Meanings in Latin Popular Music / edited by Lise Waxer. – New York, 2002. – P. 75-100.
215. Flores, J. From Bomba to Hip-Hop: Puerto Rican Culture and Latino Identity / J. Flores. – New York: Columbia University Press, 2002. – 265 p.
216. Giordano, R. G. Social Dancing in America: Lindy Hop to Hip Hop, 1901- 2000 / R.G. Ggiordano. – Westport: Greenwood Press. – 2007. – 403 p.



217. Goldman, J. Fania at Fifty / J. Goldman. [Электронный ресурс] // The Paris Review. – 2014. – 9 октября – Режим доступа: <http://www.theparisreview.org/blog/2014/10/09/cha-cha-with-a-backbeat/>
218. Gomez, F.-X. Les musiques cubaines. / F.-X. Gomez. EJL: Libro Musique, 1999. – 91 p.
219. González, J.-P. Musicología y América Latina: Una Relación Posible / J.-P. González [Электронный ресурс]. – Revista Argentina de Musicología. – 2009. – N 10. – P. 44-72. – Режим доступа: [http://www.academia.edu/1859857/Musicolog%C3%ADa\\_y\\_Am%C3%A9rica\\_Latina\\_Una\\_relaci%C3%B3n\\_posible](http://www.academia.edu/1859857/Musicolog%C3%ADa_y_Am%C3%A9rica_Latina_Una_relaci%C3%B3n_posible)
220. Gurza, A. Salsa: The Hot Latin Dance Music / A. Gurza // Billboard. – 1977. – 12 nov. – Vol. 89. – № 128. – P. 79-85.
221. Klazz Brothers & Cuba Percussion. Biography. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.sonyclassical.de/klazzbrothers/e\\_biografie.html](http://www.sonyclassical.de/klazzbrothers/e_biografie.html)
222. Leon A. Del canto y el tiempo / A. Leon. – La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1984. – 327 p.
223. Leon A. Elementos africanos en lo festivo latinoamericano / A. Leon // Revista de la Universidad de la Habana. – 1986. – N. 227. – P. 179-180.
224. Leymarie, I. Cuban fire: The Story of Salsa and Latin Jazz / I. Leymarie. – New York: Continuum International Publishing group, 2002. – 394 p.
225. Leymarie, I. La salsa et le latin jazz / I. Leymarie. – Paris: Presses universitaires de France, 1993. – 127 p.
226. Loza, S. Tito Puente and the Making of Salsa / S. Loza. – Urbana: University of Illinois Press, 1999. – 260 p.
227. Luker, K. Salsa dancing into the social sciences: research in age of info-glut / K. Luker. – London: Harvard univ. press, 2008. – VI, 323 p.
228. Manuel, P. The Anticipated Bass in Cuban Popular Music / P. Manuel // Latin American Music Review 6 – 1985 – Fall/ Winter. – № 2. – P. 249-261.
229. Manuel, P. The Soul of the Barrio: 30 Years of Salsa / P. Manuel // Nacla [Электронный ресурс]. – 2014. – Дата обращения: <https://nacla.org/article/soul-barrio-30-years-salsa>
230. Mauleon, R. Salsa Guidebook for piano and Ensemble / R. Mauleon. – New York: Sher Music Company, 1993. – 259 p.

231. Moore, R. Salsa and Socialism: Dance music in Cuba, 1959-99 / R. Moore // *Situating Salsa. Global Markets and Local Meaning in Latin Popular Music* / edited by Lise Waxer. – New York: Routledge, 2002. – P. 51-74.
232. Morales, E. *Guia de la musica latina. Ritmo latino: La música latina desde la bossa nova hasta la salsa* / E. Morales. – Barcelona: Ediciones Robinbok, S.I., 2010. – 320 p.
233. Olivera, R. *Identidad nacional y música en América Latina* / R. Olivera [Электронный ресурс]. – Montevideo. – 1992. – 21 февраля. – Режим доступа: <http://www.latinoamerica-musica.net/pdf/sitio-latam-Oliverab.pdf>
234. Orrego Salas J. *Today's Latin American composers and their problems* / J. Orrego Salas // *The World of music*. – 1974. – V. 26. – N.3. – P. 25-37.
235. Ortiz F. *Etnia y sociedad*. – La Habana: Editorial de la Ciencias Sociales, 1993. – 287 p.
236. Ortiz F. *La africanía de la música folklórica cubana*. - La Habana: Letras Cubanas, 2001. – 421 p.
237. Ortiz F. *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. – Madrid: Editorial Musica Mundana Maqueda, 1981.
238. Ortiz F. *Los tambores nánigos* / F. Ortiz. – La Habana: Letras cubanas. – 1994. – 52 p.
239. Pacini Hernandez, D. *Bachata: A Social History of a Dominican Popular Music and Globalization* / D. Pacini Hernandez. – Philadelphia: Temple University Press, 1995. – 267 p.
240. Peicner, J. *Digital Salsa: The Surprising Rebirth of Legendary Latin-Music Label Fania-Records* / J. Peicner. [Электронный ресурс]. – 2014. – 5 июня. – Режим доступа: <http://www.fastcompany.com/3031260/digital-salsa-the-surprising-rebirth-of-legendary-latin-music-label-fania-records>
241. Pérez y Mena, A. I. *Cuban Santería, Haitian Vodun, Puerto Rican Spiritualism: A Multiculturalist Inquiry into Syncretism* / A.I. Perez y Mena // *Journal for the Scientific Study of Religion*. – 1998. – Vol. 37. – No. 1. – P. 15-27.
242. Perna, V. *Timba: The Sound of the Cuban Crisis* / V. Perna. – Aldershot: Ashgate, 2008. – 338 p.
243. Pietrobruno Sheenagh. *Salsa and Its Transnational Moves*. – New York: Lexington Books, 2006. – 243 p.
244. *Puertorican Bomba and Plena. Shared Traditions – Distinct Rhythms* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.folkways.si.edu/explore\\_folkways/bomba\\_plena.aspx](http://www.folkways.si.edu/explore_folkways/bomba_plena.aspx)

245. Quintero Rivera, G. A. Salsa, sabor y control: sociologia de la musica tropical / G. A. Quintero Rivera, 2nd Edition – Mexico: Siglo XXI, 1998. – 390 p.
246. Rivera, Jose. Roberto Sierra's Misa Latina: Musical Analysis and Historical Perspectives / J. Rivera. – Panama: The Florida State University, 2006. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://diginole.lib.fsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=4448&context=etd>
247. Roberts, J.S. The Latin Tinge: The Impact of Latin American Music on the United States / J.S. Roberts. – Oxford University Press. – 1999. – 294 p.
248. Rocca, O. Roberto Sierra: Piezas Caracteristicas / O. Rocca [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.newworldrecords.org/uploads/filevWVUB.pdf>
211. Rodas, M. Francisco Vazquez, the creator of L.A. salsa / M. Rodas [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.salsahook.com/archive/details/2011/05/24/82/Salsa-Dancing-Francisco-Vazquez-the-creator-of-L.A.-Style-Salsa>
250. Rodriguez, J.P.G. Hacia el Estudio Musicológico de la Música Popular Latinoamericana / J.P.G. Rodriguez. – CENECA. – 1987. – 37 p.
251. Rohter, L. From New York, a Salsa Group With Street Cred / L. Rohter // New York Times. – 2010. – 14 jule [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.nytimes.com/2010/07/15/arts/music/15salsa.html?\\_r=1&](http://www.nytimes.com/2010/07/15/arts/music/15salsa.html?_r=1&)
252. Rondon, C. M. El libro de la salsa: Cronica de la musica del Caribe urbano. Caracas: Editorial Arte. – Chapel Hill: University of Norton Carolina Press, 2009. – 353 p.
253. Rosen, J. The Return of Fania, the Record Company That Made Salsa Hot / J. Rosen. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.nytimes.com/2006/06/04/arts/music/04rose.html?ex=1307073600&en=e6aa146d81179a53&ei=5090>
254. Roy, M. Musiques cubaines / M. Roy. – Paris: Cité de la Muique: Actes Sud, 1998. – 190 p.
255. Salazar, M. Mambo Kingdom: Latin Music in New York. – New York: Schirmer Trade Books, 2002. – 309 p.
256. Salsiology: Afro-Cuban Music and the Evolution of Salsa in the New York City / edited by V. Boggs. – New York: Excelsior Music Publishing Company, 1992. – 386 p.
257. Schild, M. M. Social Dance / M. M. Schild – New York: W. C. Brown. – 1985. – 114 p.
258. Sierra, Roberto. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.robertosierra.com/biocalendar.html>

259. Singer, R. L., Friedman, R. Puerto Rican and Cuban Music al Expression in New York. / вкладыш к одноименному CD. - New York: New World Records, 1992.
260. Smith, T. Baltimore Symphony Heats up Winter with Roberto Sierra's Sinfonia No.4. Baltimore Symphony offers hot program with Juanjo Mena, Augustin Hadelich / T. Smith [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.subitomusic.com/baltimore-symphony-heats-up-winter-with-roberto-sierras-sinfonia-no4/>
261. Stearns, M. W. The story Of Jazz. / M. W. Stearns. – Oxford: Oxford University Press, 1956. – 367 p.
262. Sublette, N. Cuba Music. From the First Drums to the Mambo / N. Sublette. – Chicago: Chicago Review Press, 2007. – 688 p.
263. Salsa // The New Harvard Dictionary of Music. – London: Belknap Press of Harvard University Press, 1986. – P. 702
264. Salsa // The Norton / Grove Concise Encyclopedia of Music. N.Y. – London: W. W. Norton, 1994. – P.702.
265. Situating Salsa: Global markets and Local Meaning in Latin Popular Music / edited by Lise Waxer. – New York: Routledge, 2002. – 335 p.
266. Taylor J. Tango – theme of class and nations / J. Taylor // Ethnomusicology. – 1976. – Vol.20. – P. 21-35.
267. Vasconcelos, A. Panorama da música popular brasileira, T. 1 / A. Vasconcelos. – Sao Paulo: Martins, 1964. – 662 p.
268. Vega, C. El origen de las danzas folklóricas / C. Vega. – Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956. – 218 p.
269. Vega, C. Panorama de la música popular Argentina: con un ensayo sobre la ciencia del folklore / C. Vega. – Buenos Aires: Centurion, 1944. – 353 p.
270. Wade, P. Music, Race and Nation: Música Tropical de Colombia / P. Wade. – Chicago: University of Chicago Press, 2000. – 323 p.
271. Washburne, Cristopher. Salsa in New York: A Musical Ethnography. PhD Dissertation. – Columbia: Columbia University, 1999.
272. Washburne, Cristopher. Salsa Romantica: An Analysis of Style / Situating Salsa. Global Markets and Local Meaning in Latin Popular Music / edited by Lise Waxer.– New York: Routledge, 2002. – P. 101-121.
273. Washburne, Cristopher. Sounding Salsa. Perfoming Latin Music on New York City / C. Washburne. – Philadelphia: Temple University Press. – 2008. – 254 p.

274. Waxer, Lise. Consuming Memories: The Record-Centered Salsa Scene in Cali / L. Waxer // Sound Identities: Popular Music and the Cultural Politics of Education. – Vol. 96. – New York: Peter Lang Ag. – 1999. – P. 235-252.

275. Waxer, Lise. Llego La Salsa: The Rise of Salsa in Venezuela and Colombia / Situating Salsa. Global Markets and Local Meaning in Latin Popular Music / edited by Lise Waxer.– New York: Routledge, 2002. – P. 219-245

276. Waxer, Lise. Situating Salsa: Latin Music at the Crossroads / Situating Salsa. Global Markets and Local Meaning in Latin Popular Music / edited by Lise Waxer.– New York: Routledge, 2002. – P. 3-22.

277. Waxer, Lise. The City of Musical Memory: Salsa, Record Grooves, and Popular Culture in Cali, Colombia / L. Waxer. – Middletown: Wesleyan University Press, 2002. – 416 p.

#### **Нотные издания**

278. Sierra, R. Con Salsa for Harpsihord [Ноты] / Roberto Sierra. – Verona, NJ: Subito Music Publishing, 1986. – 6 P.

279. Sierra R. Salsa on the C String [Ноты] / Roberto Sierra. – Verona, NJ: Subito Music Publishing, 1981. – 4 p. + 1 партитура (2 p.)

280. Sierra, R. Salsa para Vientos [Ноты] / Roberto Sierra. – Verona, NJ: Subito Music Publishing, 1984. – 14 p. + 5 партитур (4 p., 4p., 4p., 4p., 4p.)

281. Sierra, R. Sinfonia no. 3. La Salsa [Ноты] / Roberto Sierra. – Verona, NJ: Subito Music Publishing, 2005. – 126 P.

282. Sierra, R. Trio № 2 for violin, chell and piano [Ноты] / Roberto Sierra. – Verona, NJ: Subito Music Publishing, 2002.

## СПИСОК ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА

## Рисунки

1. Ритмическая структура сона (из книги Ребеки Маулеон «Salsa Guidebook») .....	39
2. El Gran Combo. «Achilipi». Рефрен .....	74
3. Оскар де Леон. «Jibarito Enamorado». Вступление .....	76
4. Оскар де Леон. «Jibarito Enamorado». Основная тема .....	76
5. La Excelencia. «Boogaloo Pa' Colombia» .....	78
6. Spanish Harlem Orchestra. «Pueblo Latino» .....	84
7. Оскар де Леон. «La negra Margot» .....	86
8. Эктор Лаво. «Aquanile» .....	96
9. Риччи Рэй и Бобби Крус. «Cabo e» .....	96
10. Адальберто Альварес. «Y que tu quires que te den». Вступление .....	97
11. Адальберто Альварес. «Y que tu quieres que te den». Основная тема .....	97
12. Адальберто Альварес. «Y que tu quieres que te den». Второй раздел. Прославление Эле- гуа .....	98
13. Spanish Harlem Orchestra. «La Salsa Dura». Вступление .....	117
14. La-33. «Salsa Resucito». Вступление .....	117
15. La Excelencia. «La Salsa y El Guaguanco». Вступление .....	118
16. La Excelencia. «La Salsa Dura». Первый раздел. Тема припева .....	119
17. Spanish Harlem Orchestra. «La Banda». Первый раздел. Тема припева .....	119
18. Cuba Jam. «Ritmo Russo». Первый раздел. Тема припева .....	120
19. El Gran Combo. «Te Veo Nena». Первая тема .....	120
20. El Gran Combo. «Te Veo Nena». Вторая тема .....	121
21. El Gran Combo. «Te Veo Nena». Третья тема .....	121
22. Разновидности паттерна clave .....	131
23. Rumba clave .....	132
24. Son clave .....	132
25. Бразильские clave .....	132
26. Две разновидности son clave: 1. clave (2-3) 2. clave (3-2) .....	133
27. Паттерн cinquillo .....	133
28. Паттерны guajeo и clave в сальсе .....	137

29. Паттерн guajeo в сонe (партия треса): а) Sexteto Habanero. « <i>De mi cubita es el mango</i> »; б) Azuqita y los Jubilados. « <i>Con este son</i> » .....	135
30. Паттерн guajeo в композициях сальсы: а) La Excelencia. « <i>Ana Pa' Mi Tambor</i> »; б) La-33. « <i>La Rumba Buena</i> »; в) Оскар де Леон. « <i>La Raza Negra</i> »; г) Spanish Harlem Orchestra. « <i>Mama Guela</i> » .....	135-136
31. Басовый паттерн tumbao в сальсе (схема) .....	136
32. La Excelencia. « <i>Salsa Dura</i> ». Басовый паттерн tumbao (bajo anticipado) .....	137
33. La Excelencia. « <i>La Salsa y El Guaguanco</i> ». Вступление. Партия баса .....	137
34. Свободное развитие баса в сальсе: а) Оскар де Леон. « <i>La Negra Margot</i> »; б) El Gran Combo. « <i>Te Veo Nena</i> » .....	137
35. Ритмический рисунок конгов (marcha) в сальсе .....	138
36. Варианты ритмических рисунков конгов в сальсе, заимствованные из других жанров: а) пачанга; б) болеро; в) плена .....	139
37. Основной ритмический рисунок бонгов в сальсе (паттерн martillo) .....	140
38. Ритмический рисунок сепсетто .....	140
39. Разнообразие ритмический паттернов (cascara), исполняемых на тимбалес .....	140
40. Роберто Сьерра. <i>Три фантазии</i> для кларнета, виолончели и фортепиано, №1 .....	159
41. Роберто Сьерра. <i>Симфоническая пьеса «Преамбулы»</i> .....	161
42. Роберто Сьерра. Роберто Сьерра. <i>Трио № 2 для скрипки, виолончели и фортепиано. I часть, Полуденное slave</i> .....	162
43. Роберто Сьерра. <i>Цикл «2Х3» для двух фортепиано. Martillo (№3)</i> .....	163
44. Роберто Сьерра. <i>Con Salsa</i> для клавесина .....	164
45. Роберто Сьерра. <i>Цикл «2Х3» для двух фортепиано. Гармонии полудня (№2)</i> . Фрагменты guajeo .....	166
46. Роберто Сьерра. <i>Salsa para vientos для флейты, английского рожка, кларнета, фагота и валторны</i> . I часть, вступление .....	168
47. Роберто Сьерра. <i>Salsa para Vientos</i> . I часть, 1 раздел .....	168
48. Роберто Сьерра. <i>Salsa Para Vientos</i> . I часть, 2 раздел .....	169
49. Роберто Сьерра <i>Salsa Para Vientos</i> . II часть, <i>Antillana</i> , партия баса (фрагмент) .....	170
50. Вилли Колон и Рубен Блейдс. « <i>Tiburón</i> ». Партия баса (фрагмент) .....	170
51. Роберто Сьерра. <i>Salsa para Vientos</i> . III часть, <i>Jaleo</i> .....	170
52. Роберто Сьерра. <i>Симфония № 3, La Salsa</i> . I часть, Главная партия, фрагмент партии фортепиано .....	174
53. Роберто Сьерра. <i>Salsa Para Vientos</i> . I часть, фрагмент guajeo .....	174

54. Роберто Сьерра. <i>Сальса на струне До для виолончели и фортепиано</i> .....	175
55. Роберто Сьерра. <i>Симфония № 3, La Salsa</i> . I часть, Главная Партия, 1 тема.....	175
56. Роберто Сьерра. <i>Симфония № 3, La Salsa</i> . I часть, Главная партия, 2 тема (фрагмент).....	176
57. Роберто Сьерра. <i>Симфония № 3, La Salsa</i> . Связующая партия, 1 элемент .....	177
58. Роберто Сьерра. <i>Симфония № 3, La Salsa</i> . I часть, Связующая партия, 2 элемент.....	177
59. Роберто Сьерра. <i>Симфония № 3, La Salsa</i> . I часть, Побочная Партия, 1 элемент.....	178
60. Роберто Сьерра. <i>Симфония № 3, La Salsa</i> . Финал, Главная партия, фрагмент .....	179
61. Роберто Сьерра. <i>Симфония № 3, La Salsa</i> . Финал, Побочная партия .....	180
62. Роберто Сьерра. <i>Симфония № 3, La Salsa</i> . Финал, кульминация разработки .....	181

### Таблицы

1. Таблица 1 – La – 33. « <i>La Fea</i> ». Сопоставление оригинального и отредактированного текста	101
2. Таблица 2 – La-33. « <i>La Rumba Buena</i> ». Сопоставление оригинального и отредактированного текста .....	101
3. Таблица 3 – Структура сальсы .....	116
4. Таблица 4 – Схема второго раздела сальсы .....	126



## ПРИЛОЖЕНИЕ А

**ИНТЕРВЬЮ С РОБЕРТО СЬЕРРОЙ**

**Добрый день, мистер Сьерра. Спасибо, что согласились побеседовать. Главной темой нашего разговора станет сальса и ее претворение в Вашем творчестве. Но, прежде чем мы поговорим об этом, позвольте задать Вам вопрос о том, кого из современных композиторов или творцов прошлого Вы можете назвать своими учителями, духовными и творческими наставниками?**

Прежде всего, это Дьердь Лигети, который был моим преподавателем в Гамбурге, с 1979 по 1982 год. Я также многое воспринял от Стравинского, Берга и Равеля.

**Каким образом Лигети помог Вам сформировать Ваш собственный композиторский стиль?**

Лигети всегда подчеркивал тот факт, что необходимо находить новые пути выражения. Он сразу же предложил мне обратить пристальное внимание на мои собственные пуэрториканские корни и сам всерьез заинтересовался карибской музыкой в 1980-е годы. Так что в моем творчестве проявилось отчетливое влияние фольклора и популярной музыки Пуэрто-Рико, Кубы и Доминиканской республики. Лигети также настаивал на том, что композитор должен обладать безупречной техникой. Теперь я вспоминаю о его уроках с большой благодарностью.

**Среди своих учителей Вы также назвали Стравинского, Берга и Равеля. В чем выражалось их влияние?**

Я всегда восхищался Стравинским, сбалансированностью его творчества, чувством контроля над собственным музыкальным материалом, а также поразительным мастерством оркестровки. Последнее касается и музыки Равеля, которая помогла мне осознать особенности современного оркестра. У Берга я учился смело использовать современные гармонии, всегда подчеркивать их выразительные особенности.

**В своей музыке вы активно используете жанр сальсы. Для Вас это лишь модное поветрие или важный компонент Вашего авторского стиля?**

Безусловно, второе. Это очень важная особенность моего стиля. На самом деле, значение сальсы в моем творчестве увеличивается день ото дня. Первые эксперименты с сальсой пришлось на начало 80-х. Тогда были довольно абстрактные по своей природе произведения (как «Turner» для камерного ансамбля, например). Они воспринимались совершенно далекими от популярной музыки и фольклора. Но, в то же время, в них все же прослеживаются связи с пуэрториканской и карибской музыкой. С жанрами сальсы, сона montuno, и мамбо.

**Но почему именно сальса приобрела для Вас столь важное значение?**

Я всегда хотел, чтобы моя музыка была выражением моей собственной латиноамериканской природы. И, кроме того, я люблю живую энергию и само звучание сальсы.

**Можете ли Вы назвать исполнителей сальсы, певцов или коллективы, которые вдохновляют Вас своей музыкой на создание новых произведений?**

Их двое, тогда и сейчас. Это пуэрториканский певец Эктор Лаво и кубинская исполнительница La Lure. Они принадлежат к эпохе 1970-х, ко времени «Fania All Stars», а значит, расцвета сальсы.

**Существуют давние споры о том, как определять сальсу: как жанр, форму, стиль или просто коммерческий бренд. Как вы определяете ее сами для себя?**

Сальса – это смешение ритмов, преимущественно кубинских, исполняемых определенным составом, который мы называем combo (трубы, тромбоны, саксофоны, фортепиано, перкуссии).

**Создается ощущение, что Вам больше всего интересен инструментальный язык сальсы, ее ритмическая и интонационная сторона, нежели ее песенность, вокальный стиль. Какие элементы сальсового музыкального языка вы используете?**

Я использую мелодические структуры, основанные на сочетании нот, которые идут из сальсовых паттернов. В камерных сочинениях я использую сами специфические ритмы, а в оркестровых сочинениях – также латиноамериканскую перкуссию. В последнее время сальса начинает влиять и на форму моих произведений. Я постепенно начинаю проводить

параллели между формальной структурой своих произведений и секцией montuno в сальсе.

**В чем конкретно проявляются эти параллели?**

В некоторых произведениях, например, в написанных мною недавно *«Четырех монтуно» для фортепиано* я накладываю ритмические паттерны на иной материал, звучащий как импровизация. Таким образом, возникают ассоциации моей музыки с самым запоминающимся разделом сальсы, где все подчиняется стихии ритма и импровизации.

**Есть ли разница между воплощением сальсы в Ваших камерных и симфонических произведениях?**

Сальса с равной силой формирует мелодическое и ритмическое содержание и моих камерных, и оркестровых произведений. Хотя есть и некоторые различия. В камерных сочинениях, например, в квинтете *«Сальса для духовых» («Salsa para Vientos»)* элементы сальсы предстают в довольно абстрактной манере. Если же вспомнить *Симфонию №3*, то в ней я практически напрямую обращаюсь к сальсовой музыке.

**Сальса – это феномен, в котором ритмичная инструментальная музыка, темпераментный танец и пение тесным образом связаны. Была ли у вас идея создания синтетического музыкального произведения, возможно для театральной сцены, где сочетались бы все эти элементы? Возможно, опера?**

Я написал одну камерную оперу, не связанную с сальсой в середине 1980-х годов [опера *«El Mensajero de Plata»* 1984 года – *примечание автора*]. И у меня действительно есть замысел другой оперы, в который также присутствовали бы элементы танцевальных ритмов. Но пока это лишь абстрактная идея.

**Привлекают ли слушателей произведения, созданные на стыке академической современной и популярной музыки?**

Безусловно.

**В чем скрыт секрет этой привлекательности? И какова аудитория этой музыки? Молодежь или старшее поколение? Широкая публика или, может быть, небольшой круг любителей современной музыки?**

Мои произведения находят отклик у совершенно разных людей. Я думаю, что есть что-то непостижимое в самих ритмах латиноамериканской музыки. И это будет всегда привлекать внимание всех людей, вне зависимости от возраста или континента. Поэтому я несколько не был удивлен, узнав, что сальса сейчас так популярна в России.

**Каковы Ваши дальнейшие творческие планы и идеи, связанные с сальсой?**

Недавно я написал ряд фортепианных пьес, основанных на идее *montuno* («*Четыре монтуно*» для *фортепиано-соло*), которые были записаны в Испании. Выход диска ожидается в 2016 году. А прямо сейчас я пишу Тройной концерт для фортепиано, скрипки и виолончели, также основанный на карибских ритмах.

**Интервью и перевод Олеси Платоновой**

**ПРИЛОЖЕНИЕ Б****ВИДЕОГРАФИЯ**

1. Baile 'La Contradanza' (interpretado por estudiantes de la Institución Educativa Amelia Perdomo de García de Yaguará (Huila) Columbia. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.youtube.com/watch?v=IZ-g9aGSS-I>. Опубликовано: 25 мая 2009 г. пользователем jogm2009
2. Comadreja Salsa Congress 2014 ~ Daniela Settanni & Francisco Vázquez. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.youtube.com/watch?v=EKOQv6dkCEM> Опубликовано 19 ноября 2014 года пользователем reken77
3. Contre-dance Afranchis (Dance group performing in Haiti's 2009 Carnival in Port-Au-Prince) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.youtube.com/watch?v=aJLjXGze\\_Ie](http://www.youtube.com/watch?v=aJLjXGze_Ie) Опубликовано: 28 июля 2011 г. пользователем Elie Regnier
4. Cuban Mambo with Baila Habana. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.youtube.com/watch?v=E0ux-wCs6n4> . Опубликовано 6 июня 2013 года пользователем Baila Habana
5. Danzon, Baile Inmortal, 2010. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.youtube.com/watch?v=qeGULnEbEUI> . Опубликовано 17 февраля 2015 года пользователем Mtro. Zenón Ramírez García.
6. Danzon La Bella Cubana. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.youtube.com/watch?v=gZEyTOKKFMA>. Опубликовано 29 июня 2011 года пользователем jorodarz.
7. Eddie Torres and Ericka Figrole «Boogaloo». [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.youtube.com/watch?v=brh0dPzu29w>. Опубликовано 13 февраля 2012 года пользователем Franck Muhel
8. Eddie Torres and Griselle Ponce dance salsa New York style at 2011 On2 salsa congress in Milan. [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

<http://www.youtube.com/watch?v=XAn95y5f0a4> . Опубликовано 30 марта 2011 года пользователем FreeSalsaStaff

9. Emperor of the Moon English (Country Dance - danced at the Stockade Assembly April 22, 2012) [Электронный ресурс]. – Режим доступа <http://www.youtube.com/watch?v=IKnV4wQ3Sr0>. Опубликовано: 26 апр. 2012 г. пользователем donwfbell

10. Jerry Masucci Presents Salsa, Fania All Stars Live at Yankee Stadium, 1973 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.youtube.com/watch?v=yaG\\_8tFlwlk](http://www.youtube.com/watch?v=yaG_8tFlwlk). Опубликовано 8 января 2013 года пользователем Negro Goodman.

11. Jorge Camaguey + Doris Martinez – sensual Cuban Salsa. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.youtube.com/watch?v=S\\_OcLBfbaKg](http://www.youtube.com/watch?v=S_OcLBfbaKg) . Опубликовано 29 октября 2010 года пользователем cannon 0815

12. Larry Harlow. Hommy. A Latin Opera. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.youtube.com/watch?v=Va987UBxWTI> Опубликовано 18 сентября 2013 года пользователем Andres Reyes Rojas.

13. Latin Music USA 2. Salsa, 2009. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.youtube.com/watch?v=dUd8BmvojmE>. Опубликовано 8 мая 2004 года пользователем Sebastian Merde.

14. Our Latin Thing, 1972. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.youtube.com/watch?v=egbHXTLGT9s/>. Опубликовано 12 сентября 2014 года пользователем Julian Tunjo.

15. Palladium dancers in the 50's. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.youtube.com/watch?v=1wzkELAAxPI> . Опубликовано 27 июня 2008 года пользователем Michael Hallbeck.

16. Popi y sus pirañas – Son montuno con baile – Tan lejos de ti. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.youtube.com/watch?v=G8jGK\\_nrBOY](http://www.youtube.com/watch?v=G8jGK_nrBOY). Опубликовано 13 января 2013 года пользователем Angel Cedeño

17. Salsa caleña en el parque de atracciones. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.youtube.com/watch?v=tL0aVLgG8gE> . Опубликовано 7 августа 2010 пользователем 18Colombiianiita

18. Son cubano par Carlos Rafael Gonzales et Marie Line au festival Caribedanza. [Электронный ресурс]. – Опубликовано 7 апреля 2009 года пользователем francoisoz91.

## **ПРИЛОЖЕНИЕ В**

### **АУДИОПРИМЕРЫ**

**(Вкладыш к CD)**

#### **1. Calle Real**

- 01. Somos Calle Real
- 02. Esperanza
- 03. Rompiendo Murallas

#### **2. Cuba Jam**

- 01. Ella
- 02. Ritmo Russo
- 03. Salsa Dj
- 04. Mi Corazon

#### **3. El Gran Combo de Puerto Rico**

- 01. Si la Ves Por Ahí
- 02. Te Veo Nena
- 03. Piensalo
- 04. Sin Salsa No Hay Paraiso
- 05. El Problema Esta En El Coco
- 06. A Mi Me Gusta Mi Pueblo
- 07. Achilipu

#### **4. Klazz Brothers. Classic Meets Cuba. Symphonic Salsa (?)**

- 01. Cuba Sugar
- 02. Mambozart
- 03. El Cisne Triste
- 04. Hochzeitsmarsch

05. Cinco Salsa
06. Cuban Danube
07. Sueco De Amor
08. Habanera En Habana
09. Kubanischer Tanz
10. Der Mond Ist Aufgegangen
11. Kubanischer Marsch
12. Salsaria

### **5. La Excelencia**

01. Salsa Dura
02. El Tiempo En Tus Manos
03. Ana Pa'Mi Tambor
04. La Salsa Y El Guaguanco
05. Duelo De Bongo
06. El Hijo De Los Rumberos
07. Vendio Su Corazon

### **6. La-33**

01. Ten Cuidao
02. Bye Bye
03. Me Cuedo
04. Salsa Resucito
05. Gozalo
06. La Rumba Buena
07. La Tormenta.

### **7. Oscar de Leon**

01. Jibarito Enamorado
02. El Regalito
03. Le Canto
04. Tienes Uno, Tengo Otra
05. Usted Senor
06. Mi Raza Negra



07. La Negra Margot.

### **8. Salsa Celtica**

- 01. Pa'l Rumbero
- 02. Correla
- 03. Café Colando (part 2)

### **9. Spanish Harlem Orchestra**

- 01. La Salsa Dura
- 02. Baila Latina
- 03. Linda

### **10. Сальса и сантерия**

- 01. Adalberto Alvarez y Su Son – Y Que Tu Quieres Que Te Den
- 02. Celia Cruz – Ochun Con Chango
- 03. Celia Cruz y Sonora Matancera – Chango Ta Veni
- 04. Ray Barretto – El Hijo De Obatala
- 05. Elito Reve y Su Charangon – Aqua Pa' Yemaya
- 06. Hector Lavoe – Para Ochun y Yemaya
- 07. La India y Eddie Palmieri – Yemaya y Ochun
- 08. Los Van Van – Soy Todo
- 09. Orquesta Dee Jay – Yemaya y Obatala
- 10. Richie Ray y Bobbie Cruz – Yo Soy Babalu
- 11. Richie Ray y Bobby Cruz – Cabo E

### **11. Роберто Сьерра. Пьеса «Con Salsa» для клавирина-соло (1984)**

### **12. Роберто Сьерра. Salsa Para Vientos для флейты, английского рожка, кларнета, фагота и валторны (1983)**

- 01. I. Tropical
- 02. II. Antillana
- 03. III. Jaleo

**13. Роберто Сьерра. Симфония № 3 «La Salsa» (2004)**

01. I. Tumbao
02. II. Habanera
03. III. Danzas
04. IV. Jolgorio

**14. Роберто Сьерра. Соната № 1 для флейты и фортепиано (2003)**

01. I. Fast
02. II. Espressive
03. III. With Gusto.

**15. Роберто Сьерра. Три фантазии для кларнета (1994)**

01. Montuno-Con Gusto
02. Coral – Espacioso y Sereno
03. Doce – Agressivo y Ritmico

**16. Роберто Сьерра. Трио № 2 для скрипки, виолончели и фортепиано (2002)**

01. I. Clave de Mediodia
02. II. Espejos
03. III. Juego
04. IV. Ritual

**17. Роберто Сьерра. Цикл «2X3» для двух фортепиано (1993)**

01. I. Espejismos
02. II. Armonias de Mediodia
03. III. Martillo