

О. А. ПЛАТОНОВА

ПЛАНЕТА  
МУЗЫКИ



# LA SALSA

САЛЬСА КАК ФЕНОМЕН  
ЛАТИНОАМЕРИКАНСКОЙ  
КУЛЬТУРЫ



- П 37 Платонова О. А. La Salsa. Сальса как феномен латиноамериканской культуры : учебное пособие / О.А. Платонова. — 2-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2023. — 232 с. — Текст : непосредственный.**

**ISBN 978-5-507-46356-5 (Издательство "Лань")**

**ISBN 978-5-4495-2435-5 (Издательство "ПЛАНЕТА МУЗЫКИ")**

**ISMN 979-0-66005-610-3 (Издательство "ПЛАНЕТА МУЗЫКИ")**

В книге анализируется один из самых популярных жанров, в котором тесно сплетаются слово, музыка и танец. В первой части книги феномен сальсы раскрывается во всей его полноте и многообразии. Истоки жанра, его история, особенности музыки и текстов оказываются здесь в центре внимания. Вторая часть книги посвящена жанрово-стилевому диалогу сальсы и академической музыки.

Книга может быть интересна ученым, занимающимся исследованиями в области латиноамериканской музыки, «третьего пласта» (термин В. Конен) и этномузыкологии, а также широкому кругу читателей, увлекающихся латиноамериканской музыкой и танцами.

УДК 781.7

ББК 85.313(3)

- П 37 Platonova O. A. La Salsa. Salsa as a phenomenon of Latin American culture : textbook / O. A. Platonova. — 2nd edition, stereotyped. — Saint Petersburg : Lan : The Planet of Music, 2023. — 232 pages. — Text : direct.**

The book analyzes one of the most popular genres in which the lyrics, music and dance are closely intertwined. In the first part of the book, the phenomenon of salsa is revealed in its entirety and diversity. The origins of the genre, its history, features of music and lyrics are here in the spotlight. The second part of the book is devoted to the genre-and-style dialogue of salsa and academic music.

The book may be of interest to scientists involved in research in the field of Latin American music, the "third layer" (the term by V. Konen) and ethnomusicology, as well as a wide circle of readers who are fond of Latin American music and dancing.

Фото на обложке: А. В. Бояринов.

Модель — Аннелис Перес Кастийо.

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2023

© О.А.Платонова, 2023

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,  
художественное оформление, 2023

# ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	5
<b>ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. САЛЬСА КАК ФЕНОМЕН ЛАТИНОАМЕРИКАНСКОЙ КУЛЬТУРЫ</b>	
ГЛАВА 1. САЛЬСА НА ФОНЕ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ .....	20
1. 1. Развитие латиноамериканских танцев в XVIII–XX веках .....	20
1.2. Новый виток эволюции: «американизация» танцевальных жанров .....	34
ГЛАВА 2. ИСТОРИЯ САЛЬСЫ .....	39
2. 1. «Fania Records» .....	39
2.2. Кризис жанра. Salsa dura и salsa romántica.....	47
2.3. Сальса на современном этапе.....	52
ГЛАВА 3. МУЗЫКАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ САЛЬСЫ .....	61
3.1. Ритмическое своеобразие.....	61
3. 2. Исполнение и звучание.....	76
3.3. Особенности музыкальной формы.....	84
ГЛАВА 4. СЛОВО В САЛЬСЕ: СЮЖЕТЫ И ЯЗЫКОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ .....	97
4.1. Песни о любви и музыкально-танцевальная сюжетная сфера.....	97
4. 2 Социально-политические песни и повседневно-бытовые сюжеты.....	107
4.3. Религиозные сюжеты .....	112
4.4. Стилистика и структура текстов.....	125
<b>ЧАСТЬ ВТОРАЯ. САЛЬСА И АКАДЕМИЧЕСКАЯ МУЗЫКА: НА ПУТИ К ДИАЛОГУ</b>	
ГЛАВА 5. САЛЬСА В КОНТЕКСТЕ ЖАНРОВО-СТИЛЕВОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ: ОТ ТРАНСКРИПЦИИ К СИМФОНИИ .....	132
ГЛАВА 6. САЛЬСОВОСТЬ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЯХ РОБЕРТО СЬЕРРЫ.....	140
6. 1. Общая характеристика творчества композитора .....	140
6.2 Сальсовость в камерных произведениях Роберто Сьерры .....	146

6.3. Сальса в контексте симфонических исканий Роберто Сьерры. Симфония № 3 (La Salsa) .....	158
ГЛАВА 7. САЛЬСОВОСТЬ В КОНЦЕПЦИИ «СТРАСТЕЙ ПО МАРКУ» ОСВАЛЬДО ГОЛИХОВА .....	166
7.1. Вокально-симфонические жанры Латинской Америки и música popular. Новый облик «Страстей» в XXI веке. ....	166
7.2. «Модуляция культур»: драматургия «Страстей по Марку» как отражение творческого метода композитора .....	174
7.3. Латиноамериканский компонент и сальса в произведении Освальдо Голихова .....	180
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	188
СПИСОК ТЕРМИНОВ .....	195
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ .....	203
БЛАГОДАРНОСТИ.....	230

**ЧАСТЬ ПЕРВАЯ**

**САЛЬСА КАК ФЕНОМЕН  
ЛАТИНОАМЕРИКАНСКОЙ  
КУЛЬТУРЫ**

# ГЛАВА 1.

## САЛЬСА НА ФОНЕ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ

### 1. 1 РАЗВИТИЕ ЛАТИНОАМЕРИКАНСКИХ ТАНЦЕВ В XVIII–XX ВЕКАХ

Сальса — это жанр, в котором тесно сплетаются музыка, слово и танец. А потому, рассматривая ее истоки, эволюцию и жанровые признаки, мы не можем обойти вниманием ни хореографический, ни языковой аспекты. Проблеме взаимодействия музыки и слова, стилистике текстов, сюжетной сфере будет посвящен материал последующих глав. 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 отражается 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 и балов, «гирляндой» привезенных из Франции, Англии и Испании танцев, взглядом на танец как на исключительно развлекательный жанр.

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

Эти полярные позиции 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 <...>» [47, 34–35].

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.

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 неистойвой музыке» [42, 110]. Или — «танцевальные залы, где, бывало, отплясывали гуарачу и ременео, а соблазнительные мулатки выставляли напоказ свои прелести, едва прикрытые накрахмаленными кружевами» [43, 413].

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» [150, 3].

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

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 Пьетробрюно, 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» [254, 2].

Действительно, когда в 1960-е гг. в США вновь хлынул «поток приезжих со всего света» [74, 348], и к стране вернулась репутация «плавильного тигля», 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.

Помимо этого, сальса, как и любой современный социальный танец, выполняет ряд психологических функций, являясь особой формой социализации, психологической и эмоциональной разгрузки, арт-терапии<sup>12</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

---

<sup>12</sup> Социальная и психологическая роль сальсы зафиксирована в научных исследованиях последнего времени: работах К. Лукер [238] и Д. Толстовой [150].

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 короткими 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 элементы европейской и африканской пластики.

Традиции европейской хореографии 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).

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

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.

«Главой» семейства танцевальных жанров, считающихся 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. III. Пьетробруно, 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» [254, 37].

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) [306]. 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» [31, 24–25].

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

дополнительными факторами, которые 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 [98, 15–76] 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 ежедневную жизнь элиты общества, но и стал популярным среди самых «низших» его слоев, основу которых составляли, преимущественно, выходцы из Африки. 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 танцевальной группой на карнавале 2009 года в г. Порт-О-Пренс [300], или несколько иной, колумбийский вариант контрданса

с элементами хоровода, исполненный юными танцорами в местности Ягуара (провинция Уила) [298].

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) [97, 24–33].

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.

Разумеется, через полтора века жанровой эволюции: от контрданса к дансону, от сона к мамбо и, наконец, к сальсе, — произошло не только закрепление традиционных жанровых признаков, но и накопление 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, деревянные 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 [241, 181], 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 стало полное исчезновение репризы. Нечто подобное наблюдаем мы и в форме классического регтайма: АВАСД (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). 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») [254, 39]. Передвигаясь изящными, аккуратными шагами, танцующие перемещались по классическому квадрату или выполняли различные фигуры. Существовала, например, фигура, которая получила название paseo (с исп. — «прогулка»), когда исполнители дансона стремительно продвигались по танцполу, при этом сохраняя особый ритм шагов. Все эти элементы танца можно увидеть в некоторых видеопримерах, в том числе, фрагментах документального фильма «Danzon, Baile Inmortal» [302].

Следующей ступенью танцевальной эволюции после дансона стал кубинский сон. Он до сих пор считается важнейшей частью латиноамериканского музыкального наследия, фундаментом мощного жанрового комплекса.

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>13</sup>, главную роль играет

<sup>13</sup> «Структура сона сама по себе как система строф, не имеет значения, как например, в сонете или десиме. Здесь встает проблема ритма, и

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 дребезжащим тембром.

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

1. Особых ритмических фигур *güaje*, лежащих в основе партии треса.

2. Партии клавес, выстукивающих ритм *son clave*.

3. Частого пульса бонгов — *martillo*.

4. Синкопированной линии баса — *tumbao*.

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

Ритмическое богатство сона реализовалось и в более раскованных движениях танца. Шина Пьетробрюно выделила два типа хореографии<sup>14</sup> сона: сон монтуно (*son montuno*) и сон урбано (*son urbano*) [254, 43].

---

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...» [71, 247]

<sup>14</sup> Речь идет именно о видах хореографии сона, а не о его жанровых разновидностях. Данному вопросу посвящены работы И. Кряжевой [71] и В. Котова [62], которые рассматривают сон как сложный жанровый комплекс, состоящий из множества «жанров»: «фольклорных» типов сона — чангуи, кириба, ньеньгон, а также городского сона *habanero*.



♩ = 60-124

CA6 CA6

Tres

Piano

Guitar CA6

Bass

Clave

Bongos

Maracas

Рисунок 1. Ритмическая структура сонаты<sup>15</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 pozo»), расслабленными полусогнутыми коленями [313]. Движения танцоров в паре рельефны, динамичны, чуть гипертрофированы.

<sup>15</sup> Пример по: [241, 200].

Второй — *son urbano*, исполняется в более медленном темпе. В нем больше прослеживаются черты салонных танцев. Об этом говорит общая эlegantность танца, прямая, вертикальная позиция партнеров, более сдержанные движения туловища, бедер, рук [315].

Кубинский сон, в отличие от его предшественника, дансона, отличается большей раскованностью движения, широтой 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 эlegantность. Мужские варианты *tornillos* практически не ограничены. Партнер может либо стоять на одной ноге, либо садиться на нее или даже ложиться, при этом сохраняя баланс и точку опоры. Женские варианты *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 отметил 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 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. [204, 4]. Аналогичные процессы происходили в то же время и в США, на что указывала В. Конен [56, 320–321]. 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.

## 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» [199, 123]. Участниками некоторых ансамблей становились и эмигранты из Латинской Америки.

Например, в 1930-е гг. стали знаменитыми имена Франсиско Рауля Гутьерреса Грийо или Мачито (создателя группы Machito and his AfroCubans), 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>16</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-бэндов. Так, впервые в их состав вошли медные духовые инструменты (прежде всего, трубы и тромбоны), чье насыщенное звучание в сочетании с полиритмией перкуссий

---

<sup>16</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. [148, 234-268]. Мысль о «стилевых контактах», как мы увидим, чрезвычайно важна и для понимания латиноамериканской музыки, в частности, сальсы.

на долгие годы стало образцом для латиноамериканской музыки в США.

Закономерным итогом диалога с джазом стало рождение нового жанра — мамбо. Существуют две основные гипотезы его возникновения.

Так В. Г. Богге [199, 98], а также Роберта Л. Сингер и Роберт Фридман [274, 6] 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 [277] и Нэд Сабблет [278, 508], напротив, считают мамбо новым явлением, возникшим на американской почве и связанным с сильным влиянием джаза. 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. Это Перес Прадо, пианист и основатель собственной группы, завоевавшей мировую популярность в конце 1940-х гг. Какое же место в истории нового жанра отводится ему, музыканту, которого называли в то время «королем мамбо»?

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

Подтверждением данной версии рождения мамбо может стать точка зрения Р. Маулеон [241, 182], которая связывает появление этого жанра с эволюцией дансона и отмечает, что

помимо ритмических особенностей и изменения инструментовки братья Лопес видеоизменили 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 представлял 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 поновому, практически независимо друг от друга, развивали Мачито, Тито Пуэнте, Тито Родригес — в США, а также Перес Прадо и Бени Море — в Латинской Америке (сначала на Кубе, а 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 «*Babaratiri*», Тито Пуэнте «*Ran Kan Kan*», Мачито «*Tanga*», Тито Родригес «*Toby's Mambo*»).

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

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. Эта разновидность мамбо характеризовалась 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. Он отличался более элегантными, собранными движениями в паре. Мамбо «Палладиума» было наполнено различными вариантами вращений, виртуозным футворком, плавными волнами, как будто пронизывающими все тело танцора. Позднее Августин Родригез и Марго Бартоломью внесли в мамбо акробатические элементы, вращения и трюки [312].

Оба танцевальных направления оказали влияние и на современный облик 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 наркотиков и сексуальной свободы. Молодые люди слушали Beatles, Rolling Stones, Джимми Хендрикса и участвовали в публичных протестах» [224, 89].

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

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