

Олеся ПЛАТОНОВА

САЛЬСА И ЕЕ ЗВУЧАНИЕ

The title of article: Salsa and its sound

Abstract

The main point of the article is salsa as a generic phenomenon of Latin American culture. The central question is performing features of salsa. The characteristic of ensembles based on individual and regional types, issues of sound of different instruments, vocal manner, importance of improvisation. Author shows the direct dependence between this factors and sociocultural environment in which salsa is developing. The birth of the genre among Latin emigrants in New York, close relations with modern dance community, the existence of music in atmosphere of nightclubs, live concerts and dance parties.

The difference of sounds in salsa along with its typical structure, standard type of ensemble, rhythmic features is one of the most important characteristics of genre salsa.

Keywords. Salsa, genre, ensemble, fuerza, improvisation, sonero, descarga.

Аннотация:

Автор рассматривает сальсу как жанровый феномен латиноамериканской культуры, обладающий устойчивыми музыкальными и немusicalными признаками. В центре внимания – исполнительские особенности сальсы: составы, их характеристики с учетом индивидуальных и региональных особенностей, вопросы звукоизвлечения на перкуссионных, духовых, клавишных инструментах, вокальная манера, импровизация. Указывается прямая зависимость данных факторов от социокультурной среды, в которой развивается сальса: изначальное зарождение жанра в кругу латиноамериканских эмигрантов Нью-Йорка, тесная связь с современным танцевальным сообществом, бытование музыки в атмосфере ночных клубов, «живых» концертов и вечеринок. Многообразие оттенков звучания сальсы, наряду с ее типичной структурой,

стандартным составом исполнителей, ритмическими особенностями является одной из важнейших характеристик жанра.

Ключевые слова: сальса, жанр, ансамбль, fuerza, импровизация, sonero, дескарга.

Сальса – синтетический (музыкально-хореографический) жанр Карибского региона, возникший в 60-е гг. XX века в США, в среде латиноамериканских эмигрантов, и вобравший в себя некоторые черты кубинского сона, румбы, пуэрториканской бомбы, плены, венесуэльской кумбии, а также некоторых образцов джаза (музыка биг-бэндов эры свинга).

И если кубинский сон, по выражению В. Котова, «являет собой манифестацию кубинской культуры в целом» [1, 20], то сальсу можно считать музыкальным символом смешанной латиноамериканской культуры в США, а сегодня – и далеко за ее пределами. Явившись первоначально своеобразным плавильным котлом для множества жанровых форм, сальса с течением времени стала самостоятельным жанром, обладающим устойчивыми признаками, сложившимися в ходе ее эволюции, включающими в себя как музыкальные, так и немзыкальные компоненты или, по И Кряжевой, «немзыкальные факторы» [2, 211] Это:

1. Содержание песен, определенный образный круг, характерный для жанра (преобладание песен социально-политической и любовной тематики, индивидуальный языковой стиль композиций).

2. Атмосфера исполнения – «живые» концерты в пространстве танцевальных «латинских» клубов, открытых городских площадок, танцевальных вечеринок и фестивалей.

3. Авторы и исполнители – латиноамериканцы или люди иной культуры, увлеченные музыкой Латинской Америки, своеобразные «трубадуры» нового времени, совмещающие роли автора текстов и музыки, обладающие импровизационным даром, характерным темпераментом, умением поддерживать диалог со слушателем в атмосфере живого выступления.

4. Адресат – танцоры сальсы либо носители латиноамериканской культуры.

5. Особый индивидуальный тип танцевального движения, хореографии и пластики.

6. Характерные средства музыкальной выразительности, среди которых выделяются:

а) тембровая специфика – наличие постоянного состава группы: духовые (в основном, сочетание труб и тромбона, иногда включение саксофонов, флейт и т.п.), фортепиано, обеспечивающее ритмико-гармоническую основу музыки, партия баса (контрабас или бас-гитара), ритмическая перкуссионная группа (конги, бонги, ковбэлл, маракас, гуиро и т.д.);

б) метроритм – наиболее распространенный размер 4/4;

в) темповые приоритеты – умеренный или быстрый темп, комфортный для танца;

г) форма – двухчастная, где первая часть приближается к традиционной куплетной форме, а вторая построена на принципах рондальности, и противопоставления вокального и инструментального начала, сольного и коллективного;

д) музыкальная интонация: несмотря на то, что сальса – вокальный жанр, в ней большую роль играют инструментальные интонации, например, краткая попевка у фортепиано (*güajeo*), становящаяся музыкальным символом сальсы.

Не менее важное значение имеет и манера исполнения сальсы, особое отношение к ансамблю, мастерство певцов. Об этих факторах и пойдет речь в данной статье.

В какой социокультурной среде живет современная сальса? Это музыка, предназначение которой – звучать в «живом» формате танцевальных клубов, уличных вечеринок. Ее пульсация, отдельные нюансы инструментального сопровождения, неожиданно возникшая фраза-комментарий или брошенные вскользь эмоциональные реплики у певца часто возникают как отклик на энергетику слушателей. С другой стороны, музыка сальсы сама содержит энергетическое ядро, из которого может рождаться импровизированный танец, страстный или задорный, дерзкий или романтический. И эта взаимосвязь музыки, танца, слова проявляется не только на концертах, когда слушатель чувствует душевный настрой исполнителя, но даже на студийных записях. Между тем, зерна этой «волшебной» энергетики сальсы содержатся в самых простых компонентах.

Прежде всего, это само звучание ансамбля, его инструментальный состав.

В своем социокультурном исследовании, посвященном сальсе, Саул Эскалона даже попытался выделить типы инструментальных составов, характерных для сальсы. Приводим эту классификацию [6, 93]:

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, тимблес, бонги).

В этой классификации автор указывает точное число участников, выделяет определенные инструменты, поэтому идея классификации кажется 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 (тип кубинской гитары с особым чуть «надтреснутым» звучанием), контрабас, перкуссии (бонги, clave, маракас), а также фортепиано и трубу, на самом деле характерен для исполнения кубинского сона. Возможно, автор обратился к нему, поскольку некоторые группы, такие, как кубинская **Sierra Maestra** иногда исполняют отдельные композиции в духе сальсы (например, «*Mi música es tu música*»). Но этого не достаточно для создания общей классификации.

Вопросы вызывает и секстет, состав которого (в особенности, обязательное наличие виброфона) 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**, состав которой настолько нетрадиционен, что вряд ли впишется хотя бы в одну из названных групп.

Группы, исполняющие сальсу, действительно имеют костяк, определенный состав участников, который помогает узнаванию этой музыки. Также, как кубинская чаранга с ее изящным, салонным звучанием, порой чуть комичным благодаря флейте, 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-бэндз эры свинга и, одновременно, острые, динамичные ритмы африканских ударных оркестров. Ощущение это складывается, благодаря инструментальному составу ансамблей, в которых выделяются два контрастных, и, в то же время, взаимосвязанных инструментальных пласта:

1. *Духовые* (тромбоны, трубы, различные разновидности саксофонов), которым поручаются виртуозные соло, ведущие мелодические линии, гармоническая акцентировка. Количество духовых инструментов варьируется от одного до четырех и более. 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* (клаве, конги, тимбалес, каубэлл, а также бонги, маракас, гуиро и т.п.), придающие сальсе ритмическую насыщенность.

К ним примыкают инструменты, составляющие **ритмический 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 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.

Однако, несмотря на развитие технологий звукозаписи, совершенствование электронных инструментов, формат большинства современных сальса-ансамблей все же, в основе своей, остается практически неизменным. Они по-прежнему напоминают составы джазовых оркестров эры свинга или знаменитые **combo (cuban jazz-band** у В. Перны [7, 106]) – мощные оркестры Бенни Море, Тито Пуэнте, Тито Родригеса, исполнявшие мамбо. Эта традиционность инструментального состава в сальсе неожиданно контрастирует с идеей эксперимента, постоянного поиска новых звучаний, которая пронизывает современный джаз, рок-музыку и даже отчасти эстрадную популярную музыку на Западе.

С чем же связана подобная «стабильность»?

Как уже говорилось, 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.

На эту танцевальную ориентированность и ритмическую свободу, на интуитивное зарождение музыки указывает лидер и вокалист российской группы **Cuba Jam**, Борис Эча: «В отличие от европейской популярной музыки, в которой музыканты совершенно не обязаны танцевать или взаимодействовать с танцующими, на Кубе, в Пуэрто-Рико, в Венесуэле считается за правило: если музыкант играет, он ориентируется на танец. Он и сам умеет двигаться, танцевать. Поэтому, когда, например, кубинский музыкант создает музыку, он создает не просто запоминающуюся мелодию, но еще и определенное ощущение ритма, которое созвучно с ощущением других музыкантов, с движениями танцующих..., - отмечает музыкант. – Поэтому в кубинской музыке, в частности, нет такой особой ритмической ровности, как в музыке европейской... В ней все идет от чувств, рождается где-то внутри...» [3, 2-3]

Здесь вопрос об экспериментах ради эксперимента (с инструментровкой, ритмами, гармонией или формой) уходит 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 столько о высоком уровне профессионализма, владения голосом или инструментом, сколько об особом темпераменте (той самой «смуглости креольской кожи», о которой упоминал В. Котов [1, 20]), 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») [4, 40]. Это экспрессивное, эмоционально окрашенное слово объединяет в себе такие 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, отличные музыканты. [...] Музыканты заиграли и я сказал: «Необходимо звучание Эдди Пальмери, 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» [4, 41-42].

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, **El Gran Combo** действительно характеризуют броские, отрывистые, стаккатированные фразы труб при мягкости, и порой нечеткой артикуляции тромбонов и саксофонов. Стиль американских групп **Spanish Harlem Orchestra** и **La Excelencia**, наоборот, часто подчеркивает глубину 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. Звонким, чуть жестковатым голосам труб и тромбонов поручаются развернутые сольные темы (особенно во вступлениях песен), протяженные импровизации (композиции «*Bye-bye*»-2’12; «*Te le Voi a Devolver*»-2’58).

Такие региональные приметы, по которым можно проследить 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 клави, конгов тонут в свободных ритмических импровизациях бонгов, «шелесте» маракас, чуть слышном «стрекотании» гуиро.

Стиль же других ансамблей, таких, как американские **Spanish Harlem Orchestra**, **La Excelencia**, колумбийская **La-33**, характеризует активность, отчетливость, «урбанистичность» звучания. Партии клави, 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» [5, 319].

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 сальсы *romantica* (вспомним свободно льющийся голос **Марка Энтони** или пронзительный, высокий тембр певицы **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 солистов **El Gran Combo** (Чарли Апонте, Джерри Ривас, Папо Росарио) или высокого, подвижного у вокалиста **La Excelencia**, Эдвина Переса.

Главным требованием к артисту 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 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 картина 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 [6, 40]), 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 талантливое **sonero**, искусного мастера фразировки. Этими качествами сполна обладали Адальберто Сантьяго, Пит «Эль Конде» Родригес, Гектор Лаво, Селья Круз, Рубен Блэйдс, Чео Феличиано и Исмаэль Ривера. Среди их наследников, современных исполнителей сальсы настоящих **sonero** меньше. Но и здесь можно назвать Оскар де Леон, Джильберто Санта Роса, Виктор Мануэль.

Стихия импровизации в сальсе играет не меньшую роль, чем в джазе. Она проявляется на разных уровнях: от отдельного фрагмента до целой композиции или стихийно возникшего *jam-session*'а в рамках концерта.

В песне она 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 демонстрирует 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 свободная импровизационная стихия. Таковы «*Descarga Fania*», «*Descarga-33*», «*Descarga La Excelencia*», композиция **Spanish Harlem Orchestra** «*Rumba Urbana*».

Также как «смуглая креольская кожа» имеет множество оттенков: от песчанного, желтоватого, до темно-коричневого, шоколадного, - так и звучание сальсы, опирающейся на стандартизированный 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**.

Список литературы

1. Котов В. Son habanero и его жанровый статус в кубинской музыке // Музыковедение №8, 2012, С. 19-22. [Kotov V. Son habanero i ego zhanrovyy status v kubinskoj muzyke // Muzykovedenie №8, 2012, С. 19-22]
2. Кряжева И. Музыка Испании и Латинской Америки. Исторические очерки: Диссертация. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Кряжева Ирина Алексеевна. - М., 2007. [Krjazheva I. Muzyka Ispanii i Latinskoj Ameriki. Istoricheskie ocherki: Dissertacija. ... d-ra iskusstvovedeniya: 17.00.02 / Krjazheva Irina Alekseevna. - M., 2007.]
3. Платонова О. Борис Эча: «Сальса – музыка освобождения». Интервью. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://vk.com/doc-48568366_203675983. [Platonova O. Boris Jecha: «Sal'sa – muzyka osvobozhdeniya». Interv'ju]
4. Berrios-Miranda M. Is Salsa a Musical Genre? / Situating Salsa, Global Markets and Local Meaning in Latin Popular Music. New York, 2002. С.23-50.
5. Doerschuk 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. С.311-324.
6. Escalona, Saul. La salsa: «pa' bailar mi gente»: un phenomene sociocultural. - Paris, 1998.
7. Perna Vincenzo. Timba: The Sound of the Cuban Crisis. - USA, 2008