

КУЛЬТУРА

В.Р.Доценко

Этнорок, технокумбия, сальса – гибридные плоды глобализации

Латиноамериканская популярная музыка в современную эпоху широко распространилась по всему миру, став неотъемлемой составляющей массовой культуры. Технологическая революция, сопровождающая глобализацию, способствовала возникновению гибридных жанров, формирующихся в результате проникновения в традиционные образцы элементов джаза и разновидностей поп-музыки. В данной статье будут рассмотрены гибридные жанры индейской музыки в Мексике, Перу и карибо-американская сальса как примеры эволюции культурной идентичности в глобализирующемся мире.

Ключевые слова: популярная музыка, рок, глобализация, гибридные жанры, культурная идентичность.

DOI: 10.31857/S0044748X0008147-0

Статья поступила в редакцию 30.09.2019.

Стремительные изменения в общественной жизни, происходящие в эпоху глобализации, отражаются во всех областях культуры, в частности, в популярной музыке Латинской Америки. Латиноамериканские песни и танцы победно шествуют по всему миру благодаря их карнавальной энергии, которой пронизаны выступления исполнителей на концертах и международных конкурсах, а мелодико-ритмические и тембровые элементы этой энергии проникают в музыку других стран и народов. Музыкальная культура Латинской Америки постоянно развивается, видоизменяется и эволюционирует в разных плоскостях и направлениях. Ее развитие — это диалектический процесс многообразного взаимодействия основных элементов латиноамериканской триады — индейского, афроамериканского и европейского.

Виталий Романович Доценко — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Института Латинской Америки РАН (115035 Москва, ул. Б. Ордынка, 21, vitali.dotsenko@yandex.ru).

Как известно, к началу XX в. музыкальная культура Латинской Америки приобрела черты зрелости: завершился процесс формирования традиционных жанров народной и профессиональной музыки, в которых воплотились типичные черты и особенности латиноамериканского мировосприятия. Однако в настоящее время, как справедливо отмечает Наталия Сергеевна Константинова, многие, казавшиеся незыблемыми понятия и категории, представляются спорными, а порой и полностью потерявшими смысл применительно к новой реальности [1, с. 13]. Традиционные классификации, ранее существовавшие под «эгидой» народной музыки и ее разветвлений в виде фольклора, городской и сельской музыки, утратили определенность. Новое, объемное значение приобрел термин популярная музыка (*música popular*), вбирающий в себя не только синонимичное ему понятие народная музыка, но и множество разных музыкальных произведений, являющихся не «генетическими потомками» фольклорных жанров, а продуктами профессионального и любительского творчества. Многие образцы популярной музыки, часто исполняемые в определенный отрезок времени, могут потом выйти из разряда популярных и быть забытыми. Некоторые песни и танцы, напротив, столь долго остаются востребованными, что со временем становятся частью культурного достояния, по значимости приближаясь к фольклору [2, с. 113].

Появление в начале XX в. радио, затем кино и телевидения, поначалу не внесло принципиальных изменений в условия существования популярных жанров. Возросли их исполнительские возможности за счет расширения амплитуды звучания, тембрового обогащения путем привлечения инструментов симфонического оркестра, возникновения видеоряда и средств коммуникации. Но эти изменения, до поры до времени, не нарушали границ музыкальной и культурной идентичности жанров — танго оставалось танго, вальс — вальсом, фламенко — фламенко.

В современную эпоху музыка проникла во все сферы жизни, став незаменимым компонентом массовой культуры, звуковым фоном, сопровождающим ее на всех уровнях — от удовлетворения самых простых потребностей до высоких сфер элитарной духовной жизни. Значительную роль в музыкальной глобализации сыграла технологическая революция, произошедшая в средствах коммуникации и массовой информации. Изобретение электронных музыкальных инструментов, синтезаторов и компьютеров открыло безграничные возможности для самых смелых экспериментов в области звукоизвлечения. Однако распространение продуктов массовой культуры по всему миру — музыки, кинофильмов, телевизионных программ — порождает опасения, что вследствие процесса интернационализации локальные и региональные культурные традиции будут подавлены, а новая глобальная культура станет преобладающей.

Массовое коммерческое производство музыки стимулировало процесс гомогенизации — стилистического обезличивания музыкальной продукции. В этом и кроется главная опасность для того индивидуально неповторимого, самобытного, что составляет ценность искусства. Однако в про-

цессе противостояния с гомогенизирующими тенденциями начала развиваться обратная тенденция — к гетерогенности, самоутверждению местных, культур, мотивируемая сильной внутренней потребностью отстаивания своих, присущих только данной общности качеств. Вследствие возникновения этого стремления к сохранению отличий и обособлению возникла проблема баланса между объединяющей тенденцией к гомогенизации и сохранением местных эстетических образов как средств культурной идентичности [3, с. 226].

Изменившийся характер взаимодействий разнородных явлений в процессе глобализации предопределил возникновение ряда новых терминов. На смену метисации, генетически связанной с явлениями расово-этнического смешения, пришли другие термины, по смыслу обозначающие те же процессы, но по форме больше соответствующие технологическому духу современности и предполагающие новые способы скрещивания явлений различной природы. В популярной музыке возникло и заняло прочное место понятие гибридности, которое, как представляется, адекватно определяет сущность происходящих процессов. Так, в труде доктора социологии и политологии Герхарда Штайнгесса (Австрия) под названием «Транскультурная гибридизация как ключ к пониманию формирования Нового фламенко» анализируются музыкальное «сплавление» (*fusión*), происходящее в процессе транскультурации с жанрами музыки этнического происхождения и возникновение гибридных жанров, формирующихся в результате художественного преобразования элементов фольклорной музыки и сплавления ее традиционных образов с современной музыкой — элементами джаза, разновидностями рок- и поп-музыки [4].

Согласно мнению профессора Колумбийского университета Аны Марии Очоа, в одно из наиболее полемических положений в музыкальном мире попали в наше время виды музыки, исторически ассоциирующиеся с локальным — фольклор и музыка аборигенов. В значительной мере это произошло в связи с изменением эстетического содержания локальной музыки в глобализирующемся мире, возникновением новых связей между местом и временем, культурой и политикой. Локальная музыка оказалась на рынке средств массовой информации, вследствие чего локальное сдвинулось с места на пути ко все более широкому распространению, что стало еще одним из проявлений глобализирующих тенденций [5].

Многие произведения, созданные в одних странах, благодаря средствам массовой информации проникают на рынок других стран и остаются там не только как образцы преходящей моды, но часто ассимилируются, встраиваясь в местную традицию и видоизменяя ее. И в этом кроется одна из серьезнейших проблем: мелодико-ритмические и иные элементы этой, «чужой» музыки, замещают традиционные, знаковые элементы местной музыки, заставляя ее терять свою самобытность, или, как принято говорить в настоящее время, идентичность. Многие исследователи отмечают это «постоянное балансирование между этнической самобытностью и глобализованным массовым продуктом, между подлинным латиноамериканским духом и устоявшимся западным стереотипом» [6, с. 60]. Достижение равновесия между тенденциями

обновления и сохранением характерных особенностей произведения искусства, олицетворяющих идентичность, является одной из важнейших и требующих постоянного решения задач художественного творчества.

ЭТНОРОК В МЕКСИКЕ

Представляется небезынтересным ознакомиться с некоторыми современными гибридными песенно-танцевальными жанрами — мексиканским этнороком, перуанской технокумбией и карибо-американской сальсой, которые могут послужить примерами эволюции популярной латиноамериканской музыки в глобализирующемся мире.

Группа ученых из Университета науки и искусств Чьяпаса (Мексика) всесторонне проанализировала процесс изменений идентичности на базе изучения так называемого индейского рока (*rock indigeno*), получившего широкое распространение в молодежной среде. Оказывается, эти процессы не ограничиваются лишь взаимопроникновением национальных и интернациональных музыкальных форм, которые распространяются средствами массовой коммуникации, но являются межкультурными и межпоколенческими процессами, пустившими глубокие культурные корни в ходе поиска молодежью собственной позиции в эпоху радикальных социальных сдвигов [7, с. 37].

Молодые индейцы являются постоянными потребителями всего, что им предлагает глобализация. Их культурная практика делает видимыми результаты взаимообмена, происходящего в мире. Все свидетельствует о том, что процесс модернизации, который происходит в сельских и городских индейских общинах, может породить новые формы идентичности и культуры.

Одним из важнейших обстоятельств формирования новых гибридных жанров латиноамериканской популярной музыки стала интернационализация рок-эн-ролла и возникших вслед за ним жанров так называемой поп-музыки — новых видов звукового самовыражения. Рок, будучи преимущественно молодежной формой артистической манифестации, стал беспрецедентным культурным явлением, вобравшим в себя альтернативные социальные устремления молодого поколения, отражающие несогласие с установленными нормами морали и стремление к обновлению. Музыка молодежных групп рокеров, исполняемая в публичных местах, стала катализатором протестных движений и пробуждения национального индейского самосознания [8].

Индейский рок, или этнорок, как его называют сами исполнители, превратился в культурного посредника между представителями этнических меньшинств Мексики и другими регионами Латинской Америки. Рок зародился в среде молодых индейцев уже более 20 лет назад и прижился как новая музыкальная практика, призванная обновлять музыкальный пейзаж, делать его более разнообразным. Рокеры и другие музыканты, выступающие в таких жанрах, как хип-хоп и регги, стали пропагандистами новой молодежной культуры. Музыкальные ансамбли — банды рокеров, состоящие из потомков майя — цотцилей, цельталей и представителей других индейских народностей, объединяют агрессивные ритмы рока с мелодиями

и гармониями, свойственные традиционной автохтонной музыке, предназначавшейся для выполнения религиозных церемоний. В музыке этнорока мы наблюдаем динамику процесса переосмысления традиционной индейской музыки, которая сегодня выходит на сцену вне ритуального контекста. Действительно, музыкантам удается достичь тесного сочетания между интонационно-гармоническим строем традиционной индейской музыки, с помощью таких инструментов ритуального назначения, как тамборы, арфы и пентатонные флейты, с ритмами рока и европейскими инструментами — благодаря электронной гитаре, басу и ударными.

В штате Чьяпас, где проводилось исследование, в 2017 г. насчитывалось более 15 музыкальных банд в разных муниципалитетах, и их количество растет. Повсюду начинают возникать радиостанции, программы телевидения и сеть заведений, где организуются концерты, во время которых исполняется такая музыка. Индейский рок вышел за границы сельских поселений и пришел в большие города. Музыкальное движение рокеров стало не только одним из ресурсов молодежных манифестаций, но также и проводником стратегии этнического самоутверждения, защиты языка и старинных обычаев. Новые рокеры поют в основном на языке цоцилей и цельталей, на которых говорит большинство жителей Чьяпаса. Они всячески подчеркивают свою этническую принадлежность как в названиях своих групп, таких как «Белая молния», «Туман на земле», «Корни нашей земли», так и в текстах песен, в которых они возрождают космогонические представления майя, мифы и обычаи древности, вообразая себя носителями мировоззрения, сохранившегося с доиспанских времен [9].

Концертная жизнь в Мексике в последние годы значительно обогатилась благодаря включению этнического компонента в программы концертов, фестивалей и телевизионных программ популярной музыки. Один из ярких примеров мы находим в выступлениях группы *Lumalt*, которая благодаря ее оригинальности и высокому качеству исполнения была включена в серию концертов «Музыкальное наследие Мексики, 1964—2009» фонотеки Национального института антропологии. Это говорит о кардинальном изменении точки зрения на проблему национального наследия. Происходит конвергенция различных процессов: повторное открытие «своего», автохтонного, возрождение забытых ценностей локального искусства и вместе с тем использование новых ресурсов современной техники, благодаря которым молодое поколение переосмысливает прошлое, что помогает ему понять свою сущность в настоящем.

МУЗЫКА ПЕРУ: ОТ УАЙЯНО К ТЕХНОКУМБИИ

В последние 50 лет популярная перуанская музыка развивалась под знаком модернизации, мотивируемой огромными трансформациями, происходящими в перуанском обществе, сопровождаемыми активными процессами внутренней миграции населения. Миграция из сельвы в город или, что более применимо к перуанской географии, с горной местности к берегу океана, преимущественно в направлении столицы Перу Лиме, явилась ключевым фактором изменения культурной идентичности. Андское музыкаль-

ное творчество, ранее анонимное и локальное, было включено в национальную шкалу ценностей, широко распространилось за пределы региональных и этнических границ, иными словами, перешло из категории фольклорного в категорию популярного, демонстрируя большую способность к выживанию в жестких тисках коммерческой индустрии [10].

В Перу выкристаллизовались три жанра, которыми определяют эволюцию современной популярной перуанской музыки: уайяно — автохтонная андийская песня-танец как наиболее подлинное выражение индейского и метисного Перу; перуанская кумбия или чича, (наименование, идущее от названия доиспанского напитка из кукурузы), с помощью которой тропическая музыка комбинируется с рок-музыкой; и, наконец, гибридная технокумбия, возникшая в результате сочетания кумбии с ультрасовременным жанром техномузыки, применением электронных инструментов, синтезатора, тумбы и перкуссии [11, с. 48].

Уайяно следует понимать гораздо шире, чем просто жанр народной музыки. Это — скорее форма устной традиции, в которой отражаются идеология, обычаи, формы поведения, космогония, этико-моральные ценности, также как и любые события и впечатления в обыденной жизни. Параллельно с демографическими изменениями, которые произошли в столице, совершилась метаморфоза и с уайяно: этот жанр, в прошлом существовавший лишь в индейских общинах центральных и южных районов Перу, распространился по всей стране и завоевал средства коммуникации и аудиовизуальной индустрии. Это сделало видимыми индейцев кечуа и открыло новые пути освобождения андской народной культуры, во многом застывшей в еще доколониальном состоянии [12, с. 69].

В жанре «чича» различные музыкальные формы и жанры, такие, как уайяно, кумбия и карибские ритмы с Кубы, сливаются с рок-эн-роллом и другими жанрами поп-музыки. Музыканты, увлекающиеся поп-музыкой, происходят из народной среды Лимы, где доминируют мигранты с гор и перуанской сельвы. Чича-кумбия в их исполнении с трудом пробивалась к широкой публике. Лишь в 80-х годах появились группы «чичерос», такие, как *Los Shapis*, *Chacalon*, занявшие заметное место на музыкальном рынке.

В 90-е годы возникает перуанская технокумбия — модернистское музыкальное движение, горячо поддержанное не только молодыми перуанцами, но и самыми широкими кругами общества. Однако, в отличие от самобытности и оригинальности направления уайяно и кумбии, здесь в гораздо большей степени ощутимо влияние массовой североамериканской культуры. Синтез национального танца кумбии с этим технизированным изделием, видимо, объясняется тем, что и сама кумбия отличается чрезвычайно энергичным, задорным «характером», еще более усиливающимся в сочетании с техно-музыкой. Как долго технокумбия будет оставаться популярной, покажет время. Однако заметим, что этот путь модернизации, поощряемый коммерческой индустрией, может привести популярную музыку к слиянию с глобальными гомогенизирующими тенденциями и к стиранию признаков идентичности.

САЛЬСА

Красноречивым примером концентрации современных тенденций может стать сальса — песенно-танцевальный жанр, сформировавшийся во второй половине XX в. в США в кругах эмигрантов из стран Карибского бассейна и вобравший в себя широчайшую гамму расово-этнических и культурно-временных признаков, из которых складывается понятие «латиноамериканское». Сальса была одним из наиболее значительных социокультурных движений, которые показали стране, Карибам и всему миру ценность гетерогенности и различий. Наряду с мощными и разнообразными гомогенизирующими процессами глобализации она продемонстрировала силу различных манер, благодаря которым можно выразить и чувствовать территориальность и время [13]. Сальса — это закономерный результат эволюции латиноамериканской музыки, «продукт гибридизации, скрещивания», жанр, «принадлежащий культуре Карибского региона, глубоко укоренившийся и являющийся элементом культурной самоидентификации» [14].

Сальса как песенно-танцевальный жанр сформировалась в Нью-Йорке в конце 60-х годов в кругах молодых эмигрантов, которые искали способы поддерживать черты своей идентичности с помощью музыки, в которой перекрещивалось новое и старое в противостоянии с растущей гомогенизацией, вызванной коммерциализацией творчества. Звучание сальсы, современное, и вместе с тем связанное с традициями родного региона, сыграло для кубинцев, пуэрториканцев и других представителей карибской диаспоры роль своего рода символа, знаменующего их связи с покинутой родиной. Однако в то время как в роке использование технологий для воспроизводства или репродукции ведет нас в будущее, карибские звуковые пассажи сальсы говорят о стремлении к побегу из городского пространства, социальном протесте против обезличивания [15].

Одним из поводов для критических замечаний, которые часто высказываются в адрес сальсы, стала ее искусственность. Сальса, как было замечено, «родилась не на Карибах, она родилась в Нью-Йорке». Однако не следует забывать, что истоки сальсы теснейшим образом связаны с музыкой Латинской Америки. В стилистических особенностях сальсы объединяются, помимо джаза и рока, множество таких разновидностей популярной музыки, как румба, кумбия, мамбо, сонго, гуагуанко, ча-ча-ча, меренге, плена. В сальсе все эти ритмы перемешиваются, налагаются друг на друга или следуют друг за другом, но сохраняют при этом свою идентичность.

На волне гомогенизированного музыкального движения «мировой музыки», сформировавшегося в 1980-е годы, сальсе также удалось стать модной и заставить слушателей и зрителей оценить исходивший от нее мощный этнический поток, обогативший своей самобытностью рынок массовых жанров. Новый жанр под названием «сальса-метрополитен» стал быстро распространяться как по всему американскому континенту, так и по другим частям света, превратившись в глобальный феномен, у которого много последователей. Сегодняшний «рынок» сальсы предлагает уроки

танцев, интернет-сайты, танцевальные конкурсы и соревнования, и даже сальса-круизы с ночными представлениями поп-звезд.

Нельзя не сказать хотя бы несколько слов о сальсе-танце, может быть даже более характерном проявлении латиноамериканской идентичности, чем ее музыка. Сальса как танец — это бесконечная импровизация, подобно джазу в музыке. Этот танцевальный жанр вобрал в себя все разнообразие традиций и обычаев стран Центральной Америки и Карибского бассейна. Прародительницей танца стала медленная и чувственная кубинская румба, только с той разницей, что, танцуя румбу, партнеры практически не касались друг друга, чего нельзя сказать про современное исполнение сальсы, во время которого партнеры находятся так близко друг к другу, что возникает ощущение их полного слияния в одно целое.

Существует два вида этого танца: круговая сальса, в которую входят кубинская (*salsa casino*), венесуэльская, доминиканская и колумбийская сальса, и линейная сальса, к которой относятся сальса Лос-Анджелеса, Нью-Йорка и Пуэрто-Рико. Классическим типом сальсы можно считать кубинский стиль танца, когда движения и шаги исполнителей подчинены звучанию ударных инструментов. Танцоры кубинского стиля используют так называемый теп (короткий и легкий удар носком или пяткой ноги по полу) на счет 4 и 8. Характерные особенности сальсы — размер 4/4, быстрый темп, сложный ритмический рисунок, являющийся комбинацией ритмов тумбао иclave.

Сальса Нью-Йорка была создана на основе кубинского сона Эдди Торресом, который сам называет этот танец *Modern Mambo*. Партнерша элегантно дефилирует мимо партнера, выполняя короткие импульсивные фигуры, напоминающие вкрадчивые «кошачьи» движения. Современный стиль сальсы создан в 90-х годах в Лос-Анджелесе Луисом Васкесом и его двумя братьями — Франсиско и Джонни. Для этого вида сальсы характерен быстрый и динамичный темп, меньше импровизированных соло, подчеркивание женского и мужского начала, использование акробатических элементов, демонстрирующих мастерство танцующей пары.

В XXI в. жанр сальсы стал устойчивым культурным явлением универсального порядка. Соревнования по сальсе встали в один ряд с многочисленными международными фестивалями и мировыми чемпионатами по латиноамериканским танцам. Во многих странах возникли школы танцев, проводятся мастер-классы знаменитых сальсеро, мировые гастроли «звезд» сальсы — Оскара де Леона, *Spanish Harlem Orchestra*, *La-33*, *El Gran Combo de Puerto Rico*. Для полноты картины перечислим хотя бы некоторые мероприятия, связанные с сальсой. Это — международные чемпионаты: *Bailar Casino* (Куба); *World Salsa Championships, Las Vegas* (США); *Copa* (Венгрия); *Días Cubanos* (Нидерланды). Фестивали в Европе: *Festival Cubano* (Польша); *Varna Salsa Fest*, (Болгария); *Salsa on the Beach*, (Италия); *Salsa Festival Frankfurt* (Германия).

В начале XXI в. началось активное развитие сальсы в России, где были созданы десятки школ — в Москве, Санкт-Петербурге, Краснодаре, Астрахани,

Самаре, Тольятти, Казани, Нижний Новгороде, Ярославле, на Урале и в Сибири. Выросло число фестивалей, среди которых — *Timba Fest* (Москва), «Третий фронт» (Ростов), *Afro-Cuban Weekend* (Нижний Новгород), *White Nights Salsa Fest*, *Freestyle Salsa Fest* (Санкт-Петербург). В последние годы в России состоялись концерты шведской группы *Calle Real* (2009), американской *New Swing Sextet* (2010), *Spanish Harlem Orchestra* (2011), *Mambo Legends Orchestra* (2012), пуэрториканского *El Gran Combo* (2013) [16, с. 3].

Музыкальная культура Латинской Америки разнообразна и неисчерпаема. Представляется, что латиноамериканская *música popular* обладает неколебимой устойчивостью в процессе безостановочного самообновления в эпоху глобализации и не только не теряет своей идентичности, но и активно влияет на другие культуры, заряжая их неиссякаемой жизненной энергией жителей этого молодого континента.

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА / REFERECES

1. Константинова Н.С. Проблема культурной идентичности в полиэтническом обществе. *Культура современной Испании. Превратности обновления*. Отв. ред. Константинова Н.С. Институт Латинской Америки РАН. М.: Наука, 2005, 170 с. [Konstantinova N.S. Problema kulturnoi identichnosti v polietnicheskom obzchestve [The problem of cultural identity in a multi-ethnic society.]. *Cultura sovremennoi Ispanii. Prevratnosti obnovlenia*. Moscow, Nauka, 2005, 170 p.
2. Доценко В.Р. Фламенко и фадó — две ипостаси иберийской идентичности. *Современная культура Испании и Португалии: полилог традиций*. Москва, ИЛА РАН, 2017, сс. 111-145. [Dotsenko V.R. Flamenco I fado – dve ipostasi iberiyskoy identichnosti. [Flamenco and Fado - Two Hypostases of Iberian Identity]. *Sovremennaya cultura Ispanii i portugalii: polilog traditsiy*. Moscow, ILA RAN, 2017, pp. 111-145.
3. Аллеш Х. Эстетический опыт в эпоху глобализации (перевод А.С.Тимошука). *Ориентир*... Вып. 2. М.: ИФ РАН, 2003, сс. 223-230. [Allesh J. Esteticheskiy opyt v epokhu globalizatsii [Aesthetic experience in the era of globalization]. *Orientiry*. Vyp. 2. Moscow, IF RAN, 2003, pp. 223-230.
4. Steingress G. La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo flamenco. Available at: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200812> (accessed 27.05.2017).
5. Ochoa A.M. Músicas locales en tiempos de globalizacion. Available at: <https://senaitro.blackboard.com/...Músicas%20locales%20e...www&academia.edu/109794551> (accessed 03. 05.2017).
6. Платонова О. Сальса как феномен латиноамериканской культуры. Дисс. кандидата искусствоведения. Нижний Новгород, 2016, 223 с. [Platonova O. Salsa kak fenomen latinoamericanskoy culture. Diss. candidata iskusstvovedenia [Salsa as a phenomenon of Latin American culture]. Nizhniy Novgorod, 2006, 223 p.
7. De la Peza Casares M. de C. El rock mexicano. Un espacio en disputa. México: Universidad Autonoma Metropolitana-Unidad Xochimilco, 2013, 351 p.
8. Zebadua Carbonell J.P. Juventudes, identidades y transculturación. Un acercamiento analítico al rock indígena en Chiapas. *LiminaR*, vol. 15 no.1. San Cristobal de las Casas, ene-jun. 2017. Available at: <http://dx. doi.org/10.2536/luminar.v15|1.492> (accessed 13.06.2017).
9. Música de adentro: es música que hereda el rock tzotzil {documental} (2012). Veracruz: Universidad Cristobal Colon. *LiminaR*, vol. 15 no.1. San Cristobal de las Casas ene-jun. 2017. Available at: <http://dx. doi.org/10.2536/luminar.v15|1.492> (accessed 13.06.2017).

10. Mendizabal R.P. De folklore a cultura Híbridas: rescatando raíces, redefiniendo fronteras entre nosotros. *No hay país más diverso. Compendio de antropología peruana*. Degregori (ed): Red. Para desarrollo de las Ciencias Sociales en Perú. Lima, 2000, p. 74-122. Available at: *Gazeta de Antropologia*, 2005, 21, recension 07, <http://hdl.handle.net/10481/7228> (accessed 17.09.2018).
11. Santillan A.y R. Consumos culturales urbanos: el caso de la tecnocumbia en Quito. *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Sede Academia de Quito, Ecuador. Enero № 18, 2004, p. 43-52.
12. Pineau, F., Ramírez, A.M. La (re)construcción de las identidades en la música popular andina en Perú: un campo de disputa y negociación cultural. *Revista Ensayos Pedagógicos*, Vol. VI, № 1, enero-junio, 2011, p. 61-72.
13. Quintero Rivera A. Identidad e globalización. Redefiniciones caribeñas a las geografías y el tiempo. *Trans revista transcultural de música*, N 6, 2002. Available at: [www/redalib.org/pdf/822/8220609.pdf](http://www.redalib.org/pdf/822/8220609.pdf) (accessed 20. 09. 2018).
14. Escalona S. La Salsa: «pa'bailar mi gente»: un phenomene socioculturel. Paris, Hartmattan, 1998, 173 p.
15. Ureña García. A. Salsa e Identidad Latinoamericana. *Panorama Cultural.com*. El periódico cultural de la costa Caribe. Publicado el Viernes, 19 Diciembre 201401:30. Available at: <http://www.panoramacultural.com.co/index.php?salsa-e-identidad-latinoamericana> (accessed 12.03.2018).
16. Waxer L. Situating Salsa: Global Markets and Local Meaning in Latin Popular Music. New York Publish Routledge, 2002, 350 p.

Vitaly R. Dotsenko (vitali.dotsenko@yandex.ru)

Doctor of art. Leading Research Fellow, Institute of Latin American Studies, Russian Academy of Sciences

21, B.Ordynka, 115035 Moscow, Russian Federation

Ethno-rock, technocumbia, salsa – hybrid fruits of globalization

Abstract: Latin American popular music has gained in the modern era of world distribution, becoming an integral part of mass culture. The technological revolution accompanying globalization has contributed to the emergence of hybrid genres emerging as a result of the penetration of elements of jazz and varieties of pop music into traditional patterns. In this context, it is proposed to get acquainted with the hybrid genres of Indian music in Mexico, Peru and Caribbean-American salsa as examples of the evolution of cultural identity in the globalizing world.

Key words: popular music, rock, globalization, hybrid genres, cultural identity.

DOI: 10.31857/S0044748X0008147-0

Received 30.09.2019.