

## КУЛЬТУРА

---

**В.Р.Доценко**

# Куба: музыка и революция

Кубинская революция стала одним из наиболее значительных событий в Латинской Америке XX столетия, оставивших глубокий след не только в социально-политической сфере, но и в различных областях искусства, в частности, в музыке. Музыкальная культура Кубы, как известно, принадлежит к числу наиболее ярких, своеобразных проявлений афроамериканской идентичности. Песни и танцы составляют неотъемлемую часть повседневной жизни, сопровождая кубинцев во всех жизненных обстоятельствах. В данной статье мы предлагаем обратиться к деятельности профессиональных кубинских композиторов по построению новой культуры и отражению в их творчестве революционной тематики новейшими средствами музыкального авангарда.

**Ключевые слова:** кубинская революция, авангард, обновление, музыка, композитор.

**DOI:** 10.31857/S0044748X0006158-2

Статья поступила в редакции. 04.0.32019.

В атмосфере духовного подъема, вызванного освобождением от диктатуры, музыка вышла на улицы, превратившись в мощное оружие в пропаганде новых идей. Громадную популярность приобрели песни жанра «Nueva trova», такие исполнители которых, как Сильвио Родригес, Пабло Миланес и Нозль Никола, стали фигурами национального масштаба [1, с. 182]. Руководство кубинской революции поддержало это движение, находя в нем импульс для воспитания молодежи в революционном духе.

Однако для воссоздания полной картины музыкального творчества все же представляется необходимым отдать дань деятельности и творчеству кубинских музыкантов академического плана, ставших сподвижниками революционных преобразований. Академическая (классическая, серьезная) музыка по своей родовой элитарной специфике обычно не претендует на первенство в отражении насущных проблем. Однако для реализации оригинальных творческих замыслов и в этой сфере открылись не использованные ранее ресурсы. Революционное правительство Кубы с большим пониманием относилось к вопросам художественного творчества. Культурная политика строилась на уважении любых направлений и стилей. Национальные композиторы пристально изучали процессы, происходившие в

---

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

мировой музыке, и в особенности идеи европейского авангарда, борьба которого со всем устаревшим, традиционным совпала со временем революционного обновления у них на родине. В обстановке духовного подъема стала вырабатываться невиданная ранее социально активная позиция художника, рассматривающего свое творчество как вид революционной деятельности, направленной на решение задач социальных преобразований. Прямым следствием этого стала резкая политизация содержания программных произведений, многие из которых тесным образом связаны с революцией в самом широком спектре ее проявлений. Количество произведений подобного рода — песен, кантат, ораторий, вокально-симфонических произведений — столь велико, что они составили, по сути, самостоятельное направление в кубинской музыке.

Значительную роль в формировании творческих взглядов кубинских композиторов сыграла деятельность испанского композитора Хосе Ардеволя (1911—1981), который в 1930 г. переехал из Барселоны в Гавану, где вскоре принял кубинское подданство и активно включился в музыкальную жизнь Кубы. В 1938 г. Х.Ардеволь возглавил кафедру композиции Гаванской консерватории, сменив на этом посту Амадео Рольдана, а несколькими годами позже, в 1945 г., вместе с наиболее близкими своими учениками основал «Группу музыкального обновления», куда, среди прочих, вошли Эдгардо Мартин, Архелиерс Леон, Иларио Гонсалес и Арольд Грамедж, принявшие впоследствии активное участие в строительстве обновленной культуры в послереволюционный период. «Разноплановая работа Ардеволя позволили кубинской музыке совершить громадный шаг вперед. Совершенно очевидно, что на Кубе сегодня существует одно из наиболее жизненных и верно ориентированных музыкальных движений в Латинской Америке», — так оценивал деятельность «Группы» кубинский писатель и музыковед Алехо Карпентьер [2, с. 96]. С приходом к власти правительства Фиделя Кастро в 1959 г. Ардеволь включился в активную административную деятельность и вплоть до 1965 г. занимал пост Национального директора музыки, продолжая педагогическую и дирижерскую работу.

Творчество Ардеволя весьма обширно и разнообразно, оно насчитывает свыше 90 произведений во всех жанрах, за исключением оперы. Ряд его сочинений написан на сюжеты или тексты испанских и кубинских классиков — Гарсиа Лорки, Хосе Марти, Николаса Гильена. В произведениях Ардеволя 1960—1970-х годов появляется актуальная тематика: «Песни революции», кантаты «Победа на Плайя-Хирон» и «Команданте Че». Характерно, что в них наряду с революционным содержанием использованы и «революционные» средства — серийная техника и алеаторика.

Авангардистский экспериментализм в музыкальном языке и революционно-патриотическое содержание органично соединились в творчестве целого ряда композиторов, среди которых необходимо выделить имена Хуана Бланко, Арольда Грамеджа и Лео Брауэра.

Х.Бланко (1919—2008), как и его учитель Хосе Ардеволь, играл активную роль в музыкально-общественной жизни Кубы. Он является одним из основателей общества «Nuestro tiempo» («Наше время», 1950), членом Международной федерации электроакустической музыки, организатором международного фестиваля электронной музыки «Весна в Варадеро» (1981), директором Национального центра электроакустической музыки министерства культуры Кубы. В разные годы он возглавлял музыкальную секцию Союза писателей и деятелей искусства Кубы и Генеральную дирекцию музыки при национальном совете по делам культуры. В 1981 г.

избран президентом Национального комитета Кубы в Международном музыкальном совете при ЮНЕСКО, в 1983 г. стал президентом Национальной кубинской федерации электроакустической музыки. Его работа в области электронной музыки нашла широкое признание не только на Кубе, но и за рубежом. В 2002 г. Бланко был удостоен Национальной премии по музыке.

Основное направление деятельности Бланко в 1960—1970-е годы было связано, в первую очередь, с организацией музыкального сопровождения на открытых пространствах (улиц, площадей) во время массовых празднеств при помощи электроакустических и конкретных источников звука с использованием громкоговорителей в сочетании с различными световыми и иными аудиовизуальными эффектами. И хотя эти опыты лишь с очень большой натяжкой можно отнести к сфере собственно музыки в традиционном понимании, нельзя не признать, что они отличаются смелостью замыслов и размахом их осуществления. Так, на исполнении «Озвученной атмосферы N 1» («Ambientación Sonora») в 1967 г. в Сан-Андресе присутствовали 3 тыс. крестьян. Это произведение представляет собой звуковую структуру, образованную тремя магнитофонными записями, имитирующими вооруженную борьбу народа: взрывы, выстрелы, возгласы и т.д. Репродукторы размещались в трех точках, расположенных на вершинах трех холмов, а публика находилась внутри образовавшегося треугольника и как бы участвовала в происходящем. Другая «озвученная атмосфера» под названием «Монкада», исполненная в том же 1967 г. в Сантьяго-де-Куба, воссоздает историческую сцену атаки революционерами казарм Монкада 26 июля 1953 г. В ней использован конкретный и электронный материал, воспроизводимый десятью источниками, и фрагменты речи Ф.Кастро «История меня оправдает». Еще большего масштаба достигло исполнение «пространственной поэмы» «Вьетнам» в Центральном парке Гаваны в присутствии пятнадцатитысячной аудитории; в поэме звучали тексты речей Ф.Кастро, Хо Ши Мина, Эрнесто Че Гевары и вьетнамские песни. В 1968 г. во время проведения Конгресса культуры в течение 30-и дней озвучивались одна из главных улиц Гаваны Ла Рампа, а в 1970 г. — павильон Кубы на ЭКСПО в Осаке. Среди произведений Бланко также «Послание» для чтеца и четырех инструментальных групп на слова Хосе Марти (1973); «Музыка молодому мученику» для симфонического оркестра с солирующей гитарой, посвященная памяти Конрадо Бенитеса, убитого контрреволюционерами во время кампании по ликвидации неграмотности; кантата «Чили победит» для певца, чтеца, хора, камерного оркестра и ударных.

Арольд Грамедж (1918—2009) также принадлежит к числу музыкально-общественных деятелей, активно участвовавших в становлении новой Кубы. В 1951—1960 гг. он был президентом Общества современной музыки «Nuestro tiempo», советником департамента музыки генеральной дирекции по культуре, одним из основателей Национального симфонического оркестра. В 1961—1964 гг. Грамедж занимал пост посла Кубы во Франции. С 1968 г. преподавал в Национальной школе искусств, в 1970—1973 гг. руководил департаментом музыки Национальной библиотеки «Хосе Марти».

Произведения Грамеджа отличаются оригинальным «тематизмом», изобретательностью фактуры, изысканной игрой тембров. В 1960—1970 гг. он создает ряд произведений на революционную и гражданско-патриотическую тематику — «Смерть партизана» для чтеца и оркестра на стихи Николаса Гильена, «Кантата Абелю Сантамарии» для чтеца, хора и

оркестра ударных инструментов, написанная к 20-летию штурма казарм Монкада; кантата «Придут другие дни...» для сопрано, чтеца и камерного ансамбля на текст Пабло Неруды, посвященная памяти Сальвадора Альенде; «Чили, свидетель» для хора *a capella*. В 1997 г. за выдающиеся заслуги Арольд Грамедж был удостоен Иbero-американской премии «Томас Луис де Виктория» — наиболее значительной награды для композиторов в Иbero-Америке.

Лео Брауэр (1939) — самая яркая фигура в кубинской музыке второй половины XX в., объединяющая в одном лице концертирующего гитариста, пользующегося мировой известностью, видного дирижера и очень плодовитого композитора. После нескольких лет обучения игре на гитаре у известного гитариста Исаака Николы и самостоятельных опытов сочинения под влиянием венгерского композитора Белы Бартока и русского Игоря Федоровича Стравинского Брауэр отправляется в США, где в 1959—1960-х годах получает первые профессиональные уроки по композиции в Джульярдской школе. Незаурядные способности молодого кубинца были замечены. Ему предлагают остаться в США — преподавать, гастролировать от фирмы «Колумбия», однако из-за серьезного конфликта, возникшего между США и Кубой, этот проект не осуществился, и Брауэр по своему собственному желанию, даже не закончив учебного семестра, возвращается на родину.

Значителен вклад Брауэра и в музыкальную жизнь своей страны. С 1960 г. он был директором Кубинского института радио и телевидения, затем советником министерства культуры Кубы. Брауэр — инициатор авангардистского движения на Кубе, неустанный пропагандист новой музыки. В 1968 г. совместно с исполнителями популярной музыки Сильвио Родригесом, Пабло Миланесом и дирижером Дучесне Кусаном основал «Группу звукового экспериментирования» Кубинского института киноискусства и кинопромышленности, а также обновленное общество «*Nuestro tiempo*», ставшее творческой лабораторией для целого поколения молодых композиторов. Деятельность Брауэра отмечена многими наградами, одной из последних стало присвоение ему в 2007 г. звания почетного доктора Чилийского университета. В 2010 г. ему, как и ранее Грамеджу, была присуждена премия «Томас Луис де Виктория».

Атмосфера духовного подъема, воцарившаяся на Кубе в первые годы после революции, способствовала становлению Брауэра как художника и определила его оптимистическое мировоззрение. Это не значит, что вся его музыка радостно-бездумна. Напротив, некоторые ее страницы настолько сложны, технически изощренны, что доступны пониманию даже не каждого профессионала. Но и в этих случаях музыка Брауэра не лишается мощного жизненного заряда, ощущения чистоты и здоровья. Брауэр первым среди кубинских композиторов оценил выразительные возможности новой музыки. Непосредственным толчком для освоения новых техник стало посещение в 1961 г. фестиваля «Варшавская осень», где среди прочего Брауэр услышал такие произведения, как «Памяти жертв Хиросимы» польского композитора Кшиштофа Пендерецкого. Уже в 1963 г., после непродолжительных опытов по изучению пленивших его методов композиции, Брауэр исполнил в Союзе писателей и деятелей искусства Кубы «Сонограмму I» для «подготовленного» фортепиано — первое на Кубе алеаторическое произведение, а затем произведение «*Conmutaciones*» («Изменения») для «подготовленного» фортепиано и двух ударных, исполненное на праздновании восьмой годовщины кубинской революции (1966).

Своего рода программным манифестом стало аллегорическое произведение Брауэра под названием «Традиция ломается... но с трудом», в котором использованы приемы коллажа и хеппенинга. Композитор заставляет солистов оркестра играть, вступая поочередно, и наслаивая друг на друга отрывки из произведений Баха, Бетховена и других классиков. Рождающийся при этом в каждом новом исполнении хаос случайных звуковых сочетаний, кажущийся кошунственным для консервативных ушей, для Брауэра означает «поэтическое видение: трансформацию в современности великих клише. Это видение звукового пространства всех времен, сосуществующих в одно мгновение» [3, с. 32].

Поводом для творческого вдохновения Брауэру могут служить самые разнообразные обстоятельства кубинской и латиноамериканской действительности: среди его сочинений — «Песни йоруба» для баритона и четырех инструментов; «Большой зверинец» для солистов, чтеца, хора и оркестра на слова кубинского поэта Николаса Гильена; «Чилийская кантата» для мужского хора и оркестра на слова чилийца Патрисιο Маниса; «Любви все ведомо» для голоса и инструментального септета на слова Хосе Марти.

Среди кубинских композиторов — сверстников Брауэра весьма представительными фигурами можно считать Карлоса Фариньяса и Хосе Лойолу. Среди учителей Фариньяса (1934—2002) — советский композитор Александр Пирумов, у которого он занимался в 1961—1963 гг. в Московской консерватории. В разные годы Фариньяс возглавлял департамент музыки Национальной библиотеки «Хосе Марти» и Консерваторию «Александр Гарсиа Катурла», преподавал в Высшем институте искусств в Гаване. Он создает такие произведения, как «Ода памяти Камило Сьенфуэгоса» для оркестра, балеты «Свершилась история» и «Ягрома», где композитор использует способы электронного звукообразования. В то же время в музыке Фариньяса постоянно ощущаются характерный кубинский акцент, тембровое и ритмическое разнообразие, а его эксперименты опираются на крепкую композиторскую технику. Среди сочинений Карлоса Фариньяса — балет «Пробуждение», оркестровая пьеса «Стены, решетки, витражи» для оркестра памяти кубинской художницы Амелии Пелаес.

Революционная тематика представлена также в творчестве Хосе Лойолы, среди сочинений которого выделяются «Кантата мученикам 5 сентября» для чтеца, хора и оркестра, «Гранма» для духового оркестра и ударных инструментов, «Песнь партизана» для голоса и оркестра на текст Карлоса Пельисера, посвященная Че Геваре и отмеченная премией на национальном конкурсе 1976 г.

Перечисление произведений, посвященных революции, можно было бы продолжать. Конечно, этой сферой творчество композиторов не ограничивается, и у них есть множество «неангажированных» произведений, хотя сегодня мы ограничились политизированной тематикой. Правительство Кубы, несмотря на многочисленные трудности, уделяло внимание всем областям культуры — общему и специальному образованию, исполнительским искусствам, театральному делу. Во всех сферах деятельности кубинское руководство активно пользовалось помощью нашей страны: на Кубе работали сотни специалистов из Советского Союза, оказывая методическую и творческую помощь, большое количество кубинцев получили образование в нашей стране [4, с. 136].

Ведущим учебным заведением в области культуры на Кубе стал Высший институт искусств, основанный в 1976 г. на базе уже функционировавшей ранее школы искусств «Cubanacan», расположенной на территории

бывшего гольф-клуба — места развлечений элиты до 1959 г. В первые годы существования институт состоял из трех факультетов — пластических искусств, театрального и музыки. В конце 80-х открылся факультет танца. В 1994 г. институт был реорганизован и переименован в Университет искусств. Был воздвигнут комплекс из пяти корпусов, построенных по оригинальному архитектурному замыслу, подчеркивавшему экзотические черты кубинской идентичности. Изучение различных специальностей в одном месте свидетельствовало о мультидисциплинарном характере преподавания, обогащая студентов новыми знаниями и расширяя их эстетический кругозор. Блестящие результаты, достигнутые выпускниками университета, позволили ему, по выражению Ф.Кастро, стать «жемчужиной кубинской культуры».

#### ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

1. Linares M. T. La música y el pueblo. La Habana, 1981, 215 p.
2. Ardevol J. Introducción a Cuba. La música. La Habana, 1969, Instituto del libro, 195 p.
3. Brouwer L. La música, lo cubano y la innovación. La Habana, 1982, Ed. Letras cubanas, 76 p.
4. Грамедж А. Музыкальное искусство. *Культура Кубы: сб. статей*. Наука, 1979 [Gramatges A. Musikal'noe iskusstvo [Musical art]. *Kultura Kuby: sb.statei*. Nauka, 1979, pp. 134—144.

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

#### Cuba: music and revolution

**Abstract.** The Cuban revolution was one of the most significant events in the Latin America of the XX century, which left a deep mark not only in socio-political sphere, but also in various fields of art, in particular, in music. The musical culture of Cuba is known to belong to the number the most striking, peculiar manifestations of African-American identity. Songs and dances are an integral part of everyday life, accompanying Cubans in all circumstances. In this article, we offer to turn to the activities of professional Cuban composers to build a new culture and reflect in their work revolutionary themes with the latest means of musical avant-garde.

**Key words:** Cuban revolution, vangard, update, music, composer.

**DOI:** 10.31857/S0044748X0006158-2

Received 04.03.2019.