

ПРЕЛОМЛЕНИЕ КУБИНСКИХ НАЦИОНАЛЬНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ В КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ ЛЕО БРАУЭРА

К. О. Успенский

УО «Белорусский государственный педагогический университет
имени Максима Танка», Республика Беларусь

Аннотация. В статье рассматривается специфика преломления ряда кубинских национальных музыкальных традиций в композиторском творчестве выдающегося кубинского композитора Лео Брауэра. Отмечается «креоло-постмодернистский» характер его авторского стиля.

Ключевые слова: кубинская музыка, афро-кубинская традиция, Лео Брауэр, музыка Латинской Америки, креольский.

REFRACTION OF CUBAN NATIONAL MUSICAL TRADITIONS IN THE COMPOSITIONAL WORK OF LEO BROWER

K. O. Ouspensky

Belarusian State Pedagogical University named after Maxim Tank, Republic of Belarus

Abstract. The article deals with the specificity of refraction of a number of Cuban national musical traditions in the compositional work of the outstanding Cuban composer Leo Brouwer. The article notes the "creole-postmodernist" character of his author's style.

Keywords: Cuban music, Afro-Cuban tradition, Leo Brouwer, Latin American music, Creole.

1 марта 2024 года исполнилось 85 лет со дня рождения выдающегося кубинского композитора, дирижёра и гитариста Лео Брауэра (род. в 1939 г.), чья творческая деятельность, развивавшаяся в различных направлениях и измерениях музыкальной культуры (его композиторское наследие составляет значительный объём музыки симфонической, камерной, электронной, для театра и кино, произведений для различных инструментов), стала особой вехой в историческом развитии гитарного искусства. Поскольку Брауэр был в своё время концертирующим гитаристом-исполнителем, большая часть его композиторского творчества посвящена именно классической гитаре.

Сочинения Брауэра чрезвычайно многолики, так как вмещают в себя различные композиторские техники и традиции – от академизма до авангарда. Тем не менее, основной, главной опорой его индивидуального композиторского стиля является национальный кубинский (а точнее, афро-кубинский) фольклор.

Следует обратиться к историко-культурному контексту, в котором сформировалось музыкально-эстетическое пространство Кубы, питавшее вдохновение композитора. К началу XIX века на Кубе чернокожие потомки рабов

были полностью интегрированы в «белую» культуру. В результате, их традиции, хотя и казались забытыми, всё же оказались достаточно сильными для того, чтобы влиять на ритмическую основу кубинской музыки. Африканцы привнесли в кубинское музыкальное искусство и свой фольклор, и свое мироощущение. Прежде всего, это проявилось в области ритма – доминирование ударных инструментов, сложные метроритмические формулы, острые синкопы, акценты на слабых долях.

Не меньшее значение для кубинского искусства имела также и испанская культура. Так, Ф. Ортис, исследователь афро-кубинской культуры, писал о «любовном союзе» между испанской гитарой и африканским барабаном, который породил наиболее характерные для Кубы музыкальные формы – танец *румбу* и лирическую песню *сон*. Испанская песенная традиция проявляется во многих музыкальных жанрах, распространенных на Кубе, например, в деревенском танце *санатео*, песнях и балладах *пунто*, крестьянской песне *гуахира*. Таким образом, особенность кубинского фольклора представляет собой удивительное сплетение африканского и испанского национального колорита.

Здесь важно объяснить интонацию и характер барабанов *бата*, которые занимают особое место в афро-кубинской традиции. Три барабана разных размеров составляют весь набор *бата*. Все они имеют коническую форму и две стороны. Самый большой *бата* (он называется *ийя*) имеет нижний регистр. Он настроен на ноты фа и ля. Средняя *бата* (*итотеле*) имеет более высокий регистр. Она настроена на соль-диез и ми. У самой маленькой *бата* (*оконколо*) и самый высокий регистр из всего набора, и она имеет один и тот же тон на обоих концах, ноту си. Барабаны *бата* представляют собой четкую «битональность» (ми и фа мажор). Что важно отметить, что в музыке Брауэра нередко встречаются те же интервальные отношения.

Бата – пожалуй, самые древние из африканских барабанов, встречающихся на Кубе, но они являются лишь частью всего афро-кубинского арсенала ударных инструментов. Среди других инструментов, принадлежащих к той же классификации, – *тумба* и *тахона*, *кахон*, *маримбула*, *гуиро* и *клавес*. Все они могут использоваться как в светских, так и в сакральных целях.

Некоторые напоминания о музыкальных характеристиках этих инструментов можно найти в ряде этюдов из цикла «Простые этюды» Брауэра. Например, в Этюде XI автор использует ритмический рисунок «*гуиро*» как основу всей композиции, а в Этюде XIII довольно очевидно использование ритмического рисунка «*son clave*».

Примечательно, что в чисто афро-кубинской традиции преобладает простое пение с барабанным боем в качестве аккомпанемента. Акцентирование фраз не подчиняется не западной системе регулярных паттернов слабых и сильных ударов, а очень развитой системе модальных ритмов. Частично эту традицию можно проследить во внешне причудливой ритмике, которую Брауэр использует в этюдах

вышеупомянутого цикла, постоянно меняя метр. Вообще, особым характерным ритмическим ощущением пронизано всё творчество композитора.

В музыке Брауэра сочетание «черной» субкультуры с преобладающей «белой» культурой представлено через концепцию «*Lo Guajiro*», которая ассоциируется с крестьянской культурой. Она воспринимается как более «белая», мелодичная и «чистая». Эта традиция связана с музыкой первых белых колонизаторов, которые принесли с собой всю романтику и поэзию испанской сельской местности, в основном с Канарских островов.

Обе эти части кубинского музыкально-культурного наследия представлены в музыке Лео Брауэра: экзотика, пентатонические, полиритмические элементы африканской диаспоры и «белое» испанское мелодическое наследие.

Погружение Брауэра в афро-кубинскую стихию не случайно. Этот интерес берёт свое начало в подходе, идущем от родоначальников «афро-кубинского» движения, возникшего еще в начале XX века. Новаторы Амадео Рольдан (1900-1939) и Алехандро Гарсия Катурла (1906-1940) продемонстрировали обширные знания о различных компонентах национальной традиции в своих собственных сочинениях. Эти два композитора были, вероятно, наиболее значимыми из целой плеяды профессиональных композиторов Кубы, которые находили вдохновение в афро-кубинских традициях.

Творчество А. Рольдана внесло большой вклад в технические элементы для кубинских композиторов следующих поколений. Например, он первым придумал полную систему нотации для фольклорных инструментов, входящих в состав оркестра, а также использовал усложненную технику игры на них. Рольдан оказал большое влияние на Брауэра, который также имеет устойчивые взгляды на трактовку фольклорных инструментов и их включение в состав оркестра. Как композитор, Рольдан сопротивлялся любому европейскому влиянию, предпочитая опору на национальные корни.

А.Г. Катурла с самого начала экспериментировал с афро-кубинским стилем. Прекрасным примером его мастерства в этом стиле может служить фортепианная пьеса «Крестьянская колыбельная», в которой он смешивает мелодию *гуахиры* с «черным» ритмом, что до этого не имело прецедента. Катурла попытался передать истинную суть того специфического ритма, который он использовал. Он не просто использовал фольклорную «формулу», пронеся ее от начала до конца пьесы, а скорее воссоздал мир, окружающий конкретный афро-кубинский ритм [см. 2].

По мнению самого Лео Брауэра, национальный кубинский стиль состоит из двух компонентов. Это «африканский черный» и «испанский белый», которые в результате смешения привели к рождению т. н. «*Lo Cubano*». Он считает, что кубинское звучание определяется следующими элементами:

1. Ритм барабанов африканского происхождения.

2. Гитара и её варианты, представляющие испанские корни. Гитара используется в кубинской *Nueva Trova*, а также в *controversia campesina* (крестьянская полемическая песня). В последней в качестве основного инструмента также используются кубинский *лауд* (лютня) и кубинский *трес*.

3. Голос, исполняющий испанскую *гуахиру*, итальянскую оперу и салонную песню, на кубинском варианте испанского языка.

4. Музыкальная форма двух видов танца: элементарного, базирующегося на африканских ритуалах, и более сложного, идущего от испанских бальных праздников.

5. Фортепианные контрдансы, сочиненные Мануэлем Саумелем (1817-1870), на которые повлиял гармонический стиль Шуберта и которые включают ритмические элементы фольклора.

6. Присутствие ритмических структур XIX века, реализованных в таких жанрах, как *danzon*, *danza* и *contradanza* в фортепианной музыке Игнасио Сервантеса (1847-1905), в данном случае вместе с гармоническим стилем Шопена [3, с. 24].

Опираясь на эти элементы, Брауэр делает следующие выводы: во-первых, наиболее репрезентативные элементы звучания кубинской народной музыки прошлого актуальны и в настоящее время; во-вторых, испанские и африканские корни объединились на Кубе без ущерба для своей целостности.

Размышления Брауэра о взаимоотношениях между современностью, постмодернизмом и фольклором напрямую связаны с его пониманием сути национального начала и его особой ценности.

По его мнению, «современность», как направление мысли начала XX века, выдвинула концепцию противоречия, оппозиции между «национализмом» (опорой на национальное начало) и «универсализмом». Последний относится к комплексу правил и стилей, навязанных во время европейского и североамериканского колониализма.

По мнению Брауэра, фольклор – это значимый элемент, важная опора для художественного творчества и инноваций. Он считает, что главной чертой, определяющей постмодернизм, является кризис европейского «авторитета», контролирующего доминирующие тенденции художественного творчества. В результате этого рождается плюрализм. В то же время Куба, как часть Латинской Америки и Карибского бассейна, опирается на смешение различных культур. Кубинец по определению является *criollo*, что означает «сумму», «интеграцию», «плюрализм», «смешение» и, следовательно, «богатство». Все эти черты довольно органично сочетаются с постмодернистской мыслью.

Таким образом, Лео Брауэр проявляет себя как «креоло-постмодернистский» художник, следующий идеалу, который, как говорил национальный герой Кубы

Хосе Марти, заключается в следующем: «Принимать мир в наших странах, но сохранить нашу Латинскую Америку как позвоночник».

Библиографические ссылки

1. Доценко, В. Р. Куба: музыка и революция / В. Р. Доценко // Латинская Америка. – 2019. – Вып. 9. – С. 96–101.
2. Карпентьер, А. Музыка Кубы / А. Карпентьер. – М. : Музгиз, 1962. – 164 с.
3. Brouwer, L. La musica, lo cubano y la innovation / L. Brouwer. – 2 ed., corr. y aum. – Ciudad de La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1989. – 117 p.