



УДК 78.06

СОВРЕМЕННАЯ ТАНЦЕВАЛЬНАЯ МУЗЫКА КУБЫ: ФЕНОМЕН ТИМБЫ

М.М. ЧИХАЧЁВА¹, М.Л. КУСТОВА²

¹ Сибирский государственный институт искусств имени
Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск, Россий-
ская Федерация

² Иркутск, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Важную роль в современной популярной музыке играет латиноамериканская танцевальная традиция, в частности, такие жанры, как румба, мамбо, ча-ча-ча, пачанга, бугалу, сальса. Ведущим центром латиноамериканской музыки всегда была Куба. На волне популярности на рубеже XX–XXI столетий возникает новое явление – тимба, которую можно назвать вершиной эволюции танцевальной музыки Кубы. Тимба вызвала широкий общественный интерес во всем мире и в России, в частности. В условиях кризиса и стремительных изменений, происходящих в кубинском обществе, тимба стала символом национальной самоидентичности афрокубинцев, сформировав особую субкультуру. При этом тимба вобрала в себя ключевые элементы предшествующих жанров, став квинтэссенцией стилевых и жанровых особенностей музыки Кубы. В статье дан исторический экскурс в танцевальную культуру Кубы с выявлением преемственных связей, отразившихся в современной кубинской тимбе. Выявляются характерные черты тимбы как нового стиля и субкультуры современного кубинского общества, с рассмотрением поэтического и хореографического кода этой субкультуры. Научная новизна данной работы связана с введением в отечественный обиход комплексной информации об эволюции кубинской танцевальной музыки (*musica bailable*) от истоков до настоящих дней, в том числе, целостной характеристики феномена тимбы – с позиции стиля и субкультуры.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: латиноамериканская танцевальная музыка, музыкальная культура Кубы, тимба, хореография, ритмические паттерны, субкультура.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

CONTEMPORARY DANCE MUSIC OF CUBA: TIMBA PHENOMENON

M.M. CHIKHACHEVA¹, M.L. KUSTOVA²

¹ Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts,
660049, Krasnoyarsk, Russian Federation

² Irkutsk, Russian Federation

ABSTRACT. Latin American dance tradition plays an important role in modern popular music, in particular, such genres as rumba, mambo, cha-cha-cha, pachanga, bugalu, salsa. The leading center of Latin American music has always been Cuba. In the wake of the popularity at the turn of the 20th–21st centuries, a new phenomenon arises – timba, which can be called the pinnacle of the evolution of Cuban dance music. Timba attracted wide public interest around the world and in Russia, in particular. Amid the crisis and rapid changes taking place in Cuban society, Timba became a symbol of the national identity of Afro-Cubans, forming a special subculture. At the same time, the timba incorporated key elements of previous genres, becoming the quintessence of the style and genre features of Cuba's dance music. The article gives a historical excursion into the dance culture of Cuba with the identification of subsequent ties reflected in the modern Cuban timba. Timba is analyzed in detail as a new genre of Cuban from the standpoint of structure, choreography, instrumental composition.

KEYWORDS: Latin American dance music, Cuban music culture, timba, choreography, rhythmic patterns, subculture.

CONFLICT OF INTERESTS. The authors declare the absence of conflict of interests.



Важной частью современной мировой культуры стала массовая популярная музыка, так называемый «третий пласт» – существующая вполне самостоятельно бытовая и развлекательная музыка, жанры которой в современных реалиях приобрели огромную популярность и масштабы потребления (Д. Конен: [9]). Среди центров популярной танцевальной культуры именно Куба среди всех стран Латинской Америки, по словам А.Карпентьера, смогла «создать оригинальную музыку, которая с самого начала своего существования пользовалась необычайным успехом и получила широчайшее распространение» [8, с. 12].

В чём же секрет популярности латиноамериканской, в частности, кубинской, музыки? Культура Латинской Америки, в частности, Кубы – явление многосоставное, образованное из смеси элементов разных культур (как европейской, так и африканской), а потому – открытое для восприятия широкой национальной аудитории. В частности, именно для характеристики эволюции латиноамериканской культуры исследователями применяется термин «транскультурация» (Ф. Ортиз), означающий перемещение элементов культуры из одного общества в другое, в результате которого выкристаллизовывается новая культура как феномен, не существовавший ранее [28, с. 35]. Именно транскulturное взаимодействие различных национальных жанрово-стилевых традиций стало определяющей чертой танцевальной музыки Кубы разных исторических периодов. Жанры кубинской танцевальной музыки (румба, мамбо, ча-ча-ча, пачанга, бугалу, сальса) обрели известность во всём мире. На волне популярности кубинской танцевальной музыки на рубеже XX–XXI столетий возникает новое явление – тимба, которую можно назвать вершиной эволюции танцевальной музыки Кубы.

Музыка Кубы и её танцевальная традиция привлекли внимание ряда современных исследователей [1; 5; 8; 10–11; 15–17; 19; 22; 25; 30]. Важно отметить, что в русскоязычных источниках представлен, как правило, панорамный обзор кубинской музыкальной культуры и аналитическое рассмотрение

лишь некоторых жанров кубинской танцевальной традиции. Тимба как новый этап эволюции танцевальной музыки Кубы ещё не получила научного освещения в русской музыковедческой литературе. Среди иностранных источников особый исследовательский интерес представляет монументальный труд “The Sound of the Cuban Crisis” – англоязычная книга В.Перна [31], где раскрывается история возникновения тимбы.

Ведущая роль кубинской танцевальной музыки в эволюционных процессах современной танцевальной культуры определяет актуальность её изучения. Авторами статьи предпринимается попытка выявления характерных черт тимбы как нового явления танцевальной музыки Кубы, чем обусловлена научная новизна работы и что позволит дополнить общую научную картину по изучению истории кубинской музыки.

Музыка и танец на Кубе всегда шли впереди других видов искусства. В частности, носители латиноамериканской культуры для обозначения кубинской танцевальной музыки разных типов и времен даже вводят особый термин “*mursica bailable*” (с исп. «танцевальная музыка») [31, с. 99]. *Mursica bailable*, или *mursica popular bailable*, складывалась в контексте конкретных исторических условий, сопровождавшихся процессами транскulturного взаимодействия различных национальных традиций, начиная с XVI века. По свидетельству А.Карпентьера, Куба ярко демонстрирует взаимопроникновение, прежде всего, африканской и европейской (в результате транскulturации – креольской) культур, синтез которых привел к появлению афрокубинской музыки. Учитывая ведущую роль в культуре Кубы именно танцевальной музыки, оказывается закономерным тот факт, что *mursica bailable* гибко реагировала на социально-исторические изменения. Под влиянием знаковых исторических событий в истории Кубы происходили изменения и в её танцевальной культуре.

Авторами данной статьи обобщены ключевые закономерности в историческом развитии кубинской танцевальной музыки, позволяющие соот-



нести периодизацию кубинской *mu'sica bailable* с основными этапами в истории Кубы [2–3; 12–14].

Основные этапы развития *mu'sica bailable*

В длительный исторический период от открытия Америки Христофором Колумбом (1492 г.) до официального провозглашения создания Кубинской республики (20 мая 1902 г.) в стране шёл процесс транскультурации индейских, европейских и африканских традиций – вследствие переселения колонистов и миссионеров на захваченные земли и насильственной эмиграции африканских племён на земли Нового света для рабского труда. На данном этапе происходит взаимодействие на кубинской почве африканской религиозной музыкально-танцевальной традиции с европейской песенно-танцевальной. Итогом этого процесса становится появление креольских версий европейских жанров – креольской лирической песни и креольского контрданса, а также формирование в народной среде жанра деревенского сона.

После отмены рабства на Кубе в 1886 году активизируется процесс распространения влияния афрокубинской традиции в различных музыкальных процессах. Это время формирования таких танцевальных жанров Кубы, как румба, конго и дансон. Параллельно, начиная с XIX–XX столетий и в 1-й половине XX века происходит усиление политической и культурной экспансии Кубы со стороны США: как в период формальной независимости Кубы (1902–1934), так и во время политического режима Фульхенсио Батисты (1934–1959). В результате волн эмиграции кубинцев возникают параллельные процессы развития жанров кубинской музыки, как на исторической родине, так и в «латинском Гарлеме» (кварталах Нью-Йорка), где появляются жанры *mu'sica bailable* – городской сон, мамбо, ча-ча-ча, пачанга.

Кубинская революция во главе с Фиделем Кастро (1959–1977 гг.) способствовала перестройке музыкально-танцевальной культуры и кризису кубинской танцевальной музыки. Период национализации, централизации и сближения с Советским Союзом, жёсткий политический контроль и запрет художественных практик, отклонявшихся от официальных идеологических линий, вывели на первый план развитие официально признанной музыки в рамках стилистического движения *new*

trova. Новое и единственное «изобретение» кубинской танцевальной культуры этого времени – танец «мозамбик». Ключевая роль в развитии *mu'sica bailable* данного периода принадлежит «латинскому Гарлему»: в Нью-Йорке в результате коммерческого успеха кубинской танцевальной музыки развитие получают жанры бугалу и сальса.

«Победное возвращение» сальсы на историческую родину происходит после 1977 года – времени начала политического сближения Кубы с США. Массовое признание художественного потенциала кубинской популярной танцевальной музыки культурным истеблишментом страны приводит к возрождению танцевальных пространств, развитию и модернизация кубинской сальсы путём различных экспериментов в творчестве кубинских музыкальных коллективов.

Падение Советского Союза стало для Кубы началом «особого периода» (*periodo especial*) – так Ф.Кастро обозначил драматический экономический кризис, последовавший за распадом главного торгового партнёра страны. Новый виток развития *mu'sica bailable* – тимба – стал культурным отражением кардинальных изменений, произошедших на Кубе в 1990-е годы. Неслучайно В.Перна назвал исполнителей тимбы «социальными летописцами» XX–XXI вв. [31, с. 59].

Таким образом, путь танцевальной музыки Кубы пролегал от узкой идентификации афрокубинцев (религиозной и социальной) к позиционированию себя во внешнем мире.

Феномен тимбы

В целях экономического спасения Куба в 1990-е годы открыла двери для туризма, что способствовало возрождению ночной жизни в столице, развитию эстрадно-танцевальных стилей и активности музыкантов *mu'sica bailable*. Как вызов этому событию возникает новый культурный феномен – тимба, – олицетворяя собой в некотором смысле противоречивость кубинского общества, воплощая многие вещи, которые культурный и политический истеблишмент не хотел видеть: «...эта музыка стала отражать не только экономический, но и социальный, и политический кризис. Благодаря своим текстам, музыкальному стилю, моделям поведения и близости к уличной культуре, тимба формулирует ценности преимущественно чёрной молодёжной



субкультуры, выросшей в тени кризиса, показывая дезориентацию кубинского общества в начале нового тысячелетия, и, в конечном счёте, символизирует трудное и противоречивое открытие Кубы внешнему миру» [31, с. 4].

В условиях кризиса и стремительных изменений, происходящих в кубинском обществе, музыканты тимбы приобрели исключительную популярность и экономическую мощь, превратившись из государственных служащих в мелких предпринимателей, заключающих контракты с иностранными промоутерами и звукозаписывающими компаниями. Зарубежные гастроли, открытие новых клубов, оплачиваемых только за доллар, и прибытие на остров международных звукозаписывающих компаний создали условия для мирового экспорта тимбы (или сальсы кубана, как тогда публично называли тимбу), пережившей период максимального распространения между 1993 и 1997 годами.

Термин «тимба» существует как в испанском языке, так и в афрокубинском сленге. В испанском лексиконе «тимба» означает формы азартных игр, что можно трактовать как способность играть делать что-нибудь трудное или достойное. В своём труде *“Glosario de Afronegrismos”* исследователь афрокубинского фольклора Ф.Ортиз сообщает о фонетически похожем слове *“timbeque”* со значением «неправильный танец, типичный для чернокожих», а также «шум, скандал, беспорядок» [31, с. 101]. Ф.Ортиз также подчёркивает, что слово «тимба» означает «живот» на наречии банту, возможно, имея в виду «танец живота». В связи с этим примечательно сходство слова *“timbeque”* с современным *“tembleque”* – одним из танцевальных движений, исполняемых кубинскими женщинами на тимба-концертах.

Кроме того, фонетическая близость термина к таким словам, как *“tumba”* и *“rumba”*, также предполагает связь со словами африканского происхождения. Согласно Ф.Ортиазу, *“tumba”* («тумба») означает «церemonию или празднование посвящения в некоторых религиозных обществах Конго, а также тип африканского барабана, игру на нём и танец, исполняемый под этот барабан (используется в основном в провинции Ориенте)» [31, с. 101]. Использование термина «тимба» в популярном языке и песнях указывает на тесную

семантическую связь между словами «тимба» и «румба». Это предполагает тождество таких слов, как «тумба», «тимба» и «румба», обозначающих как барабан, так и место, где происходят игра на барабанах, а также танцы, коллективные вечеринки.

На Кубе слово «тимба» имеет ещё одно немusыкальное значение, которое ведёт своё происхождение из афрокубинского наречия киконго: «Быть жёстким, прямолинейным, особенно в непристойном смысле» [31, с. 101]. Это слово, возможно, связано с такими выражениями, как похотливость, чувственный нрав.

Не существует единой теории происхождения слова «тимба». По словам кубинских музыкантов, данный термин уже давно используется в народном языке. На музыкальном жаргоне выражение *“tiene timba”* («есть тимба») означает что-то вроде *“tiene sabor”*, то есть («играет на свинге»). Некоторые музыканты утверждают, что это выражение использовалось в течение многих лет вместе с другими, такими как *“tiene bomba”* и *“tiene yunfa”*, отмечающими, что музыкант играет с чувством. Некоторые исполнители считают, что «тимба» означает «сердце», «сила», «энергия», в то время как другие отождествили термин с «квазиоргазмической ритмической» кульминацией второй части танцевальных песен (секция монтунто)» [31, с. 103].

Таким образом, определение однозначного значения слова «тимба» кажется сложной и, возможно, бессмысленной задачей, ибо этот термин на Кубе имеет множество значений и применений. Однако многообразие связей термина с афрокубинскими корнями, бесспорно, говорит о «чёрном» происхождении тимбы. При этом в кубинской практике для обозначения нового музыкально-танцевального феномена наряду с термином «тимба» используются наименования *“música bailable”*, «кубинская сальса» (или «сальса кубана») и даже «сон».

Тимба как музыкальный стиль

Тимба с момента своего возникновения представляла собой конвергенцию художественных устремлений 1980-х годов с экономическими возможностями 1990-х, когда музыкальные новаторы могли эксплуатировать открытые кризисом трещины, позволявшие перемещаться между музыкой «с академическим образованием» и культурой афрокубинских сообществ (баррио), правовой



и скрытой экономикой. В отличие от термина «сальса», термин «тимба» появился не в результате маркетинговой стратегии звукозаписывающей компании, а вследствие сознательных усилий кубинских музыкантов, которые пытались отделить свою музыку от других стилей и создать единый фронт против растущей институциональной критики. Новый стиль, развитый в основном в Гаване, приобрёл выдающееся символическое значение, комментируя на сленге вопросы расы, половых отношений, денег, прославляя культуру чёрного баррио и гедонистические настроения молодёжи «особого периода», не впечатлённой политической риторикой и отчаявшейся избежать дефицита. Благодаря благодатной почве, созданной бумом международного туризма, тимба стала оплотом ночных развлечений и «саундтреком» к туристической «сладкой» жизни.

Создателями тимбы стали музыканты с академическим образованием. Такой переход от классической традиции к музыке для танцпола даёт представление о сложной природе тимбы, её способности передавать почти противоположные культурные отсылки и эстетические устремления. Тимба – это своего рода авангардная танцевальная музыка, которая сочетает в себе дух популярного баррио с утончёнными аранжировками и живёт в дуальности между уличной танцевальной и «гладкой» художественной музыкой.

Тимба – результат новаторского слияния элементов, взятых из разных направлений, а потому она одинаково близка как к афрокубинской уличной культуре (румба, сон, афрокубинская культовая традиция), так и к афроамериканским стилям: джаз, фанк и рэп, а также к панлатинским стилям – сальса, дэнсхолл. Заимствуя чужие стили, тимба бросает вызов официальным дискурсам и уклоняется от понятий узко определяемого культурного национализма, часто контрастируя с доминирующими социальными и культурными канонами.

Как музыкальный стиль тимба начала формироваться в конце 1980-х годов в результате экспериментов групп Los Van Van и Irakere. Новое направление было подхвачено коллективом NG La Banda под руководством чернокожего музыканта и композитора Хосе Луис «Эль Тоско» Корте. Идея NG La Banda заключалась в создании типа танцевальной музыки,

уходящей корнями в жизнь баррио, она смешивает в себе джаз, сальсу, румбу, хип-хоп и рэп, и используя тщательно продуманные аранжировки в исполнении профессиональных музыкантов-виртуозов. Своим творчеством группа привнесла особые стилистические черты: афрокубинскую эстетику, мощную энергетику исполнения, минимальные повествовательные разделы, чрезвычайно длинные разделы монтуну, наполненные множеством корос и вихревыми духовыми риффами, уличный сленг и актуальное тематическое содержание (социальная хроника и вопросы расовой самоидентификации). Эти черты взяли в качестве основного ориентира все новые группы *musica bailable* 1990-х гг.¹, которые, однако, продолжили свободно самовыражаться, оставаясь при этом в едином стиле – тимба.

Тимба как субкультура

Тимба – это не только жанрово-стилевое явление, но также и субкультура. «Питаясь» диалогом с жизнью и проблемами кубинских городских чернокожих, тимба выступает как решающий фактор выражения символического сопротивления революционным идеалам и социальным нормам, став голосом гордости людей африканского происхождения. В своей кажущейся простоте, отсутствии глубины и праздничном или оскорбительном настроении песни тимбы ставят себя на перекрёсток противоречивых интерпретаций, уравнивая социальную хронику и развлечения, стремясь оставаться популярными, соответствовать давлению рынка и избегать политических трудностей. Опираясь на ранее маргинализированный мир афрокубинского языка, религии, визуальных образов, музыки и танцев, а также на символы массовой культуры США, тимба являет собой центр особой молодёжной субкультуры, определяемой набором моделей поведения и визуальных знаков, связанных с популярной массовой чернокожей культурой. Это заметно не только на музыкальном уровне, но и в поэтических текстах с введением уличного сленга, а также в визуальном стиле музыкантов и публики тимбы, которые не скрывают своего пристрастия к символике афроамериканцев.

¹ La Charanga Habanera, Issac Delgado, Manolin el Medico de la Salsa, Paulito FG, Manolito y su Trabuco, Bamboleo, Bakuley и другие.



В борьбе с политическим и экономическим гнѐтом в субкультуре тимбы приобрѐл доминирующее значение образ маргинального свободного афрокубинца, для которого характерен особый сленг, агрессивное поведение и яркая одежда. Дресс-код, принятый как музыкантами, так и аудиторией тимбы, имел большое значение в визуальном коде субкультуры. Внешний вид хорошо выделяется в процессе анализа фото- и видеоматериалов с концертов тимба-групп и танцевальных вечеринок².

Поэтический код

Язык тимба-песен можно рассматривать как языковой код субкультуры. В песнях тимбы особая роль отведена коросам, олицетворяющим голос народа и выражающим чувства «улицы» с помощью популярных выражений «дихарачос» (исп. *dicharachos* – острослов) [56, с. 140], которые часто возвращаются в разговорный язык аудитории. Коросы в некотором смысле «квалируют» автора песни. Такая двусмысленность позволяет до определённого момента делать противоречивые утверждения, не неся за них ответственность.

Как отмечает В.Перна, тимба через тексты, танцы и музыку присваивает себе концепцию карнавала, создавая пространство и время, где музыка стано-

вится средством временного освобождения от господствующих норм, политического контроля, режима дефицита, всех иерархических отношений. Эта сила музыки проявляется не только в содержании тимбы, но прежде всего в праздничном и непочтительном (по отношению к государственным догмам и порядкам) характере. Песни тимбы, используя сленг, повседневные истории, воспевание танца, сексуальных отношений и тела, вступают в противостояние по отношению к официальному дискурсу.

Обращаясь к изучению и структурированию песенных текстов тимбы, авторами данного исследования был осуществлён полный перевод с испанского языка (с введением слов языков конго, банту и йоруба) подборки композиций тимба-групп³. Анализ поэтических текстов в опоре на методы лингвистического, семантического, структурно-типологического подходов позволяет классифицировать темы и образы тимбы следующим образом.

1. Тема идентичности афрокубинцев.

Поэтическая отсылка к образам афрокубинских религиозных культов (Сантерия, абакуа и др.), жизни городских «черных» сообществ (баррио), к жанру румбы – всё это является важной частью стратегии идентификации музыкантов и аудитории тимбы, которые, ассоциируя себя с миром баррио (представляющим для кубинской элиты миром жёсткости, мужественности, опасности и преступности, населённым чернокожими из низшего сословия), бросают вызов идеям расизма в кубинском обществе. Так, например, песня группы NG La Banda “Los Sitios entero” («Весь Лос-Ситиос») поэтизирует известное баррио центральной Гаваны Los Sitios:

“Nací en La Habana / soy habanero / Jesu´s Maria, Bele´n / y Los Sitios entero / Cuando paso por Los Sitios / yo siento felicidad / mi gente esta´ guarachando / caballero, es la verdad / ... habanero soy de cepa / porque´ en Los Sitios nací, nací” – «Я родился в Гаване / Я хабанеро / Мария Хесу, Белен / и весь Лос-Ситиос / Когда я иду по Лос-Ситиосу / Я чувствую себя счастливым / мои люди тусуются / чувак, это правда... / Я настоящий хабанеро / потому что я родился в Лос-Ситиосе...».

В песне Los Van Van “Se Te Pone La Cabeza Mala”

² В стране, где пара джинс стоит больше месячной заработной платы не работающего в сфере туризма кубинца, музыкантов можно увидеть в дизайнерских футболках Tommy Hilfiger и Calvin Klein, широких брюках или джинсах, кроссовках или больших ботинках Nike, бейсболках и с аксессуарами, такими как часы, цепочки и кольца. В 1990-х влияние американского хип-хопа распространилось на неформальный дресс-код на сцене, нарушив протоколы латиноамериканской культуры, предписывавшие скоординированную, элегантную сценическую одежду. Аудитория тимбы, имеющая лёгкий доступ к долларам, следует аналогичным кодексам. Таким образом, одежда очень часто отмечает классовые различия между джинетерами (исп. *jineteras*, *jineterismo*) – людьми, имеющими родственников за границей, детьми политической элиты, – и остальными кубинцами. В наиболее радикальной интерпретации, рассматривая «одежду из США» как символ капитализма, можно интерпретировать это как отказ от революционных ценностей. С другой стороны, для каждого кубинца ношение нарядной одежды может означать акт символического сопротивления бедности, дефициту, замкнутости и классовому неравенству. Для чернокожих кубинцев принятие визуальных кодов афроамериканцев США имеет особый смысл, подчёркивая связь, которая идёт в обход официальной национализации и явно объединяет их с сообществом чёрной диаспоры.

³ Los Van Van, NG La Banda, La Charanga Habanera, Orquesta Reve, Dan Den, Adalberto Alvarez.



(«То, что сводит тебя с ума») поётся о «черных» корнях тимбы: потомки африканцев, унаследовав музыку и смешав её на кубинской земле с «новой» кровью, сделали из неё то, «что сводит всех с ума» и танцуется как “chen chen chen chen chen”, где чече (cheche) – слово бантуского происхождения, которое в разговорном языке означает «человек, который добивается успеха, или хулиган». В данном случае речь идёт об очень сильной и энергичной манере танцевать. В песне содержится также отсылка к африканской религиозной традиции, а именно фраза “yalambire yalambire yalambarara”, что на языке банту означает «молиться».

Установление явных связей с афрокубинской религией было одним из элементов, обеспечивших успех нового стиля в 1990-х годах, на волне интереса к Сантерии в целом. Показательным обращением к теме Сантерии является сочинённая в 1995 году Хуаном Формеллем (Los Van Van) песня “Soy todo” («Я – все это») на стихотворение известного афрокубинского поэта Элоя Мачадо, которое представляет собой своего рода манифест Сантерии. Благодаря версии Los Van Van текст приобрёл огромный общественный резонанс. На живых концертах во второй части песни певец предлагает отождествить группу с Сантерией и афрокубинской музыкой, обращаясь к оришам на коленях: “Soy los tambores bata, soy la clave, soy el quinto y el tres-dos / Yo soy Van Van, yo soy Cuba / ... Y tengo un amigo santero y otro que es abakua, / son ma’s hombres y ma’s amigos que muchos que no son na’ / cubano, defiende bien tu religio’n / que esa es tu razo’n de ser” – «Я – барабаны бата, clave, квинто и трес-дос / Я – Ван Ван, я – Куба... / У меня есть друг, который является сантеро, и другой, который является абакуа, / они лучшие люди и друзья, чем многие другие... / Кубинец, хорошо защищай свою религию, / которая является причиной твоего существования». Текст данной песни содержит слова на языках банту и йоруба, в частности, строчка “Soy el paso de Changó y el paso de Obatalá, de Yemayá y la bola o el tropo de Elegguá Yo soy Obba, soy siré siré, Soy Aberiñan y Aberisun”, где Чанго или Шанго – «Бог огня, грома, войны и барабанов»; Obatalá или Obbatálá – «ориша (старейшина)»; Eleguá или Elegguá – «ориша, который является богом-хранителем дверей, дорог и перекрестков» (слова

йорубского происхождения); Aberiñan и Aberisun – два слова банту (efik), обозначающие двух иремов (персонажей в ритуалах культа абакуа)⁴.

Альбом группы Los Van Van “Llego Van Van” в 1999 году получил премию Грэмми. Работа полностью посвящена образам Сантерии; на обложке диска размещены иллюстрации на основе афрокубинских фресок художника Сальвадора Гонсалеса.

Альбом открывается песней “Permiso Que Llego Van Van” («Благословение, данное Ван Вану»), в которой говорится: «Ван Ван – чернокожие Лукуми, берегитесь!», где «лукуми» – слово йорубского происхождения, означающее этническую группу йоруба. Кроме того, песня также содержит множество других лексических единиц языка йоруба: “Soy arére, soy consciencia, soy Orunla”, где Orula или Orunmila и Iboru Orunla – это слова из языка йоруба: «Ориша (главный) ифа, который является богом гадания». “Nos convirtieron en camaleones, en gavilanes, jutías y hurones y un Iroko rompió el hechizo aclarando lo sucedido”, где Ироко – слово йорубского происхождения, оно означает дерево сиеба, считающееся сверхъестественным на всей Кубе, а также это «главный ориша, который проживает в сиебе».

В одном из ансамблевых разделов поётся: “Osu, Obatalá, Yemayá, Changó, Oggún, Oyá Pero los dueños son Ifá y no hay más na’”, где вводятся слова йорубского происхождения: Osu или Osún – йорубский ориша, посланник Обаталы и Олофи; Oyá – «богиня молний и бурь»; Ifá – «великий ориша прорицания, сын Обаталы, прорицатель и советник богов и людей», либо «система гадания и поклонения, практикуемая бабалаво». Во фразе “He obunotes orúsale, ampara-me que si mañana yo me muero en el cielo siempre se seguirá” сантерийского оришу просят выбросить всю грязь из тела, чтобы человек мог спрятаться под солнцем (obunotes – «грязный, отбросить», orúsale – «сон, ночь, солнце»).

В альбом входит также песня, посвящённая тайному религиозному братству Абакуа и являющаяся одновременно описанием и прославлением религии абакуа, – “Appapas del Calabar” («Аппапас Калабара»), которую лично исполняет Формелл (как член

4 Близнецы Сантос и Армас, задача которых убить и обезрожить козла для церемонии.



тайного сообщества). Корос песни заимствован непосредственно из пения посвящения Абакуа и относится к священному закону: “E´ kue, E´ kue, chabiaka Moko´ngo Ma´che´ver” (перевод секретен).

В начале 1990-х годов практически все ведущие кубинские танцевальные группы выпустили свои собственные песни на тему Сантерии, включая цитаты из песнопений Сантерия, спетых на языке йоруба, или ритмические формулы-паттерны божеств, или просто упоминания о религии и оришах в текстах.

2. Тема расовой дискриминации.

Композиции тимбы являли собой не только как манифест афрокубинской идентичности, но и были средством борьбы с расовыми предрассудками. Например, в песне коллектива NG La Banda “Búscate un congelador” («Найдите себе морозильную камеру») поётся о лицемерии высших слоёв общества по отношению к афрокубинцам, к которым относятся как к проблемным и маргинальным людям: “Me saludas / Esquivando / La Mirada / Y dejando entrever / La hipocresía. / Ella es blanca, / Yo soy negro. / Los tábues del rasismo ya pasaron. / ... Reconoce / Que perdiste. / Con tu rabia / No consigues más que herirte. / Yo soy negro, / Ella me quiere. / Ylo demás / Que se congeal / ... Búscate un congelador / Pa´ congelarte hipocresía / ... Qué rabia te da: / Este amor es de verdad, / Ylo tuyo – fantasía” – «Вы приветствуете меня / Уклончивым взглядом / И намёком на лицемерие. / Она белая, / Я чёрный. / Табу расизма уже прошли. / ... Признайте, / Что вы проиграли. / Ваш гнев / Только вредит вам. / Я чёрный, / Она меня любит. / А остальное можно заморозить. / Найдите себе морозильную камеру, / Чтобы заморозить ваше лицемерие / ... Как вы сердитесь: / Эта любовь настоящая, / А ваша – фантазия».

3. Тема социальной критики.

Тимба-песни – это и социальная летопись своего времени, они отражали процессы, происходившие в кубинском обществе в переломный «особый период». Например, песня группы Los Van Van “Un social (pa´mi negocio)” («Партнер в моем бизнесе») (1994) – это саркастическая история о человеке, стремящемся открыть своё дело (как отражение результатов экономической реформы, разрешившей частное предпринимательство в Гаване): “Ando buscando un buen socio que tenga capital, / para montar un negocio que a todos pueda

ayudar. / Voy a vender pan con queso en cajitas de cumpleaños, / caramelo, cerveza y tabaco que no hacen daño. / Será el único negocio con los precios bien bajitos. / Pero no te preocupes, yo sé que ganas poquito. / Yo no soy como esa gente, / que en cada esquina a diario, / que con cierta indiferencia, / le vende su alma al diablo. / Voy a venderte malanga, limones y caramelos” – «Я ищу хорошего партнёра, у которого есть капитал, / чтобы создать бизнес, который может помочь всем. Я собираюсь продавать хлеб и сыр в коробках ко дню рождения, / конфеты, пиво и табак, которые не повредят населению. / Это будет единственный бизнес с очень низкими ценами. / Но не волнуйся, / я знаю, что ты мало зарабатываешь. / Я не похож на тех людей, / которые продают душу дьяволу с некоторым равнодушием на каждом углу каждый день. / Я собираюсь продать вам малангу, лимоны и конфеты».

В композиции “Picadillo de soya” («Соевый фарш») от NG La Banda автор шутит о некачественной соевой пище, которую правительство пыталось убедить кубинцев есть во время продовольственного кризиса 1993–1994 гг.: “Soy cocinero estelar / De todo sé cocinar / Cocino viandas, / Un pollo, un bistec, / Un huevo frito para usted, / Hasta que vino aquí / La soya a relucir / Muy nutritiva, / Y muy estelar / Pero yo nola sé cocinar / ... Señoras y señores, lo que les estoy / Contando es una cosa sabrosa / El picadillo de soya tiene 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 / 10 puntos sobre la alimentación mundial / En China comen la soya, en Bélgica, / En Suiza, en Holanda y en Japón comen soya” – «Я звёздный повар, / Я умею готовить всё / Я готовил блюда, / Курицу, стейк / Жареное яйцо для вас, / Пока они не появились здесь, / Знаменитые соевые бобы, / Очень питательные / И очень популярные, / Но я не знаю, как их приготовить / ... Дамы и господа, / То, о чем я вам говорю, – это вкусная вещь / Говорю вам, это вкусная вещь / Соевый фарш имеет 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, / 10 баллов по мировому продовольствию / В Китае едят сою, в Бельгии – сою, / В Швейцарии, Нидерландах и Японии едят сою».

4. Женская тема.

Песни, посвящённые женщинам и любви – яркий пример стратегии двусмысленности, допускающей противоречивые интерпретации.

Многие образцы, в которых начинают петь



о романтической любви, во второй части композиции оборачиваются нападками на женщин. Так, материализм и гендерные отношения – тема таких песен, как “La apretadora” («Выжималка») NG La Banda и “La chopimaniaca” («Шопиманьячка») Los Van Van, в которых женщины изображаются как хищные существа.

“Me parece que el amor / Para ella no tiene que ver. / Sólo quiere el vacilón / Y lo que se me pueda extraer. / No le importa si eres rubio, / Trigueño, mulato o jabaó. / Lo que quiere es salvarse / Y dejarme ostináo” – «Мне кажется, что любовь / Для неё не имеет никакого значения. / Всё, что она хочет, это наслаждение / И то, что из меня можно извлечь. / Ей все равно, если ты блондин, / Брюнет, мулатка или грубиян. / Она хочет спасти себя / И остаться в стороне» («La apretadora» («Выжималка»)).

“Me engañó su apariencia, / En fin, no profundicé, / Y ando pidiendo indulgencia / Por culpa de esa mujer. / Es un problema / Que no puedo resolver. / Pido consejo, / Por favor, ayúdenme. / Todole parece poco / 15, 20, 30 ó 100 / Y selo gasta al momento / En la tienda, en el Ten Cent. / Es una Shopimaniaca, / De esas que no tiene cura. / Y si me guío por ella, / Me lleva a la sepultura” – «Я был одурачен её внешним видом, / В любом случае, я не стал углубляться, / И я умоляю о снисхождении / Из-за этой женщины. / Эту проблему, / Я не могу решить. / Я прошу совета, / Пожалуйста, помогите мне. / Все кажется ей слишком маленьким, / 15, 20, 30 или 100, / И она тратит их на месте / В магазине, в магазине «Десять центов». / Эта шопиманьячка, / Такие, которые не поддаются лечению. / И если я поддаюсь этому, / Она сведёт меня к могиле» (“La chopimaniaca” («Шопиманьячка»)).

О девушке «не по карману» поётся в песне “Superturística” («Супертуристика») от La Charanga: “Oye, David, / qué chica más cara, / Viejo y analizando muy bien la jugada / Pude notar que esa chica / Salía muy cara. / Turística / Súper-turística... / Para mí” – «Ой, Дэвид, / какая дорогая девушка. / И очень хорошо анализируя игру, / я могу сказать, / что эта девушка была очень дорогая. / Туристическая, / супер-туристическая... / Для меня».

Подобные словесные агрессии не только отражают широко распространённый сексизм на Кубе, но также раскрывают разочарования кубинца

и содержат комментарии о дефиците, культуре потребления и гендерных ролях во времена кризиса.

Ярким примером двойных смыслов является тимба-песня NG La Banda под названием “La Negrita Fina” («Хорошенькая мулатка»). После инструментального соло, в котором цитируется прелюдия до-минор из второго тома «Хорошо-темперированного клавира» И.С. Баха, в словах песни под ритмы кумбии звучит издёвка над «очень хорошей мулаткой», которая слушает только классическую музыку и не любит латиноамериканскую. Песня содержит отсылку на популярное выражение “ser loca por la música clásica” («сходить с ума от классической музыки»), не имеющее ничего общего с музыкой так таковой, но относится к женщинам, проявляющим большой интерес к иностранным мужчинам: “Que sé que no te gusta / La música latina / Por eso, mira, mi amiguita, / Te voy a complacer / Con Sebastian Bach” – «Я знаю, / что тебе не нравится латинская музыка. / Вот почему, послушай, моя маленькая подружка, / я буду радовать тебя / с Себастьяном Бахом».

Жёсткие словесные выпады в песнях кажутся логическими следствиями поведения «туристической» женщины, которая не может довольствоваться крайне ограниченными экономическими возможностями, предлагаемыми местными мужчинами, и, в конечном итоге, ищет состоятельного иностранного партнёра среднего возраста.

Учитывая, что ведущие группы и исполнители тимба – это преимущественно мужчины, неудивительно, что дискурсы их песен так сильно вращаются вокруг женщин. Однако в последнее время в кубинской популярной музыке наблюдается рост женских тимба-групп. Такие женские коллективы, как “Son Damas” и “Anacaona”, а также “Bamboleo” с женским вокалом привнесли в тимбу «ответные удары» мужчинам. Как подметил В.Перна, в одном телеинтервью солистка Bamboleo Ванныя Борхес отвергла обвинения в вульгарности текстов тимба, заявив, что они просто отражают социальную ситуацию на Кубе. По её словам, из-за того, что музыкальная сцена была очень machistской, и певцы-мужчины всегда пели женщинам, они решили начать петь в ответ мужчинам.

Для примера можно привести песню Bamboleo “Yo no me parezco a nadie” («Я не похожа



ни на кого»), в которой ведущую исполнительскую роль выполняет дуэт Хайлы Момпие (Haila Mompie) и Ваннии Борхес (Vannia Borges). Песня повествует об оригинальности и правдивости творчества группы: “Si en tu interior / Nollevasla creacion / Te falta inspiracion / Para enfrentar el reto. / Sera mejor, / Que olvides de una vez / Que soylo que tu quieres ser / Y te exigo un respeto / Porque mi musica esta natural, / Porque mi canto es original, / Porque mi orquesta tendra similar, / Pero tiene un sello / Que hay que respetar. / Quieres que te diga una cosa, te diga una cosa? / Tu te pareces a mi. / Pero yo, Yo no me parezco a nadie. / Ala hora de expresarla musica / Quelllevamos por dentro, / Lo hacemos con sentimiento original / Y sabrosura natural” – «Если внутри себя / Ты не несёшь творение, / Вам не хватит вдохновения / Принять вызов. / Будет лучше, / Чтобы вы забыли раз и навсегда, / Что я – то, чем ты хочешь быть, / И я требую вашего уважения, / Потому что моя музыка естественна, / Потому что моё пение оригинально, / Потому что мой оркестр типичен, / Но у него есть изюминка, / Это нужно уважать. / Ты хочешь, чтобы я тебе что-то сказала, рассказала? / Ты похож на меня. / Но я, я ни на кого не похожа. / Когда речь идёт о выражении музыки, / Что мы носим в себе, / Мы делаем это с оригинальным чувством и вкусом».

Хореографический код тимбы

Хореография тимбы – это своеобразный «пластический» манифест. Одним из средств самоидентичности «чернокожих» масс стало включение в танец тимбы большого количества афрокубинских танцевальных элементов, в частности, пластики румбы и культовых танцев.

Хореографической основой тимбы выступает танец *касино* (парный танец salsa cubana), который является главенствующим во вступительной части тимбы (*Thema*). Основной раздел (*Montuno*) отличается чередованием сольных и парных танцев. В кульминационные моменты музыкально-танцевальной композиции (*Bomba*) пары распадаются, и начинается соло партнёров. Когда динамика и энергетика музыки спадает, танцоры чаще всего вновь возвращаются в пары и продолжают танцевать касино.

Для сольных эпизодов существует множество вариантов хореографии, которые находятся в неотъ-

емлемой связи с музыкальным содержанием. Если в музыке звучат элементы румбы (мелодические или ритмические паттерны) или в поэтическом тексте упоминается румба, то партнёры могут вставить в танец движения румбы. Также, если в поэтическом тексте называется одно из афрокубинских божеств (ориша) или звучат паттерны ориш “toques”, то танцор в своём соло обыгрывает эти отсылки, выполняя движения упомянутого божества.

Кроме того, хореография тимбы содержит подтверждение «особого» положения женщин в кубинском обществе кризисных годов, получившим своё выражение в женском танце деспелоте (как новом хореографическом разделе тимбы), который в начале 1990-х годов практиковался в туристических танцевальных клубах.

Деспелоте – хореографический элемент, заметно отличающийся от большинства предыдущих популярных кубинских танцев. Это индивидуальный выход, преимущественно исполняемый женщинами⁵, поднимающими руки и выполняющими серию шагов и вызывающих фигур, основанных на преувеличенных движениях таза. Некоторые из этих движений имеют название: *la batidora* («блендер») – быстрое вращение таза, *tembleque* («тряска») – быстрые колебательные движения.

Деспелоте напрямую связан со стилями «чёрных» танцев (конга и румба гуагуанко), где фактически партнёры никогда не прикасаются друг к другу, а также с североамериканскими танцевальными стилями – хип-хоп и брейк-данс. Таким образом, происходит процесс творческого присвоения танцорами тимбы местных фольклорных элементов и элементов иностранных поп-стилей (что ярко проявляется и в других её музыкально-поэтических составляющих).

В заключение хочется подчеркнуть, что тимба представляет собой отражение городской молодёжной субкультуры Кубы, жаждущей потребительских удовольствий, противоречащей «правильным» революционным ценностям. Новая музыкально-танцевальная субкультура демонстрирует свою дистанцию от предыдущих культурных и социальных кодексов через множество знаков, которые варьиру-

⁵ В деспелоте мужчины либо отсутствуют, либо танцуют в тени своих партнёрш-женщин.



ются от сленга до танца, от принятия «девиантного» поведения до визуальных символов американских чернокожих. Разнообразие и неоднозначность этих знаков соответствует музыкальной эклектике тимбы и её связующей роли между прошлым и настоящим, местным и иностранным. Восхваляя своих ориш (африканских божеств) на сцене, тимберосы смешивают румбу с рэпом и носят атрибуты Сантерии (амулеты и др.) вместе с золотыми цепями и бейсболками американской культуры.

Таким образом, являясь эклектичным явлением, тимба демонстрирует многоуровневую связь с афрокубинскими фольклорными стилями в музыкальной структуре и организации, ритме, языке, танце и визуальных кодах. Кроме того, музыка тимбы открыта к разнообразным влияниям (американские джаз-фьюжн, рэп, фанк, рок или ямайские и колумбийские популярные стили), демонстрируя связи со всем звуковым спектром «черной Атлантики» в последовательности, которая начинается румбой и заканчивается хип-хопом.

Своей музыкальной и концептуальной сложностью тимба рушит европейские стереотипы о чёрной музыке как о прямой, непосредственной, радостной, «телесной» и ритмичной (и, следо-

вательно, не интеллектуальной). Музыка тимбы многослойна и гибридна, сложна в исполнении и требует высокого технического мастерства. За своим внешне праздничным характером тимба скрывает отсылки к важным социальным вопросам, касающимся табуированных ранее тем расового неравенства, афрокубинской идентичности, экономической нестабильности, гендерных отношений, гедонистических настроений и туризма.

Успех тимбы имел огромное символическое значение для современной культуры Кубы. В условиях кризиса и стремительных изменений, происходящих в кубинском обществе, музыканты тимбы приобрели исключительную популярность. Зарубежные гастролы, открытие новых клубов и прибытие на остров международных звукозаписывающих компаний создали условия для стремительного распространения тимбы по всему миру, в том числе, и в России. Секрет популярности скрыт в её богатом поликультурном коде, новизне и оригинальности, сложном и противоречивом содержании, отражающем напряжённые моменты в кубинском обществе. Тимба представляет блестящий пример музыки, которая может быть карнавальной, сложной и многозначной одновременно.

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Борхес А., Сардиньяс А. История казино и рузды де казино. Санкт-Петербург: Сальса по-русски, 2018. 104 с.
- 2/ Вилабой С.Г., Вега О.Л. Куба. Взгляд на историю. Нью-Йорк: Ocean Press, 2015. 132 с.
- 3/ Гавриков Ю.П. Куба: страницы истории. Москва: Наука, 1979. 168 с.
- 4/ Даннерберг А.Н. Кубинская сантерия: опыт религиозного синкретизма // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2020. № 2. С. 150–160.
- 5/ Доценко В.Р. История музыки Латинской Америки: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: дис. ... доктора искусствоведения. Москва, 2014. 600 с.
- 6/ Канисарес Р. Кубинская сантерия. Жизнь и духовные традиции афроамериканцев / перевод Т. Дороницовой. М.: ГРАНД: ФАИР-ПРЕСС, 2005. 188 с.
- 7/ Карбонеро Г.Ч. От кубинского контраданса к казино. СПб.: Сальса по-русски, 2021. 54 с.
- 8/ Карпентьер А. История музыки Кубы от средневековья до современности. М.: Госмузиздат, 1962. 164 с.
- 9/ Конен В.Д. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века. Москва: Музыка, 1994. 157 с.
- 10/ Котов В.А. Son Habanero и аспекты его изучения в кубинском музыкознании: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: дис. ... кандидата искусствоведения: защищена 26.02.2016. Москва, 2013. 173 с.
- 11/ Кряжева И.А. Музыка Испании и Латинской Америки. Исторические очерки: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: дис. ... доктора искусствоведения. Москва, 2007. 295 с.
- 12/ Ларин Е.А. Новейшая история стран Латинской Аме-



рики: Куба: учебное пособие для вузов. М.: Юрайт, 2023. 171 с.

13/ Ларин Е.А. Политическая история Кубы XX века: учебное пособие. М.: Высшая школа, 2007. 182 с.

14/ Наварете Р. Куба. Полная история страны. М.: АСТ, 2023. 352 с.

15/ Пичугин П.А. Краткий очерк истории кубинской музыки // Музыкальная культура стран Латинской Америки / сост., общ. ред. и примеч. П.Пичугина. М.: Музыка, 1974. С. 15–76.

16/ Платонова О.А. Сальса и сантерия: к проблеме десакрализации ритуала // Обсерватория культуры. 2015. № 3. С. 52–58.

17/ Платонова О.А. Сальса как феномен латиноамериканской культуры: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: дис. ... кандидата искусствоведения: защищена 26.02.2016. Москва, 2015. 226 с.

18/ Рамос Х.А.А. Формирование кубинского национального самосознания // Кубинская этнография: статьи и материалы. М.: Наука, 1983. С. 46–54.

19/ Сапонов М.А. Музыкальная культура Кубы: к проблеме народных традиций в профессиональном композиторском творчестве. М., 1976. 21 с.

20/ Чапо П.Д. Африканские племенные знаки и названия рабов на Кубе // Кубинская этнография. М.: Наука, 1983. С. 35–46.

21/ Boggs V.W. Salsiology: Afro-Cuban Music and the Evolution of Salsa in N.Y. City. USA: Praeger, 1992. 400 p.

22/ Crook L. A Musical Analysis of the Cuban Rumba // Latin American Music Review. 1982. Vol. 3, № 1, Spring-Summer. P. 92–123.

23/ Flores J. From Bomba to Hip-Hop: Puerto Rican Culture and Latino Identity. Columbia: Columbia University Press, 2000. 272 p.

24/ Flores J. Salsa Rising: New York Latin Music of the Sixties Generation. Oxford: Oxford University Press, 2016. 284 p.

25/ Manuel P. The Anticipated Bass in Cuban Popular Music // Latin American Music Review. 1985. Vol. 6, № 2, Autumn-Winter. P. 249–261.

26/ Mauleon R. Salsa Guidebook: For Piano and Ensemble. Petaluma: Sher Music Co, 2005. 259 p.

27/ Orovio H. Diccionario dela música cubana. Biográfico y técnico. Cuba: Letras Cubanas, 1981. 442 p.

28/ Ortiz F. Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar. La Habana: Consejo nacional de cultura, Ed. Universitaria, 1963. 490 p.

29/ Ortiz F. La africana dela musica folclorica de Cuba. La Habana: Ministerio de Educacion, 1954. 477 p.

30/ Pasmanick P. «Décima» and «Rumba»: Iberian Formalism in the Heart of Afro-Cuban Song // Latin

American Music Review. 1997. Vol. 18, № 2, Autumn-Winter. P. 252–277.

31/ Perna V. Timba: The Sound of the Cuban Crisis. London and New York: Routledge, 2016. 376 p.

32/ Ratia K.H. Las voces africanas en las canciones delos Van Van y otros grupos de música popular cubana: trabajo de fin de máster en Filología Española: junio 2015. Helsinki, 2015. 98 p.

33/ Salazar M. Mambo Kingdom: Latin Music in New York. USA: Schirmer Trade Books, 2002. 309 p.

REFERENCES

1/ Borkhes, A., Sardin'ya, A. (2018), Istoriya kasino i ruedy de kasino, Sa'lsa po-russki, Saint Petersburg, 104 p. (In Russ.)

2/ Vilaboi, S.G., Vega, O.L. (2015), Kuba. Vzglyad na istoriyu. Ocean Press, New York, 132 p. (In Russ.)

3/ Gavrikov, Yu.P. (1979), Kuba: stranitsy istorii. Nauka, Moscow, 168 p. (In Russ.)

4/ Dannerberg, A.N. (2020), "Cuban Santeria: the experience of Religious syncretism", Gosudarstvo, religiya, tserkov' v Rossii i za rubezhom [State, religion, Church in Russia and abroad], No. 2, pp.150–160. (In Russ.)

5/ Dotsenko, V.R. (2014), Istoriya muzyki Latinskoi Ameriki [The History of Latin American Music], Doc. Sc. Thesis, Moscow, 600 p. (In Russ.)

6/ Kanizares, R. (2005), Kubinskaya santeriya. Zhizn' i dukhovnye traditsii afroamerikantsev, GRAND: FAIR-PRESS, Moscow, 188 p. (In Russ.)

7/ Karbonero, G.Ch. (2021), Ot kubinskogo kontradansa k kasino. Sa'lsa po-russki, Saint Petersburg, 54 p. (In Russ.)

8/ Karpent'er, A. (1962), Istoriya muzyki Kuby ot srednevekov'ya do sovremennosti, Gosmuzizdat, Moscow, 164 p. (In Russ.)

9/ Konen, V.D. (1994), Tretii plast: Novye massovye zhanry v muzyke XX veka, Muzyka, Moscow, 157 p. (In Russ.)

10/ Kotov, V.A. (2013), Son Habanero i aspekty ego izucheniya v kubinskom muzykoznanii, Cand. Sc. Thesis, Moscow, 173 p. (In Russ.)

11/ Kryazheva, I.A. (2007), Muzyka Ispanii i Latinskoi Ameriki. Istoricheskie ocherki, Doc. Sc. Thesis, Moscow, 295 p. (In Russ.)

12/ Larin, E.A. (2023), Noveishaya istoriya stran Latinskoi Ameriki: Kuba, Yurait, Moscow, 171 p. (In Russ.)

13/ Larin, E.A. (2007), Politicheskaya istoriya Kuby XX veka, Vysshaya shkola, Moscow, 182 p. (In Russ.)

14/ Navarete, R. (2023), Kuba. Polnaya istoriya strany. AST, Moscow, 352 p. (In Russ.)

15/ Pichugin, P.A. (1974) Kratkii ocherk istorii kubinskoi muzyki [A brief outline of the history of Cuban music] // Muzykal'naya kultura stran Latinskoi Ameriki [The musi-



cal culture of Latin America], *Muzyka*, Moscow, pp. 15–76 (In Russ.)

16/ Platonova, O.A. (2015), *Salša i santeriya: k probleme desakralizatsii rituala [Salsa and Santeria: on the problem of ritual desacralization]* // *Observatoriya kul'tury [Observatory of Culture]*, No. 3. pp. 52–58. (In Russ.)

17/ Platonova, O.A. (2015), *Salša kak fenomen latinoamerikanskoi kul'tury [Salsa as a phenomenon of Latin American culture]*, Cand. Sc. Thesis, Moscow, 226 p. (In Russ.)

18/ Ramos, Kh. A.A. (1983), *Formirovanie kubinskogo natsional'nogo samosoznaniya [Formation of the Cuban national identity]* // *Kubinskaya etnografiya: stat'i i materialy [Cuban ethnography: articles and materials]*, Nauka, Moscow, pp. 46–54. (In Russ.)

19/ Saponov, M.A. (1976), *Muzykal'naya kul'tura Kuby: k probleme narodnykh traditsii v professional'nom kompozitorskom tvorchestve*, Moscow, 21 p. (in Russ.)

20/ Chapo, P.D. (1983), *Afrikanskie plemennye znaki i nazvaniya rabov na Kube [African tribal signs and names of slaves in Cuba]* // *Kubinskaya etnografiya [Cuban ethnography]*, Nauka, Moscow, pp. 35–46. (In Russ.)

21/ Boggs, V. W. (1992), *Salsiology: Afro-Cuban Music and the Evolution of Salsa in N.Y. City*. USA: Praeger, 1992. 400 p. (In Eng.)

22/ Crook, L. (1982), "A Musical Analysis of the Cuban Rumba" *Latin American Music Review*, Vol. 3, No. 1, Spring-Summer, pp. 92–123. (In Eng.)

23/ Flores, J. (2000), *From Bomba to Hip-Hop: Puerto Rican Culture and Latino Identity*, Columbia University Press, Columbia, 272 p. (In Eng.)

24/ Flores, J. (2016), *Salsa Rising: New York Latin Music of the Sixties Generation*, Oxford University Press, Oxford, 284 p. (In Eng.)

25/ Manuel, P. (1985), "The Anticipated Bass in Cuban Popular Music", *Latin American Music Review*, Vol. 6, No. 2, Autumn-Winter, pp. 249–261. (In Eng.)

26/ Mauleon, R. (2005), *Salsa Guidebook: For Piano and Ensemble*, Petaluma, Sher Music Co, 259 p. (In Eng.)

27/ Orovio, H. (1981), *Diccionario dela música cubana. Biográfico y técnico*, Cuba, Letras Cubanas, 442 p. (In Span.)

28/ Ortiz, F. (1963), *Contrapunto cubano del tabaco y el azucar*, La Habana, Consejo nacional de cultura, Ed. Universitaria, 490 p. (In Eng.)

29/ Ortiz, F. (1954), *La africanía dela musica folclórica de Cuba*, La Habana, Ministerio de Educacion, 477 p. (In Span.)

30/ Pasmanick, P. (1997), "'Décima" and "Rumba": Iberian Formalism in the Heart of Afro-Cuban Song", *Latin American Music Review*, Vol. 18, No. 2, Autumn-Winter, pp. 252–277. (In Eng.)

31/ Perna, V. (2016), *Timba: The Sound of the Cuban Crisis*, London and New York, Routledge, 376 p. (In Eng.)

32/ Ratia, K.H. (2015), *Las voces africanas en las canciones delos Van Van y otros grupos de música popular cubana: trabajo de fin de máster en Filología Española*, Helsinki, 98 p. (In Span.)

33/ Salazar, M. (2002), *Mambo Kingdom: Latin Music in New York*, USA, Schirmer Trade Books, 309 p. (In Eng.)

Сведения об авторах:

Чихачёва Мария Михайловна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

E-mail: mgokhfeld@yandex.ru

Кустова Милада Леонидовна, независимый исследователь, г. Иркутск

E-mail: pomedor98@mail.ru

Author information

Maria M. Chikhacheva, Cand. Sc. (Art Criticism), Professor at the Department of Music History, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: mgokhfeld@yandex.ru

Milada L. Kustova, investigador independiente, Irkutsk

E-mail: pomedor98@mail.ru