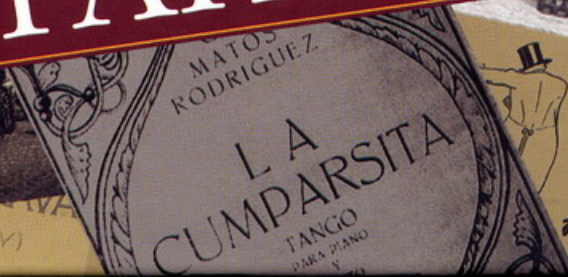
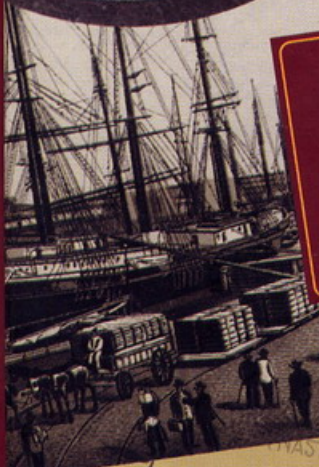


MOSCA BRAVA
(NASTY FLY)



П. А. Пичугин
аргентинское
ТАНГО



П.А. ПИЧУГИН

**Аргентинское
танго**



МОСКВА • МУЗЫКА



Апретичкое

Танго

П.А. ПИЧУГИН

И все же танго победило. Его нервно вибрирующий ритм удивительным образом резонировал с пульсом уличных вен и артерий Буэнос-Айреса. Его мелодии обладали секретом всепроницаемости — ни тяжелые шторы фешенебельных ресторанов, ни жалюзи на окнах аристократических домов не были для них препятствием. Слова танго были обращены ко всем и к каждому, независимо от социальной принадлежности, и каждому говорили именно о нем, ибо говорили о вечном и неизменном в человеке. Танго было утешением в одиночестве для одних, способом самоутверждения для других, средством общения и взаимопонимания для третьих. Танго отталкивало и привлекало, берегло душевные раны и заживляло их, доводило до отчаяния и давало надежду. Танго никогда не было только танцем, но ритуалом, драмой, разыгрываемой двумя актерами не для публики, а для себя. Танго явилось новым способом переживания жизни, потому так властна была его притягательность и так притягательна была его власть... Танго неуклонно восходило, пока не превратилось в синоним города и страны, где оно родилось... Несмотря ни на что, танго живет, и сегодняшний аргентинец считает его своей национальной гордостью.



Издание выпущено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
проект № 08-04-16124д
Научный руководитель проекта В.Р. Доценко

Координатор проекта Н.Ю. Кудярова

*Издание подготовлено
Научно-издательской музыкальной коллегией
им. П.И. Чайковского*

I. РОЖДЕНИЕ

В начале было слово	13
Параллельные истории	24
	24 Хабанера
	33 Милонга
	43 Андалусийское танго
Танго еще нет, но его уже танцуют	55
	55 Салон и улица
	70 Самое первое танго

II. ДЕТСТВО И ОТРОЧЕСТВО

Буэнос-Айрес 1880-х	75
Первые шаги танго	85
На рубеже XX века	93

III. СОВЕРШЕННОЛЕТИЕ **105**

«Старая гвардия»	106
	107 Анхель Грегорио Вильольдо
	111 Доминго Санта Крус
	112 Роберто Фирпо
	114 Агустин Барди
	115 Эрнесто Понцио
	117 Хуан де Дьос Филиберто
	118 Висенте Греко
	119 Франсиско Канаро
	120 Эдуардо Аролас
	121 Херардо Эрнан Матос Родригес
Портеньо и танго	123
От танго к танго	128

IV. «ЗОЛОТАЯ ЭПОХА» ТАНГО

Танго обретает голос	133
Новые веяния	154

V. «ЗОЛОТАЯ ОСЕНЬ» ТАНГО

Тридцатые и сороковые годы	163
«Буэнос-Айрес в полночь»	172

Библиография	180
--------------	------------

Указатель имен	186
----------------	------------

НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ	195	Двадцать четыре аргентинских танго
--------------------------	------------	------------------------------------

Слово об авторе

Павел Алексеевич Пичугин (1932–2001) — кандидат искусствоведения, филолог-испанист, музыковед, основатель российской исследовательской традиции в области латиноамериканской музыки. Он относился к тому типу людей, который не часто встретишь в наше время. Интеллигентность, природная элегантность и даже известный аристократизм сочетались в нем с житейской неприхотливостью, трогательной деликатностью в общении. Поражали его глубочайшие познания в области литературы и философии. Подкупала его открытость, способность делиться знаниями — он мог часами декламировать А.С. Пушкина, цитировать дорогих ему русских мыслителей, восхищаться искусством И.С. Козловского, с которым дружил и которому посвятил несколько романсов собственного сочинения. Широта гуманитарных интересов Пичугина самым плодотворным образом сказалась на основном его поприще — музыкальной латиноамериканистике.

Значительная часть жизни Павла Алексеевича прошла в стенах Института Латинской Америки Российской академии наук, где им был создан ряд работ о латиноамериканской культуре и творчестве наиболее ярких ее представителей. В их числе — монография «Музыкальная культура андских народов», две антологии — «Мексиканская песня» и «Корридор мексиканской революции», представляющие интереснейшие образцы народных мелодий с эквиритмическими переводами текстов, в которых автору удалось передать не только смысл, но и сам дух, атмосферу живописных народных сценок. Незаурядный литературный талант Пичугина проявился в созданной им серии статей-портретов видных латиноамериканских композиторов — таких, как непревзойденный гений бразильской музыки Эйтор Вилла-Лобос, зачинатели афрокубанизма Амадео Рольдан и Алехандро Гарсиа Катурла, как особенно близкий Павлу Алексеевичу безвременно ушедший мексиканец Сильвестре Ревуэльтас. Венцом деятельности Пичугина стала выпущенная по его инициативе энциклопедия «Культура Латинской Америки» (2000) — фундаментальный труд, отмеченный Дипломом ЮНЕСКО «За вклад в диалог между цивилизациями». Будучи ответственным редактором издания, он написал в различные его разделы более 200 статей самой разнообразной тематики — о музыкальной культуре отдельных стран, фольклорных жанрах, о творчестве латиноамериканских композиторов и исполнителей.

Монография «Аргентинское танго» основана на богатейшем материале, большей частью относящемся к аргентинским источникам. Она была закончена в 1999 году, но при жизни автора не опубликована.

Каждый, кто обратится к этому изданию, будь то пылливый ученый или простой любитель этого песенно-танцевального жанра, найдет здесь немало интересного в хитросплетениях генезиса танго и его последующей эволюции от местной формы к известнейшему феномену искусства; узнает о жизни и деятельности создателей классического танго, о творчестве легендарного исполнителя Карлоса Гарделя и выдающегося композитора Астора Пьяццоллы, возведшего танго в ранг «высокого искусства»; откроет ряд новых имен — композиторов-тангерос, музыкантов-инструменталистов, певцов и танцоров, самоотверженный труд которых сделал танго достоянием мировой культуры.

В. Доценко,
кандидат искусствоведения

«ЛЮБИМЫЙ ГРАЖДАНИН ВСЕГО МИРА» (вместо предисловия)

Пренебрежение к обсуждению и изучению аргентинского танго есть результат полного отсутствия исторического чувства.

Карлос Вега

Танцы, как и книги, «имеют свою судьбу». Одни сходят со сцены, едва появившись; другие живут годами, десятилетиями, столетиями. Одни угасают, не оставив наследников; другие дают начало многочисленному потомству, в котором продолжают жить в слегка перекроенном хореографическом одеянии и под другими именами. Одни являются достоянием лишь какого-либо одного класса, сословия, касты; другие — любимцы всего общества. Одни танцы бытуют на ограниченной территории — нескольких лежащих по соседству деревень, города, провинции; другие переходят государственные и национальные границы, пересекают материки, переплывают моря и океаны и становятся «гражданами мира». К таким универсальным танцам — «баловням судьбы» — принадлежит танго.

Очень не многим странам выпала честь создать танец, который столь сильно отозвался бы в душе иноплеменников, чтобы быть принятым ими как собственное достояние. В свое время Англия подарила миру контрданс, Франция — менуэт, Австрия — вальс, Польша — мазурку, Богемия — польку, англосаксонская Америка — фокстрот. Латинская Америка на протяжении своей истории также не раз создавала музыкальные и хореографические формы, пересекавшие Атланти-

ку. Вальс «Над волнами» (1885) мексиканца Хувентино Росаса и хабанера «Ты» (1892) кубинца Эдуардо Санчеса де Фуэнтеса долгое время были мировыми бестселлерами. Кубинская хабанера, увековеченная гением Ж. Бизе в его бессмертной опере, стала жанром композиции профессионального европейского музыкального творчества академического плана (напомним, что вслед за Бизе хабанеры писали Сен-Санс, Шабрие, Дебюсси, Равель). Румба и дансон нашли отражение в творчестве Д. Мийо. Бразильская батикада послужила исходной моделью для «Ионизации» Э. Вареза. Богатейший арсенал латиноамериканских ударных инструментов вошел в состав современных симфонических оркестров. Алехо Карпентьер имел все основания заявить, что «хабанера, румба, гуарача, кубинское болеро, бразильская самба заполонили мир своими ритмами»¹. Но ни хабанера, ни румба, ни самба и в малой степени не испытали того триумфа, какой выпал на долю танго. Аргентина создала танец, ставший таким же бесспорным фаворитом среди танцев XX столетия, какими были вальс в XIX или менуэт в XVIII веке.

Мировая популярность любого танца зависит от совпадения во времени и месте многих условий. Ни изящество хореографии, ни красота музыки сами по себе еще не обеспечивают танцу длительного успеха. Необходимо, прежде всего, чтобы новый танец появился именно тогда, когда общество испытывает в нем потребность, — то есть когда господствовавшие в обществе хореографические стили и моды утрачивают жизненную силу и привлекательность. Необходимо далее, чтобы этот танец был не просто еще одним танцем рядом с уже бытующими, но всеобъемлющей моделью, охватывающей целый цикл хореографических форм, соответствующих духу и вкусам данной эпохи. Необходимо еще, чтобы новый танец предварительно вытеснил из круга своего бытования все старые формы предшествующего хореографического цикла. Наконец, необходимо, чтобы танец был принят каким-либо центром, признанным в качестве мирового глашатая мод. Для Латинской Америки таким глашатаем в XVI веке являлся Мадрид, а начиная с XVII века — Париж, город, который на протяжении нескольких столетий был и в значительной степени остается и сегодня мировым законодателем в области салонных танцев. На протяжении XVII–XX веков все универсальные танцы, независимо от места своего рождения, шли в Латинскую Америку непосредственно из Парижа, и если по пути они делали небольшую остановку в Мадриде, то дело тут только в географии. (Впрочем, известны случаи, когда некоторые из танцев появлялись в Лиме или в Рио-де-Жанейро даже несколько раньше, чем в Мадриде или Лиссабоне.) В истории танго имело место именно такое счастливое совпадение перечисленных выше условий.

Все сценические, бальные, бытовые танцы прошлых эпох и современные, даже те, которые только вчера изобретены хореографами, в конечном счете, как правило, восходят к народным, в чем убеждает и анализ их отдельных фигур и жестов, и опыт исторических аналогий. За искусственной усложненностью поз и движений, за утонченной манерностью, галантной изысканностью, подчас парадной холодностью придворных и салонных танцев всегда скрывается более или менее замаскированная народная хореографическая основа. Универсальные танцы не составляют в этом отношении исключения. Так, прежде чем кардинал Ришелье танцевал с Анной Австрийской сарабанду в Париже, ее танцевали мадридские гранды, а еще ранее кастильские простолюдины. Минуэт, «король танцев и танец королей», как его называли при дворе «коро-

ля-солнца» Людовика XIV, и самый популярный танец на ассамблеях Петра I, был первоначально танцем французских крестьян провинции Пуату. Контрданс, быть может самый универсальный танец в истории европейской хореографии, насчитывавший 900 (!) разновидностей и породивший бесчисленное множество вариантов в странах обоих полушарий — от кубинской хабанеры до русской кадрили «Барыня», начал свою более чем трехсотлетнюю блистательную карьеру танцем английских поселян, что навсегда закрепилось и в его названии (country dance — буквально «сельский танец»). Точно так же тирольские крестьяне, кружившиеся парами под непритязательные мелодии местных лендлеров, наигрываемых деревенскими музыкантами на скрипках, кларнетах и контрабасах, положили начало музыке и хореографии вальса. Подобную же эволюцию проделали в свое время полонез (в его основе польский народный танец ходзоны), мазурка (по-польски мазур — танец мазуров, жителей Мазовии), полька (разновидность чешского народного танца скочна, популярного в Богемии) и десятки других танцев.

Истоки танго также лежат в народной музыкальной и хореографической стихии. Генезис танго весьма показателен как своего рода классическая модель образования типичных латиноамериканских музыкально-хореографических форм, детище причудливого смешения самых разнообразных национальных и культурных истоков и традиций. Эпические романсы странствующих трубадуров пампы пайядоров — певцов, музыкантов и импровизаторов, рыцарей поэтических турниров; скотоводы-гаучо, уже терявшие былую волю и превращавшиеся в пеонов — батраков в помещичьих усадьбах и в «компадре» — полупролетариев буэнос-айресского предместья, но сохранившие свою гитару, свои полудикие пляски маламбо и свои дерзкие на язык песни милонги; разноплеменный плебс городских окраин и аристократия центральных кварталов Буэнос-Айреса; бесконечные потоки иммигрантов, принесших на берега Ла-Платы свои надежды и свое одиночество; бродячие шарманки и рожки первых конок; томная нега антильских, пикантная грация андалусийских и выразительная пластичность неаполитанских мелодий; язык Сервантеса и Данте, говор вечных скитальцев цыган и блатной жаргон улиц лунфардо; креолы, метисы, мулаты, европейцы; Буэнос-Айрес и Монтевидео; Европа, Африка, Америка — все и всё внесли свою лепту в создание танго.

Танго — феномен не только художественный, но и социальный. Порождение переломной эпохи, конфликтного столкновения Аргентины уходящей, патриархальной и идущей ей на смену новой Аргентины, утверждающей капиталистическую действительность, танго отмечено печатью драматических коллизий, свойственных этому переходному периоду. Музыка и тексты танго с поистине репортерской точностью и в очень широком эмоциональном диапазоне отразили содержание своего времени, новые жизненные ситуации, постоянно и неизбежно возникавшие в изменяющихся условиях. Танго запечатлело социальную психологию и мироощущение человека, затерянного в огромном космополитическом городе. Оно на протяжении десятилетий выражало коллективное сознание породившей его среды и, в свою очередь, формирова-

ло это сознание. Танго создало свой арсенал тем, сюжетов, мотивов, персонажей, не выдуманных, а «срисованных с натуры». Танго выработало свои музыкальные и поэтические формы, свой стиль, язык, свою особую манеру выражения. Танго оказало сильнейшее влияние на аргентинскую музыку и литературу, заставив обратить на себя внимание таких композиторов, как Альберто Хинастера и Карлос Гуаставино, и таких поэтов, как Эваристо Карриего, Хорхе Луис Борхес и Рауль Гонсалес Туньон. В свою очередь, выдающиеся авторы танго — музыканты Хулио де Каро, Освальдо Пульезе, Астор Пьяццолла, поэты Паскуаль Контурси, Селедонио Эстебан Флорес, Энрике Кадикамо, Энрике Саналь Сантос Диссеполо, Омеро Манци возвысили эстрадно-салонное танго до жанра серьезного искусства и влили освежающую струю в современную аргентинскую поэзию, научив ее, по меткому замечанию В.Б. Земскова, «говорить на языке нового аргентинца»².

Если в прошлом мало какому танцу выпадал такой триумф, какой пришелся на долю танго, то и не много можно назвать танцев, чей путь к всеобщему признанию был бы столь же тернистым. Танго третировали, презирали и оплеывали. Танго изгоняли и запрещали. «Мерзкой рептилией, рожденной в публичном доме», назвал танго аргентинский поэт-модернист Леопольдо Лугонес. Другой рафинированный представитель лаплатского Парнаса Энрике Ларрета, бывший послом во Франции в то время, когда в Париже появились первые аргентинские ансамбли, исполнявшие танго, считал необходимым выступить в печати и публично отмежеваться от своего соотечественника, этого «порождения заведений, пользующихся дурной репутацией», которому он отказывал в национальной принадлежности. Такое высокомерно-снобистское отношение к танго со стороны аргентинской культурной элиты было прежде всего знаком сословной иерархии — отношением аристократа к плебею, «порядочного» общества к простонародью, «черни», в среде которой родилось танго.

И все же танго победило. Его нервно вибрирующий ритм удивительным образом резонировал с пульсом уличных вен и артерий Буэнос-Айреса. Его мелодии обладали секретом всепроникаемости — ни тяжелые шторы фешенебельных ресторанов, ни жалюзи на окнах аристократических домов не были для них препятствием. Слова танго были обращены ко всем и к каждому, независимо от сословной принадлежности, и каждому говорили именно о нем, ибо говорили о вечном и неизменном в человеке. Танго было утешением в одиночестве для одних, способом самоутверждения для других, средством общения и взаимопонимания для третьих. Танго отталкивало и привлекало, бередило душевные раны и заживляло их, доводило до отчаяния и давало надежду. Танго никогда не было только танцем, но ритуалом, драмой, разыгрываемой двумя актерами не для публики, а для себя. Танго явилось новым способом переживания жизни, потому так властна была его притягательность и так притягательна была его власть, о которой хорошо сказал Борхес:

Это — шквал, это — черная магия танца,
вызов, брошенный сонму годов;
человек, до поры сотворенный из праха,
разве ты долговечнее этого танго,
имя которому — время?..

За прошедшее столетие улеглись баталии вокруг «быть или не быть» танго. Сегодня в Аргентине работает научно-исследовательский Институт по изучению танго, выходят специализированные журналы — «Эстудиос де танго», «Буэнос-Айрес — танго», Тангера, издается многотомная «История танго». В Буэнос-Айресе открыт Музей танго, функционирует «Общество друзей танго». Есть улица Карлоса Гарделя, есть небольшая улочка Каминито, увековеченная в знаменитом одноименном танго и ставшая туристической достопримечательностью. В стране проводятся фестивали и конкурсы оркестров и исполнителей танго. С 1978 года ежегодно 11 декабря отмечается Национальный праздник танго. Литература о танго составляет в настоящее время обширную библиотеку. Правда, и сегодня есть скептики и мрачные прорицатели, и сегодня то здесь, то там раздаются голоса, возвещающие о «кризисе танго», о «смерти танго». В этом нет ничего удивительного. Конъюнктура на мировом «хореографическом рынке» подвержена таким же колебаниям, как на любом другом, и часто то, что еще вчера казалось навсегда похороненным, сегодня возрождается, подобно фениксу из пепла.

Танго на протяжении своей долгой истории «переживало кризис», «умирало» и «возрождалось» не раз, поскольку изменялось общество, в котором оно зародилось и функционировало, менялись вкусы публики, которую оно обслуживало, утихали и вновь разгорались споры между приверженцами традиции и новаторами среди создателей и исполнителей танго. Со всем этим неизбежно изменялось и танго — его интонационная структура, композиция, принципы и техника инструментовки, манера интерпретации, и каждое такое изменение воспринималось как «кризис» одними и как «возрождение» — другими.

Как это всегда происходит, любая художественная форма, чтобы продлить свое существование, должна эволюционировать, видоизменяться, «приспосабливаться», и от степени приспособляемости к изменениям внешней среды в значительной степени зависит продолжительность ее активной жизни. Танго обладает такой способностью в высшей степени, и в этом один (но далеко не единственный) из секретов его долголетия и неувядаемой привлекательности. Сравнительно недавно чилийский культуролог Луис Бокас в статье «Время и танго», опубликованной в «Курьере ЮНЕСКО», констатировал, что Париж и Амстердам вновь восхищаются искусством Пульезе и Пьяцоллы и прекрасным голосом Сусаны Ринальди; что Куба проводит фестивали танго; что в Японии процветает торговля грампластинками с записями танго, выступают оркестры, исполняющие танго, есть свои коллекционеры и специализированные журналы; что в 1985 году, к пятидесятилетию со дня смерти Карлоса Гарделя, муниципалитет Тулузы, родного города певца, отдавая дань памяти своему прославленному сыну, осуществил обширную, рассчитанную на несколько недель программу, включавшую открытие памятника, выставки и научный конгресс, посвященный танго, который проводил Тулузский университет — крупный центр по изучению испанской и латиноамериканской культуры — и на который съехались специалисты из Латинской Америки, Европы и Соединенных Штатов; что, нако-

нец, в первые месяцы 1986 года наблюдалась резкая вспышка интереса к танго в Нью-Йорке...³ Не свидетельствует ли это о том, что, вопреки мрачным прогнозам, танго по-прежнему пребывает в добром здравии и остается «любимым гражданином всего мира», как утверждает Франсиско Гарсиа Хименес, автор популярной книги о вечно юном аргентинском танце?⁴

Выдающийся аргентинский музыковед и фольклорист Карлос Вега (1898–1966), автор одной из первых (и остающейся по сей день одной из лучших) работ о танго, писал в 1936 году: «Всего лишь несколько десятилетий прошло с того момента, как танго подарило свое имя хореографической композиции и музыкальной форме, а уже никто не помнит и не знает происхождения элементов, которые его образовали. Еще живы те, кто в свое время внесли лепту в формирование этого танца, но никто не дал себе труда обобщить их наблюдения и опыт, и так потеряется возможность написать в будущем историю танго. Поспешим же, пока свидетели живы!»⁵.

Призыв Веги был услышан и его исследовательский почин подхвачен. Однако, несмотря на то что за прошедшее с тех пор время появилось огромное количество посвященных танго публикаций — от руководств по хореографии и статей в периодической печати до энциклопедических словарей и монографий аналитического характера, многое в истории танго еще остается неясным. Нет единого мнения среди специалистов по такому кардинальному вопросу, как генезис танго. Дискутируется проблема национальных истоков и исходных хореографических и музыкальных элементов, давших начало танго. Диапазон лингвистических изысканий, связанных с этимологией названия танца, простирается от вульгарной латыни до кечуа и африканских языков Конго и Камеруна. Не утихает спор между Буэнос-Айресом и Монтевидео за право считаться родиной танго. Появилось ли танго изначально как триединство хореографии, музыки и слова или же эти элементы постепенно интегрировались в стилистически однородное целое; принадлежит ли танго фольклору или является особой формой, занимающей промежуточное положение между народным и профессиональным творчеством, — таковы немаловажные вопросы, ответы на которые далеки от единодушия. В результате складывается довольно парадоксальная ситуация, при которой чем обширнее становится аналитическая литература о танго, тем труднее читающему ее составить единое мнение даже по самым основополагающим проблемам.

В центре внимания в настоящей работе — генезис танго и его последующая эволюция как универсальной художественной формы. Каковы были историко-культурные условия и предпосылки появления танго? Какие конкретные музыкальные, хореографические и поэтические формы участвовали в его образовании? Каким был механизм их взаимодействия, приведшего к новому художественному качеству? Каково соотношение в танго местных (национальных) и привнесенных (латиноамериканских и иных) элементов? В какой общественной среде сложилось танго? В чем секрет его мирового триумфа? Таковы основные вопросы, которые предстоит выяснить, прежде чем ответить на главный: в чем заключается художественный и социальный феномен танго.

Аргентинское танго есть продолжение андалусийского танго на почве Ла-Платы.

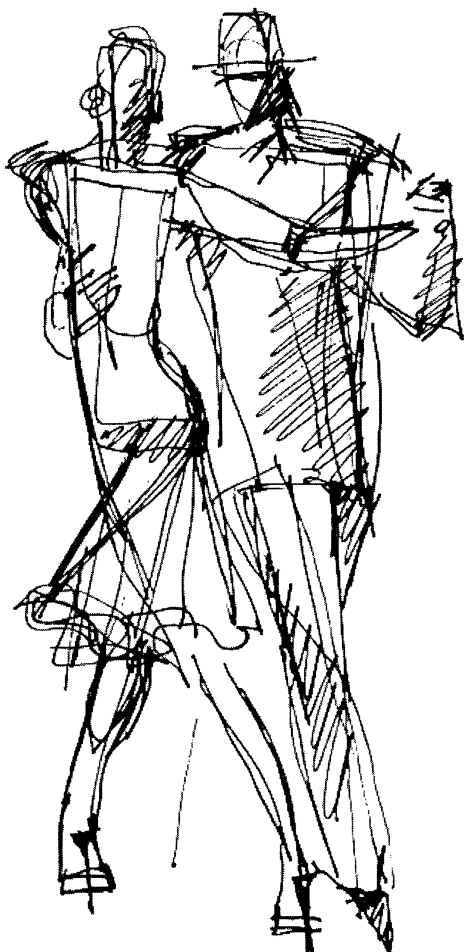
Карлос Вега

Танго по прямой генеалогической линии восходит к кубинской хабанере.

Луис Тейссейре

Танго объединяет в себе мелодику хабанеры, хореографию милонги и ритмику кандомбе.

Эктор и Луис Батес



1 В начале было слово

Танго появилось в конце XIX века, слово же «танго» и его фонетические варианты были известны и в Америке, и по ту сторону Атлантического океана намного раньше. Существует немало гипотез, объясняющих, каждая по-своему, этимологию слова «танго». Некоторые исследователи скептически относятся к подобным лингвистическим изысканиям, считая их бесплодным занятием. «Если бы какой-нибудь филолог, — писал Карлос Вега, — посвятил всю жизнь разгадке слова *танго* и сообщил нам свои результаты, мы и на шаг не продвинулись бы в решении проблемы происхождения музыки и хореографии танца, называемого *танго*»¹. Другие авторы придерживаются противоположного мнения. «Изучение музыкальных истоков танго невозможно без привлечения данных филологии, — утверждает Блас Матаморос. — ...Филология указывает нам наиболее перспективные направления поисков этих истоков в прошлом»².

Воздерживаясь от безоговорочного присоединения к той или

другой точке зрения, мы в то же время полагаем уместным уделить вопросам этимологии некоторое внимание. При этом мы руководствуемся тем соображением, что не менее, чем выяснение семантики и языковой принадлежности слова «танго», важно установить, когда и почему это слово стало названием интересующего нас танца.

Одна из первых получивших хождение в литературе гипотез выводит слово «танго» из староиспанского *tango* — первого лица единственного числа настоящего времени глагола *tangere* (современная форма *tañer*), одно из значений которого «играть на музыкальном инструменте». Известна испанская средневековая редондилья из антологии Даниэля Девото «Цветок розы», начинающаяся стихом — *tango vos, el mi pandero* — ударяю в мой пандеро (бубен). Тулио Карелья, из чьей книги мы заимствовали этот пример, ограничивается замечанием, что «это вполне согласуется со значением латинского глагола *tangere*»³. Замечание бесспорное, однако согласовать этот глагол с танцем, называемым «танго», пока еще никому не удалось. Эту гипотезу обычно упоминают в современной критической литературе как курьез; в качестве курьеза привели ее и мы.

Столь же несостоятельными признаны в настоящее время попытки объяснить слово «танго» как ономотопею, то есть свойственным африканским языкам звукоподражанием, в данном случае — словесной имитацией ударов по мембране барабана: *тан-г*. «А почему не *тан-тан*?» — резонно спрашивает Хосе Гобельо, посвятивший этимологии слова «танго» специальное исследование и подводящий этим риторическим вопросом черту под звукоподражательной теорией происхождения занимающего нас слова⁴.

Не столько ради прояснения истины, сколько для полноты картины укажем, что самым старым из обнаруженных нами на территории Южной Америки документом, в котором фонетический вариант слова «танго» встречается в музыкальном контексте, является газета «Меркурио перуано», выходившая в Лиме с конца XVIII века. В ее номере от 16 февраля 1792 года опубликовано «Письмо о музыке» анонимного автора, скрывшегося за инициалами Т.Ж.С. у Р., где, в частности, говорится о «танцах, песнях, бытующих среди низшего сословия», в том числе о некоей «песенке, которую называют *санго* (*zango*)», и далее сообщается, что эта песенка «развязного тона и чувственного характера»⁵ (с эпитетами такого рода мы не раз встретимся в дальнейшем, говоря о первых танго). Однако никакими иными сведениями об этой «песенке» (*sonetillo*) мы не располагаем, и связь ее с танго через почти столетний промежуток времени более чем сомнительна.

Уругвайский лингвист Роландо Лагуарда Триас выводит слово «танго» из испанского *тамб р* (*tambor* — барабан), видя в первом искаженное в произношении американских негров второе. Его схема фонетической трансформации выглядит следующим образом: *тамбór* — *тамбó* (так негры произносят слово «тамбор») — *тáмбо* — *тáнго*⁶. Схема эта производит впечатление слишком умозрительной, однако промежуточное звено в цепочке Лагуарды Триаса — «тáмбо» — заслуживает внимания. Это слово широко и издавна известно в Новом Свете, и именно с ним часто связывают слово «танго».

Современные словари приводят следующие основные значения слова «тамбо» в Америке: постоялый двор; гостиница; станция, место остановки; навес; коровник, стойло; молочная ферма; вечеринка с танцами (у негров); шум, суматоха. «Словарь аргентинизмов», изданный в Буэнос-Айресе в 1911 году,

дает такое определение: «огороженное место, где содержат дойных коров; может быть расположено как в эстансии (загородная усадьба, имение. — П. П.), так и в городе»⁷.

Слово «тамбо» было известно в Америке (в Перу) еще до прихода сюда испанцев. Значение его объясняет Инка Гарсиласо де ла Вега в «Подлинных комментариях инков», вышедших в 1609 году. В главе VIII пятой книги своего знаменитого труда он пишет: «Нужно знать, что во всем королевстве имелось три типа хранилищ, куда убирались урожаи и подати. В каждом селении, большом или маленьком, имелось два хранилища... Другие хранилища находились вдоль королевских дорог, через каждые три лиги, которые сейчас служат испанцам *постоялыми дворами и харчевнями* (курсив мой. — П. П.)... Эти хранилища (третьего типа — при дорогах. — П. П.) называются тамбо»⁸.

«Тамбо» — кастильская (испанская) форма кечуанского слова «тáнпу», или «тáмпу». Как свидетельствует Хуан Короминас в своем «Кратком этимологическом словаре кастильского языка», впервые эта испанизированная форма зафиксирована в 1541 году⁹. Известны два официальных документа — середины XVI и начала XVII века, в которых слово «тамбо» встречается в значении, указанном Гарсиласо де ла Вега (см. выделенное курсивом). Первый из них — рескрипт Филиппа II, предписывающий строить на дорогах тамбо в помощь путешествующим; второй документ — распоряжение вице-короля Перу Фернандеса де Кордоба привести в порядок те тамбо, которые пришли в ветхость из-за времени¹⁰.

Это исходное значение слово «тамбо», как мы видели выше, сохраняет до наших дней. Но к концу колониального периода, и именно на Ла-Плате, оно все чаще встречается в ином контексте и значении, причем рядом с ним в качестве его двойника появляется слово «танго».

Начиная примерно с последней трети XVIII века капитулы Буэнос-Айреса и Монтевидео неоднократно издают указы, запрещающие, под угрозой различных наказаний, «байлес де негрос» — танцы негров, точнее, своеобразные «вечеринки с танцами», устраиваемые неграми обычно по окончании трудового дня, либо под открытым небом, что, по причине производимого ими шума и беспорядка, вызывало недовольство белого населения, либо в закрытых помещениях, что, в свою очередь, вызывало подозрение полиции. Эти «байлес де негрос» одинаково именовались в капитульских актах «тамбос» или «тангос» (множественное число от *тамбо* и *танго* соответственно).

Самым ранним из таких документов, известных в литературе, является указ губернатора Буэнос-Айреса Хуана Хосе де Вертиса от 20 сентября 1770 года, который гласит: «Запрещаются непристойные танцы, которые негры имеют обыкновение исполнять под игру своих тамборов... Нарушившие впредь указ подвергаются наказанию — двести плетей и месяц тюремного заключения»¹¹. В этом документе, правда, интересующее нас слово не встречается (возможно, просто потому, что источник, которым мы пользовались, воспроизводит указ не полностью), но сравнение его с последующими аналогичными документами не оставляет сомнения, что речь в нем идет именно о тамбос. В 1791 году предста-

витель прокурора Буэнос-Айреса доносил вице-королю Арредондо (в 1776 году было образовано вице-королевство Рио-де-ла-Плата со столицей в Буэнос-Айресе), что предпринятый по его распоряжению полицейский обход выявил наличие в квартале Консепсьон «ряда домов, в которых собираются негры обоого пола и, запершись, предаются своим тамбос и непристойным танцам»¹². Как установил по архивным источникам Рикардо Родригес Молас, в 1802 году в том же приходе Консепсьон существовало обширное помещение, занимавшее площадь в 1200 квадратных вар (1 вара = 83,5 см), где собирались негры и которое именовалось в инвентарных описях “casa y sitio del tango” («дом и место для танго»), или “tango de los negros” («танго негров»)¹³. Подобные же «дома для танго» в различных кварталах и приходах Буэнос-Айреса упоминаются в 1806 и 1821 годах¹⁴. На противоположном берегу Ла-Платы в Монтевидео в те же годы наблюдалась аналогичная картина. Вот постановление городского капитула от 26 сентября 1807 года: «По поводу тамбос, танцев негров... Поскольку суть со всех точек зрения вредные, то подлежат абсолютному запрету, как в черте города, так и за городскими стенами, нарушившие же указ привлекаются к общественным работам сроком на один месяц». Очевидно, указ не возымел должного действия, поскольку через год жители Монтевидео обратились к властям с ходатайством о запрещении «тангос, танцев негров». Наконец, 27 января 1816 года капитул вынес «компромиссное» решение: «Запрещаются в пределах города негритянские танцы, именуемые тангос, исполнять же их дозволяется только вне города, в праздничные дни, не позднее захода солнца, и ни в какое другое время»¹⁵.

Нет смысла увеличивать число подобных примеров (без сомнения, многочисленных). Важно, что уже около 1800 года в Буэнос-Айресе и Монтевидео были известны и даже фигурировали в официальных документах оба слова — «тамбо» и «танго», причем употреблялись они как синонимы. «Не претендуя на роль филолога, — говорит по этому поводу Родригес Молас, — мы полагаем, что от тамбо до танго остался один только шаг»¹⁶. Мы, напротив, считаем, что сделали всего лишь первый шаг в решении интересующего нас вопроса, поскольку во всех приведенных документах «тамбо» и «танго» обозначают не конкретный танец (а именно установление этого момента является нашей целью), а вообще танцы, «вечеринку с танцами»* или «помещение для танцев». Заметим, что в значении «помещение для танцев» слово «тамбо» сохранялось на Ла-Плате и после того, как здесь появилось танго: в Буэнос-Айресе, в районе Палермо, рядом со старой авенидой Виейтес еще в начале XX столетия существовало заведение, которое называлось «Тамбо», или «Тамбито» у завсегдатаев (тамбито — уменьшительное от тамбо) — нечто вроде вечернего кафе, где можно было поужинать, выпить и потанцевать танго. Если бы сторонники происхождения «танго» из «тамбо» были правы, то в эпоху, когда танго уже завоевало город, это заведение логичнее было бы называть «Тангито». Но семантические пути обоих слов уже разошлись: «танго» приобрело новое значение, «тамбо» сохранило старое.

* В таком расширенном значении в Латинской Америке употреблялось в XIX — начале XX века слово «фанданго», которое в Испании было названием конкретного танца, в Америке же служило синонимом любого танца; выражения «пойти на фанданго», «устроить фанданго» означали «пойти на танцы», «устроить танцы».

Но «танго» не может быть производным от «тамбо» по другим, более серьезным соображениям. Слово «тамбо» пришло на Ла-Плату из Перу, и сегодня словари фиксируют его присутствие во всей Андской зоне от Колумбии до Чили и Северной Аргентины в первоначальном и близких к нему значениях (постоялый двор, гостиница и т. п.); как обозначение танцевальной вечеринки у негров слово «тамбо» употреблялось только на Ла-Плате, причем с 1830-х годов оно было вытеснено в том же значении словом «кандомбе». Ареал слова «танго» гораздо шире: он охватывает Африку, Испанию с Португалией и всю Америку, включая (что очень важно) и ту ее часть, где слово «тамбо» не было известно, как, например, на Кубе. В словаре Эстебана Пичардо, изданном в Матансасе (Куба) в 1836 году и широко охватывающем лексику кубинских негров, слово «тамбо» отсутствует, к слову же «танго» дана следующая дефиниция: «собрание негров-босалей для танцев под аккомпанемент их барабанов»¹⁷. Совпадение многозначительное, особенно учитывая, что словом *bozal* называли негров, только что прибывших из Африки и, следовательно, еще не забывших родной язык. Если же мы обратимся к данным, полученным специалистами в области африканских языков, то обнаружим еще одно примечательное совпадение: в ряде языков народов и племен Конго, побережья Гвинейского залива и Южного Судана (то есть как раз тех территорий, откуда в период работорговли была вывезена в Америку основная масса невольников) слово «танго» обозначает «закрытое помещение», «огороженный участок» — вообще место, предназначенное для каких-то определенных целей, в том числе для отправления культа. В среде работорговцев словом «танго» называли те пункты на Африканском побережье, где собирались партии негров, предназначенных к отправке за океан. В Америке со временем так же стали называть места продажи невольников, а еще позже — общества негров-вольноотпущенников¹⁸.

Итак, «тамбо» и «танго» в действительности никогда не были синонимами, поскольку эти слова принадлежат разным языкам. (В том, что «танго» — слово африканского происхождения, сегодня сходятся все исследователи; такую возможность допускал даже Карлос Вега, самый решительный и последовательный сторонник «чисто испанского» генезиса аргентинского танго и всех сопутствующих ему атрибутов.) «Тамбо» и «танго» употреблялись как синонимы, причем только на Ла-Плате и сравнительно непродолжительное время, по той причине, что фонетически оказались близки друг другу и при этом (что случается, действительно, чрезвычайно редко) совпадали по своему исходному значению — «помещение», «место». Можно не сомневаться, что сами негры Буэнос-Айреса и Монтевидео называли свои собрания и места, где они проводились, «танго», чиновники же, составлявшие полицейские отчеты и переписывавшие губернаторские указы, смешивали незнакомое им слово «танго» с привычным «тамбо». Так произошла путаница, и в результате канцелярская ошибка стоила немалых усилий исследователям, пытавшимся установить несуществующую генетическую связь.

Если собрать все известные в литературе вопроса значения слова «танго» от доколумбовых времен до наших дней и от Мексики и Кубы до Испании и

Канарских островов, то их наберется не один десяток. Остановимся лишь на тех из них, связь которых с музыкой и танцем не вызывает сомнений.

В «Словаре испанской королевской академии» слово «танго» впервые зарегистрировано в издании 1852 года со следующей дефиницией: «собрание и танец цыган». В предшествующем издании словаря 1734 года слово «танго» отсутствует. (Обратите внимание, что и здесь, как в истории с «тамбо», речь идет о «собрании», «вечеринке».)

Габриэль Сальдивар в своей «Истории музыки в Мексике» приводит архивный документ 1803 года — донесение церковным властям Веракруса об угрожающем моральным устоям населения непристойном танце и песенке под названием «Бычок» («El torito»). В донесении есть такая фраза: «Мы имели печальный случай слышать среди людей низшего сословия нашего города, а также жителей соседних селений, сон (мексиканский песенно-танцевальный жанр. — П. П.), именуемый „Бычок“ и ведущий начало от стариннейшего танго (del antiquísimo tango), каковой танец нам не довелось видеть». Комментируя далее описание танца «Бычок», Г. Сальдивар замечает: «Похоже, что этот сон восходит к стариннейшему танго, каковым, скорее всего, может быть цыганское (tango gitano), или эфиопское (tango etíope) танго»¹⁹.

Что касается сона «Бычок», то он популярен в Мексике до наших дней; и музыка его (типа кубинской гуахиры, в быстром темпе, в трехдольном переменном метре), и хореография (типичная пикареска — танец-пантомима, исполняемая раздельной парой) исключают всякую возможность генетической связи с каким-либо из известных танго. Цыганское танго — танго хитано (оно же «эфиопское»; напомним, что в Европе, и в частности в России, цыган в прошлом часто называли «эфиопами»), или танго фламенко, издавна существует в Андалусии, и именно оно имеется в виду в «Словаре испанской королевской академии». Это сольный женский танец, чрезвычайно трудный для исполнения, требующий врожденного виртуозного мастерства, каким обладают только уроженки Нижней Андалусии, и по этой причине никогда не выходивший за пределы своего исконного бытования²⁰. Если в Мексике в 1803 году помнили о каком-то «стариннейшем танго», то им мог быть только какой-нибудь сценический танцевальный номер — некая хореографическая фантазия а ла танго хитано на характерных ритмах андалусийских танцев, принесенная на сцену столичного «Колисео» испанскими тонадильями, чрезвычайно популярными в Мексике начиная с последней четверти XVIII века. Как бы то ни было, это полумифическое танго не имеет ничего общего с интересующим нас.

Цитированный нами Хуан Короминас говорит в своем «Этимологическом словаре», что впервые за пределами Аргентины слово «танго» как название конкретного танца встречается на острове Йерро (один из семи больших островов Канарского архипелага)²¹. Действительно, среди местного населения бытует парный танец в трехдольном метре, сопровождаемый пением и игрой маленькой флейты и барабана, который называется танго эрреньо (tango herreño, от испанского наименования острова Hierro). Дионисио Пресиадо относит это танго к иберийскому пласту музыкального фольклора Канарских островов²², однако испанской здесь является только хореография (но не типа танго); что же касается музыки, то Мануэль Гарсиа Матос, включивший грамзапись танго эрреньо, сделанную его экспедицией в 1950-х годах, в свою известную «Антологию музыкального фольклора Испании»²³, считает ее «несомненным пережит-

ком местной автохтонной музыки, по времени предшествующей колонизации острова португальцами и испанцами»*. Каким образом и когда этот странный гибрид музыки гуанчей — аборигенов Канарских островов и испанской хореографии получил название «танго» — убедительный ответ на этот вопрос едва ли возможен. По данным экспедиции М. Гарсиа Матоса, танго эрреньо известно только на острове Йерро, самом удаленном в архипелаге. Гастон Кносп, обследовавший в 1908 году музыкальный фольклор четырех наиболее крупных и густо заселенных из Канарских островов — Тенерифе, Гран-Канария, Фуэрте-вентура и Лансароте, не упоминает танго²⁴. Рядом с такими повсеместно распространенными на архипелаге и популярными канарскими танцами, как *иса*, *фолия*, *тахарасте*, *танганию*, местные варианты *сегидильи* и *малагеньи*, танго эрреньо выглядит наименее «представительным» (в обстоятельной антологии Хуана Идальго Монтойи «Испанский музыкальный фольклор», изданной в 1974 году, в разделе «Канарские острова» танго эрреньо отсутствует²⁵). Можно предположить, что в прошлом ареал этого танго охватывал весь или большую часть Канарского архипелага (на что косвенно указывает сохраняющееся при нем определение «эрреньо»; очевидно, были «танго с Тенерифе», «танго с Лансароте» и т. д.) — только при таком условии (ибо все караванные связи Канарских островов с Испанией, Африкой и Америкой шли через Санта-Крус-де-Тенерифе) можно допустить миграцию из Испании в прошлом какого-то танго, которое утратило на островах первоначальную музыку и хореографию, но оставило свое название (именно так произошло позднее с андалусийским танго в Аргентине). Нельзя исключать и прямых контактов между Канарскими островами и Испанской Америкой: согласно одной достаточно правдоподобной версии, кубинская песня-танец *гуарача* получила свое название от канарского танца *гуараче*, что на языке гуанче значит «танцор»²⁶. Как бы то ни было в действительности, высказанное здесь — только предположение. Достоверно лишь существование на острове Йерро танца, музыка и хореография которого не имеют ничего общего ни с одним известным танго и который тем не менее называется танго.

В литературе упоминается еще одно танго, в существовании которого также едва ли можно сомневаться, поскольку оно засвидетельствовано весьма компетентными авторами. Речь идет о так называемом «африканском танго», бытовавшем, несмотря на свое название, не в Африке, а на Кубе. Известный кубинский композитор и музыковед Эдуардо Санчес де Фуэнтес (1874–1944) в исследовании «Фольклор в кубинской музыке» писал: «Мы могли бы указать на африканское танго (*tango africano*), напоминающее румбу, хотя в действительности только в некоторых театральных пьесах, где на сцену выведены наши легендарные рабы, звучал этот унылый ритм, сопровождавший их ритуальные праздники. Можно утверждать без боязни ошибиться, — продолжает Санчес де Фуэнтес, — что это танго не закрепилось в нашем фольклоре. Это был

* Первая португальская экспедиция высадилась на архипелаге в 1341 г.; в конце XV в. контроль над Канарскими островами окончательно перешел к испанской короне.

танец эпохи рабства, чисто африканского характера...»²⁷. Соотечественник, современник и коллега Санчеса де Фуэнтеса, не менее известный композитор Хорхе Анкерман (1877–1941), прославленный мастер легкой музыки в народном характере и прекрасный знаток кубинского музыкального фольклора, без сомнения, тоже хорошо знал, что хотел, когда в песне «Руби тростник» в сарсуэле «Креольская хижина» сделал ремарку: «В темпе африканского танго». Следовательно, был на Кубе в эпоху рабства (а Санчес де Фуэнтес и Анкерман родились соответственно за двенадцать и за девять лет до его отмены) какой-то песенно-танцевальный жанр, называвшийся «африканским танго» и, обработанный профессиональными композиторами, перешедший на театральные подмостки. Вполне вероятно, что песенный жанр танго-конго, созданный Х. Анкерманом на основе различных ритмомелодических элементов кубинской музыки (в первую очередь хабанеры — она же «кубинское танго» — и кубинского сона) и особенно популярный в кубинском музыкальном театре в 1910–1920-х годах, является прямым продолжением африканского танго, и если наше предположение справедливо, то мы можем составить некоторое представление об этом «танце эпохи рабства» на основании таких всемирно известных произведений кубинской музыки, как «Цветок Юмури» Хорхе Анкермана или «Сибоней» Эрнесто Лекуоны²⁸.

Еще одним танго, сформировавшимся за пределами Ла-Платы несколько раньше аргентинского и, следовательно, независимо от него, является бразильское танго, позднее получившее название «машиши» (*maxixe*), под которым со временем стало широко известно в Северной Америке и Европе (Париж принял машиши в 1912 году, двумя годами позже аргентинского танго, чьи триумфальные победы на берегах Сены широко распахнули двери парижских салонов для многих последующих танцев Западного полушария). Машиши появился около 1860 года в Рио-де-Жанейро. «Машиши — первый тип городского танца, сложившийся в Бразилии, — пишет бразильская фольклористка Онейда Алваренга, — и как все создания нашего этнически столь смешанного народа, он взял в себя элементы из разных источников. Европейская полька дала ему музыкальный размер, кубинская хабанера — ритмический рисунок, народная афро-бразильская музыка — специфическое синкопирование... От этих же трех главных источников родилась и хореография машиши, в которой живость движений польки соединилась с характерным для хабанеры покачиванием бедрами и с резкими наклонами корпуса, типичными для таких наших танцев, как лунду. В результате танец оказался весьма чувственного характера и развязного стиля, и буржуазные салоны долгое время третировали его как непристойный, прежде чем допустили в свою среду, но с известными предосторожностями — предварительно придав машиши „хорошие манеры“ и превратив его в танец с умеренно-сдержанными фигурами, изящный и элегантный»²⁹.

Наименование «машиши» бразильское танго получило между 1870-м и 1880-ми годами, однако первоначальное название сохранялось параллельно с новым на протяжении весьма долгого времени. Характерно, что Эрнесту Назарет (1863–1934), талантливый бразильский композитор, высоко ценимый Эйтором Вилла-Лобосом, называл свои ставшие хрестоматийными машиши для фортепиано, которые он публиковал в 1890–1900-х годах, не машиши, а танго. Точно так же младший современник Назарета, бразильский мастер популярной музыки в народном стиле Марселу Тупинамба (1892–1953) именовал свои

вокальные машиши «тангиньо» (уменьшительное от танго). По поводу названия «танго» применительно к машиши О. Алваренга говорит следующее: «Танго — название афро-лаплатское, которое у нас в Бразилии обозначало лунду в манере хабанеры (*lundus habanerados*; вспомним эту важную деталь — мы вернемся к ней, когда будем говорить о хореографических истоках аргентинского танго), подобно тому как в Уругвае и Аргентине этим словом называли польки в манере хабанеры (*polcas habaneradas*; под манерой имеется в виду хореографическая манера исполнения)»³⁰.

Замечание О. Алваренги очень существенно, поскольку впервые мы встречаемся с фактом миграции слова «танго» из Ла-Платы в соседнюю страну. Бразильское танго сложилось около 1860 года, — следовательно, в 1850-х годах на Ла-Плате словом «танго» называли уже не «вечеринки с танцами», как на протяжении первой трети XIX столетия, а какие-то конкретные танцы (в частности, как указывает О. Алваренга, «польку в манере хабанеры»). Полька появилась в Буэнос-Айресе в 1845 году³¹, хабанера — в самом начале 1850-х годов, причем под именем «американского» или «кубинского танго». «Многочисленные хабанеры, называемые *танго* в андалусийском значении этого слова (об этом ниже. — П. П.), циркулируют в Буэнос-Айресе на фольклорном уровне, то есть в устной передаче, между 1850-м и 1900-ми годами», — пишет Блас Матаморос³². 26 июня 1856 года в буэнос-айресском «Театро архентино» гастролировавшая испанская труппа комедии и сарсуэлы показала сценический вариант «Хижины дяди Тома» Гарриет Бичер-Стоу, в котором хор негров (белых актеров, загримированных под негров) исполнял «американское танго, чрезвычайно понравившееся публике», как писала столичная газета «Эль насьональ». В мае 1862 года другая испанская труппа поставила в театре «Виктория» сарсуэлу Франсиско Асенхо Барбьери «Между женой и негром», где также фигурировал номер под названием «Американское танго». В декабре того же года той же труппой была показана пьеса «Небесный огонь» (источник не указывает автора), причем, как сообщала пресса, «актер Куэльо произвел фурор... своим исполнением танго, которое он спел в финале пьесы»³³. Подобные сообщения с каждым годом становятся все многочисленнее. В 1860-х годах музыкальные пьесы местных авторов под названием «танго» уже издаются в Буэнос-Айресе. Испанский писатель и журналист Рафаэль Барреда, с детства живший в Буэнос-Айресе, опубликовал в 1908 году в «Карас и каретас» статью «Старая музыка», в которой он вспоминал музыкальную атмосферу аргентинской столицы 1865–1870-х годов. Барреда пишет: «Вкусы менялись и от оперных арий и романсов обратились... к танго! Музыка негров пользовалась тогда огромным успехом. Музыкальные магазины заполняли свои витрины изданиями танго: „Моя негрятенка“ Мигеля Рохаса; его же „Гимн негров“; „Танго Общества Сан Бенито“ (одно из буэнос-айресских обществ негров того времени. — П. П.); „Негр — продавец щеток“ знаменитого Хосе Марии Паласуэло-са»³⁴. Объявления о новых танго печатали в газетах: «Кокетка», танго А. де Нинсенетти (1866); «Танго Элисальде», политическая сатира (1868); «Панчито», танго для фортепиано (1874, автор не указан) и т. п.³⁵

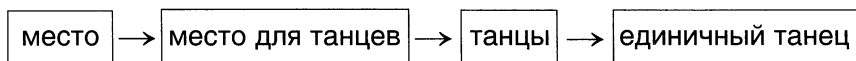
Все эти американские или кубинские танго (иногда встречается и гаванское танго — *tango habanero*), распространявшиеся на Ла-Плате начиная с 1850-х годов испанскими труппами сарсуэлы (как и сочинявшиеся по их образцу и подобию танго местных авторов), были не чем иным, как кубинскими хабанерами, предварительно прошедшими испанскую адаптацию и обработку профессиональными композиторами и театральными хореографами. Хабанера проникла в Испанию в самом конце 1840-х годов, судя по тому, что в «Национальном словаре» Рамоса Хоакина Домингеса, изданном в Мадриде в 1853 году, о хабанере (в словаре она именуется «американским танго») говорится как о песне, «ставшей популярной и модной среди простого народа в последнее время»³⁶. Особенное распространение хабанера получила в Андалусии, о чем не более чем через десять лет после ее появления здесь свидетельствует, в числе других, Шарль Давийе в своем «Путешествии в Испанию», где, в частности, описывая праздник в севильском квартале Триана, он рассказывает, как «человек двадцать андалусийцев в живописных одеждах и с бронзовыми лицами... слушали молодого певца, который тягучим голосом и несколько в нос пел куплеты „Американского танго“, одной из самых популярных песен Андалусии»³⁷. Во второй половине XIX века эта песенная разновидность хабанеры, натурализовавшаяся в Андалусии под именем «танго», распространилась по всему Пиренейскому полуострову и оставалась модной на протяжении трех или четырех десятилетий, причем в зависимости от локальной приуроченности или содержания текстов были танго «мадридские», «политические», «о тореро» и т. п.

Теперь становится понятным замечание Бласа Матамороса о «хабанерах, называемых *танго* в андалусийском значении этого слова». Хабанера попала в Испанию непосредственно из Гаваны и, вне всякого сомнения, со своим собственным именем (на Кубе хабанера никогда не называлась «танго»). Ее мелодическое и особенно ритмическое сходство с разновидностями танго, издавна культивировавшимися в Андалусии, — танго хитано, тангильо и другими — явилось, по всей видимости, причиной, почему в Андалусии хабанеру стали называть «танго», соответственно сразу же прибавив определение «американское», чтобы отличать ее от местных танго. Наше предположение подтверждается тем обстоятельством, что в других районах Испании, где андалусийские танго не были известны, в частности на севере полуострова, в Бискайя, хабанера сохранила свое название. Со временем — очевидно, по мере адаптации хабанеры — «американского танго» андалусийской музыки — прилагательное «американское» отпало, и хабанера окончательно «превратилась в танго», сохранив тем не менее свои характерные родовые признаки и в мелосе и в ритмике. Этим объясняется тот факт, что в современных антологиях испанского музыкального фольклора можно встретить две стилистически совершенно одинаковые песни, не оставляющие ни малейшего сомнения в их происхождении из одного источника и принадлежности одному музыкальному жанру. Одна записана в Бильбао (Бискайя), другая в Кадисе (Андалусия), первая помещена под рубрикой «хабанера», вторая — под рубрикой «танго». В обоих случаях перед нами кубинские хабанеры, и именно они, как мы увидим в дальнейшем, когда будем говорить о музыке аргентинского танго, были принесены на Ла-Плату под именем «американских танго» («в андалусийском значении этого слова», по Бласу Матамороса) испанскими сарсуэлами.

Наконец, где-то между 1850-м и 1860-ми годами на Ла-Плате появляется последнее чужеземное танго, также из Испании (Андалусии), сыгравшее большую (как считают некоторые исследователи, решающую) роль в образовании аргентинского танго и, возможно (мнение других специалистов в данном вопросе), давшее ему свое имя. В литературе это танго известно под названием «андалусийского» (*tango andaluz*), хотя целесообразнее было бы именовать его, по месту рождения, «севильским», чтобы не смешивать с другими танго Андалусии. Андалусийское танго представляло собой песенку в простейшей куплетной форме, под аккомпанемент гитары, а также танец; как и все южно-испанские танго, это был, во всяком случае поначалу, сольный женский танец. Андалусийское танго принесли в Буэнос-Айрес те же испанские театральные труппы, которые незадолго до того распространили здесь американское танго — хабанеру. А еще через пятнадцать-двадцать лет в Буэнос-Айресе уже танцевали настоящее местное танго.

Теперь можно подвести некоторые предварительные итоги наших филологических розысков — предварительные, поскольку окончательные возможны лишь после того, как мы рассмотрим генезис музыки и хореографии аргентинского танго, с которыми неразрывно связано его название, а нам не хотелось бы слишком забегать вперед.

Итак, слово «танго» — африканского происхождения и известно всюду, где процветала работорговля, — не случайно мы неоднократно встречали его в том или ином «негритянском контексте». (Заметим сразу же во избежание возможных в дальнейшем недоразумений, что сама по себе принадлежность слова «танго» к африканским языкам еще не означает африканского происхождения самого танго; как справедливо замечает по этому поводу Карлос Вега, «есть много африканских слов, которыми называют не африканские вещи»³⁸.) На протяжении колониального периода и позднее, в эпоху независимости латиноамериканских государств, слово «танго» постоянно циркулировало между Африкой, Америкой и Испанией, причем смысловое значение его постепенно сужалось. Семантическая эволюция «танго» шла таким путем:



На территории Ла-Платы документально зафиксированы два момента этой эволюции. Первый раз слово «танго» было принесено сюда непосредственно неграми из Африки и употреблялось в конце XVIII — начале XIX века в значении «место для танцев», «вечеринка с танцами»; при этом ареал социального бытования слова «танго» был ограничен исключительно средой негров и мулатов. Вторично слово «танго» появляется в Буэнос-Айресе (и соответственно в Монтевидео) в начале второй половины XIX века вместе с испанскими сарсуэлами и обозначает уже единичный танец (для нас пока не имеет значения, какой именно); на этот раз оно широко и прочно входит в употребление, — вспомним, что даже газеты публиковали объявления о танго. Это сужение семантики происходит около середины XIX века на территории Андалусии,

судя по тому, что два разных источника — «Словарь испанской королевской академии» и «Национальный словарь» Р. Х. Домингеса — одинаково относят к этому времени и месту употребление слова «танго» для обозначения как «со-брания цыган», так и отдельного «танца цыган»; следовательно, уже началось расщепление значения.

Далее. Около 1860 года на Ла-Плате словом «танго» называют, по меньшей мере, три различных, хотя и схожих между собою танца: хабанеру («американское танго»), андалусийское танго и, как мы увидим в дальнейшем, местную милонгу — старую песенную форму, ранее принадлежавшую репертуару гаучо и пайядоров, а позже проникшую в предместья Буэнос-Айреса, где она приобрела специфическую хореографию. Если добавить к этому то, что название «танго» переносят и на «польку в манере хабанеры» (О. Алваренга) — и, заметим от себя, не только на польку, но и на кадрили, и на мазурку, исполнявшиеся в особой, только складывавшейся тогда новой хореографической манере, — то будет не трудно понять, что такое смешение, происходящее изо дня в день и ведущее к путанице «что есть что», не могло продолжаться долго. Действительно, когда эта новая хореографическая манера вполне оформляется и получает собственную музыку, то есть становится самостоятельным танцем, то название «танго» закрепляется за ним. Это и есть будущее аргентинское танго.

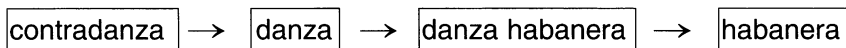
Привычно и естественно, что человек сначала создает новую вещь, а затем дает ей название. В случае с танго произошло наоборот. Название долго ходило по свету, прикасалось ко многим «вещам», прежде чем остановить свой выбор на танце, с которым оно соединилось уже навсегда.

2 Параллельные истории

«Танец — это комплекс элементов, объединившихся на время», как говорил Карлос Вега³⁹. В случае танго этот комплекс объединяет три элемента — хореографию, музыку и слово, которые могут вступать в различные сочетания друг с другом и при этом одинаково называться «танго». Танго — это танец, сопровождаемый музыкой. Танго — это и чистая инструментальная музыка, музыкальная пьеса, предназначенная для слушания. Танго — это и особый вокальный жанр, то есть поэтический текст, исполняемый певцом в сопровождении инструментального ансамбля или оркестра. Эти элементы могут существовать автономно; они могут «объединиться на время», и это объединение — танец в сопровождении музыки и пения — тоже будет танго. Каждый из этих элементов, как и их комплекс, имеет свою историю. Танго-романс появилось уже в XX столетии. Современная хореография танго сложилась в конце XIX века. Музыка же танго — очень старая, и подобно тому, как эстуарий Ла-Платы вбирает в себя воду трех великих рек — Параны, Уругвая и Парагвая, так в музыке танго слились три больших источника — хабанера, милонга и андалусийское танго. Первой из них на сцене, где формировалось танго, появилась хабанера.

Хабанера Генетически хабанера представляет собой кубинскую модификацию европейского, точнее французского, контрданса. В 1791 году в связи с восстанием негров-рабов под руководством Туссен-Лувертюра

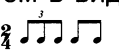

на соседнем с Кубой Сан-Доминго (современный Гаити), бывшем с 1697 года колонией Франции, множество французских колонистов переселилось на Кубу. Они и принесли с собой французский контрданс, который очень быстро акклиматизировался здесь и уже в первой четверти XIX века трансформировался в кубинский контрданс (*contradanza cubana*) со всеми его ответвлениями, породившими те жанры, которые бытуют и поныне, — клаве, криолья, гуахира (от контрданса в размере 6/8), данса, хабанера, дансон и последующие производные от них формы вплоть до мамбо и ча-ча-ча (от контрданса в размере 2/4). Эволюция контрданса в хабанеру отразилась в последовательных названиях танца: сначала *contradanza* сократилась в *danza* (данса, буквально «танец»), затем данса, особенно культивировавшаяся в Гаване, получила наименование *danza habanera* (гаванская данса), и наконец, первое слово отпало, а второе (прилагательное) субстантивировалось, превратившись в хабанеру (*habanera* — «гаванка», «жительница Гаваны»):



При этом название «хабанера» укоренилось в Испании (кроме Андалусии), а вслед за нею и в остальной Европе; на Кубе и в других странах Латинской Америки одинаково употребительны названия «данса» и «хабанера».

Ряд факторов способствовал чрезвычайно быстрому усвоению контрданса всеми сословиями кубинского общества: коллективный характер танца, что потенциально заключало в себе возможность его широкого распространения в народной среде; простота хореографии, не требовавшая от танцоров большого искусства и специальной подготовки, отсутствие сложных и строго регламентированных фигур (в отличие, например, от предшествовавшего менуэта, культивировавшегося в узком кругу кубинской аристократии); живость музыки и особая «трепетность» ритма, благодаря специфической ритмоформуле аккомпанемента, известной под названием «ритм хабанеры», или «ритм танго»: ♩ ♩ ♩ ♩

Однако новизна и привлекательность хабанеры заключалась отнюдь не в этой ритмоформуле, которую мы встречаем уже в первых контрдансах, изданных в Гаване в 1803 году, и в еще более старых гуарачах (например, в «Гуабине», чрезвычайно популярной в Гаване задолго до 1800 года) и которая вообще широко распространена в народной музыке Атлантической зоны Латинской Америки от Мексиканского залива до Ла-Платы (в мексиканской бамбе, в гаитянском меренге, в бразильском лунду, в аргентинской милонге). Своей славой хабанера была обязана прежде всего свежести и обаянию мелодий, «эмоционально открытых, нежных, сладостных и элегантных одновременно», по определению Эмилио Грене⁴⁰. Разумеется, эти качества не возникли вдруг, сами по себе. Происходил интенсивный процесс кристаллизации формы, отбора и стилизации художественно-выразительных средств, при котором новый жанр впитывал из окружающей музыкальной атмосферы все, что отвечало его природе и назначению.

Время формирования хабанеры совпало на Кубе с эпохой всеобщего увлечения итальянской оперой, начало которому положили ставшие с 1790 года регулярными выступления в Гаване испанских, итальянских и французских оперных трупп. В то время мелодии Перголези и Паизиелло, Чимарозы и Доницетти, Россини и Беллини звучали и в аристократических салонах, и в домах среднего сословия, на площадях и в парках в исполнении городских оркестров, репертуар которых включал не только марши, вальсы, контрдансы, но и всевозможные «попурри» и переложения из наиболее любимых публикой европейских опер. С появлением фортепиано, которое вытесняет клавесин и очень скоро становится самым распространенным концертным и любительским инструментом, на Кубу проникает европейская фортепианная и романсовая литература. Открываются многочисленные школы музыки и танцев (так называемые «академии»), руководимые преимущественно иностранными маэстро, где обучают пению, игре на фортепиано и современным танцам «хорошего вкуса», в число которых входят, разумеется, и контрдансы — французские, испанские, английские и местные. Те же самые контрдансы танцуют на улицах и в кварталах городских окраин негры и мулаты — правда, в более живом темпе, ритмически более острые и без тех галантных манер, которые преподавали в «академиях». Такова была художественная среда, в которой формировалась хабанера. Подлинными ее создателями были те в большинстве своем безвестные музыканты, которых их ученые коллеги, «эрудиты по части гармонии, контрапункта и фуги», по выражению Алехо Карпентьера⁴¹, третировали как «непрофессиональных», «народных» композиторов. Это были капельмейстеры и музыканты уличных оркестров, скромные преподаватели музыки и пения, таперы на вечерах и балах в богатых домах, просто талантливые любители, зачастую даже не владевшие нотной грамотой. Между тем именно они в первую очередь умели придать национальное и художественное своеобразие, форму и стиль той музыке, которую обычно называют «популярной» и в сфере которой как раз и были созданы самые, быть может, оригинальные произведения латиноамериканской музыки. Эти музыканты безошибочно чувствовали креольский характер, где бы он ни проявлялся, — в уличной песенке или салонной пьесе. Именно благодаря им хабанера приобретала те черты, которые на многие десятилетия обеспечили ей повсеместный успех: гибкость и плавность вокальной линии «большого дыхания» и широкого диапазона, идущей от итальянских арий *bel canto*, звучавших в столичных «Колисео» и «Театро инсипаль»; мелодическое изящество французских *chansons*, которые разучивали под руководством своих маэстро сеньориты в аристократических семьях; томность и гармоническую пряность неаполитанских песен, этих коронных номеров любого заезжего тенора-гастролера; наконец, совершенно особую ритмическую непринужденность и грацию, свойственную вообще креольской музыке, а в данном случае обязанную необычайно удачному и органичному претворению некоторых ритмических элементов, заимствованных от уже сложившихся местных национальных жанров, в частности от гуарачи и кубинской кансьон: мы имеем в виду использование в мелодии регулярной ритмической группировки $\frac{2}{4}$  или же более острого синкопированного ее варианта $\frac{2}{4}$ .

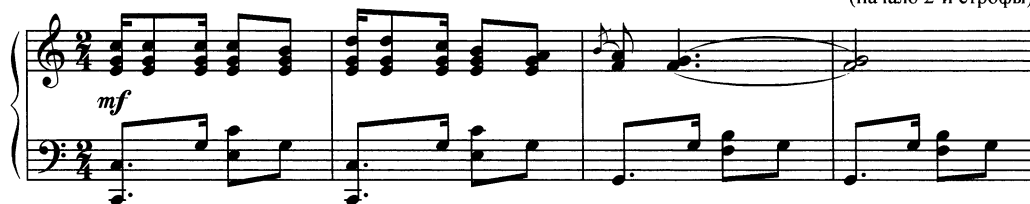
Сочетание этих двух ритмических группировок (иногда выступающих в различных комбинациях) с приведенной ранее ритмоформулой аккомпанемен-

та создает оригинальный биритмический эффект одновременного звучания пяти длительностей в мелодии и четырех в сопровождении в каждом такте. Все эти характерные черты, встречавшиеся и раньше как отдельные частные штрихи, как эпизодические, иногда случайные детали в разных жанрах кубинской музыки, предстают в органичном единстве и как постоянные жанровые признаки уже в самых ранних хабанерах, в частности в знаменитой «Голубке» (“La paloma”) Ирадьера:

С. Ирадьер. «Голубка»
(начало 1-й строфы)



(начало 2-й строфы)



Себастьян де Ирадьер (1809–1865), испанский композитор, в юности жил на Кубе, где не только постоянно слышал местную музыку, но и, как указывает Эдуарде Санчес де Фуэнтес, «специально изучал музыку нашей хабанеры, результатом чего явилась написанная им впоследствии популярнейшая песня в этом ритме „Ай, чинита“ (“Ay chinita”), более известная под названием „Голубки“»⁴². «Голубка» имела триумфальный успех на Кубе и в соседних странах, особенно в Мексике, где ее, в частности, пела знаменитая Конча Мендес в столичном «Театро империаль» в присутствии Максимилиана Габсбургского и его супруги⁴³. Вошедшая в сборник песен Ирадьера «Цветы Испании» (“Fleurs d’Espagne”), изданном в Париже в 1864 году, «Голубка» и здесь пользовалась в эпоху конца Второй империи такой исключительной популярностью, что когда Альфонсу Доде в романе «Фромон младший и Рислер старший» (1874) понадобилось для характеристики своей героини, легкомысленной и чувственной Сидони вложить в ее уста какую-нибудь модную уличную песенку, которая была бы известна всему Парижу, он остановил свой выбор именно на «Голубке» Ирадьера (в романе Доде она упоминается как «Ай, чинита» — по начальному слову рефрена). В том же сборнике «Цветы Испании» находилась и другая, посвященному не менее знаменитая хабанера Ирадьера «Помолвка» (“El arreglito”), которой, как известно, воспользовался Бизе для «Хабанеры» в опере «Кармен», ошибочно приняв ее за испанскую народную песню.

С точки зрения музыкальной формы, хабанера представляет собой двух-частную пьесу, состоящую из двух повторяющихся восьмитактовых периодов, обычно с небольшим (2–4 такта) вступлением. Преобладают натуральный мажор и гармонический минор с использованием, главным образом, гармоний I, V и IV ступеней, причем чаще всего первый период выдержан в миноре, а второй в одноименном или параллельном мажоре. Довольно часто встречаются хабанеры, написанные от начала до конца в мажоре, лишь с эпизодическими отклонениями в минорные тональности. Напротив, целиком минорные хабанеры весьма редки. Помимо «Голубки» Ирадьера классическими образцами кубинской хабанеры являются «Ты» (“Tú”) Э. Санчеса де Фуэнтеса и «Цветок Юмури» (“Flor de Yumuri”) Х. Анкермана.

Сложившись как типичная локальная форма в Гаване и первое время не выходящая за пределы города и его предместий, хабанера к концу 1840-х годов уже обладала всеми признаками сформировавшегося национального (кубинского) жанра креольской музыки, вобравшего в себя как привнесенные извне, так и характерные местные черты — от гуарачи, кансьон, болеро, а несколько позже воспринявшего и некоторые ритмические элементы афро-кубинской музыки. Хабанера стала «самым универсальным из всех кубинских музыкальных жанров» (Эмилио Грене⁴⁴) и «первым жанром Кубы, способным выдержать экзамен перед лицом всего мира» (Алехо Карпентьер⁴⁵). Тогда же, как мы помним, в конце 1840-х годов хабанера попала в Испанию, где ею, как новым и, следовательно, модным салонным танцем (хабанера имела две формы — песенную и хореографическую), не замедлили воспользоваться авторы сарсуэл и других сходных музыкально-сценических жанров.

Сарсуэла, специфический вид испанского музыкального театра, возникший в начале XVIII века как тип придворного спектакля, вскоре была оттеснена на задний план итальянской оперой и длительное время находилась в состоянии глубокого упадка. Возрождение сарсуэлы начинается в 1848 году, причем развитие ее на протяжении второй половины XIX века происходит в двух направлениях. Одно представлено традиционной формой — музыкально-драматической пьесой больших размеров, в двух-трех актах, в жанровом отношении (сочетание достаточно развернутых музыкальных-оркестровых, хоровых и сольных сцен с разговорными диалогами) занимающей положение между комической оперой и опереттой. Второе направление ознаменовалось появлением «малой сарсуэлы», получившей название «жанр чико» (*género chico*, буквально «малый жанр»), или просто «чико», в отличие от прежней сарсуэлы, которую стали называть «большой сарсуэлой» (*zarzuela grande*). Чико — небольшая (одноактная) лирическая интермедия с незамысловатым бытовым сюжетом, в которой чередуются отдельные несложные музыкальные номера, доступные драматическим актерам, и разговорные диалоги; своим общим тоном чико близок водевилю. Другими ответвлениями от большой сарсуэлы явились сайнете и энтресес — также одноактные пьесы в народном характере, часто комического содержания, включающие отдельные музыкальные номера. Как большая сарсуэла, так и в особенности чико, сайнете и энтресес, с самого возникновения были тесно связаны с национальной тематикой и местным музыкальным фольклором. В произведениях таких прославленных мастеров испанской сарсуэлы, как Франсиско Асенхо Барбьери (1823–1894), Мануэль Фернандес Кабальеро (1835–1906), Томас Бретон-и-Эрнандес (1850–1923), Руперто

Чапи-и-Лоренте (1851–1909), звучат сегидильи и тираны, хоты и гуахиры, причем популярность этих пьес, написанных в народном характере, зачастую превосходит популярность их фольклорных прообразов. Авторы сарсуэл привлекают на театральную сцену и салонные танцы своего времени — вальс, кадиль, польку, мазурку. Хабанера также наводняет сцену жанра чико.

Первая испанская труппа «драмы, сарсуэлы и танца», руководимая Франсиско Торресом, прибыла в Буэнос-Айрес из Кадиса в ноябре 1854 года и дебютировала 10 декабря на сцене театра «Виктория». Ее успех побудил местного музыканта, испанца по рождению Хосе Амата, возглавлявшего тогда Филармоническое общество Буэнос-Айреса, внедрить в театрах столицы жанр классической большой сарсуэлы. В 1856 году Амаст поставил на сцене «Театро архентино» сарсуэлу Барбьери «Игра с огнем». За ней последовали с энтузиазмом встреченные публикой «Бес» Рафаэля Эрнандеса и «Долина Андорры» Хоакина Гастамбиде. Период расцвета испанской большой сарсуэлы в Буэнос-Айресе приходится на 1860–1870-е годы. За это время на сценах специально выстроенных для спектаклей сарсуэл театров «Порвенир» (1856) и «Алегрриа» (1870) выступили многочисленные испанские труппы, показавшие сарсуэлы «Молния», «Бриллианты короны» и «Венецианские ухаживания» Барбьери, «Дети капитана Гранта» Фернандеса Кабальеро, «Мадьяры» и «Клятва» Гастамбиде, «Голубое домино» Эмилио Арриэты, «Почтальон из Ла-Риохи» Кристобала Оудрида и другие произведения этого жанра. Когда популярность большой сарсуэлы начала клониться к закату, на смену ей пришли чико и сайнете, пользовавшиеся в Буэнос-Айресе колоссальным успехом на протяжении 1880–1890-х годов, который достиг своего апогея постановкой 20 апреля 1894 года на сцене театра «Ривадавия» лирического сайнете Бретона-и-Эрнандеса «Вечеринка в Паломе» — классического произведения жанра чико, названного одним критиком «испанской „Сельской честью“». Успех пьесы был таков, что она шла одновременно в пяти театрах по два спектакля в день и с 20 апреля по начало октября 1894 года выдержала 700 представлений!

В этих произведениях испанских авторов неоднократно фигурировали в качестве музыкальных и танцевальных номеров различные «танго». Так как их музыка в большинстве случаев до нас не дошла, трудно сказать, какие из этих «танго» были в действительности хабанерами, а какие — андалусийскими танго (которые на поверку тоже нередко оказывались хабанерами), но можно быть уверенным, на основании того материала, который сохранился, что большая часть музыкальных пьес, преподносившихся публике под именем «танго», принадлежала жанру хабанеры (подобно тому, как типичными хабанерами являются фортепианные танго Альбениса). Так, в частности, хабанерами, а не танго были знаменитый дуэт из второй картины «Вечеринки в Паломе» (начинающийся словами *Куда ты идешь в плаще из Манилы?*), который на протяжении ряда лет распевал весь Буэнос-Айрес; популярнейшее «Танго о сигаретах» из сарсуэлы «Дети капитана Гранта» (1877); не менее популярное «Танго Менехильды» (женское имя) из сарсуэлы «Гран Виа» (название главной улицы Мадрида) Ф. Чуэки (1886); «Танго о кафе» из ревю «Нацио-

нальный смотр» (1890), удостоенное за свой триумфальный успех у буэнос айресской публики чести быть изданным местным музыкальным издательством под следующим названием: «Знаменитое танго из одноактной сарсуэл „Национальный смотр“. Переложение для голоса и фортепиано преподавательницы Национальной консерватории сеньориты Исабель Орехон».

«Кто не помнит песни *Мой милый... / Лучше нет кафе, / Чем „Пуэрто Рико“ / Помилуй... / А не веришь мне — / Сам в него зайдика*», — писал спустя сорок лет с лишним после появления «Танго о кафе» Карлос Вега и констатировал: «Это приведенное выше танго в действительности — хабанера»⁴⁶.

Приведем в качестве иллюстрации одну из самых ранних из числа дошедших до нас и, пожалуй, самую популярную из всех сценических хабанер какую только знал Буэнос-Айрес 1860-х годов. Мы имеем в виду очередное «танго», американское или кубинское (в литературе оно фигурирует под обоими названиями), которое 24 или 25 мая 1867 года исполнил в спектакле, шедшем на сцене театра «Виктория», актер из Панамы Херман Маккей. Танго называлось «Негр — продавец щеток», и Маккей появился на сцене, загримированный под одного из центральных персонажей негритянских кандоб (праздничные уличные шествия негров с музыкой и танцами) — «эскоbero» негра со щеткой или метлой, выполняющего функции распорядителя праздничной церемонии. Комический текст песенки, принадлежащий самому Маккею, начинался такой строфой:

Я маленький негр, сеньоры,
Сюда прихожу чуть свет.
Товар мой — метелки, щетки,
Да только торговли нет.

Музыку к этому, по всей видимости вставному, номеру написал местный музыкант, органист Кафедрального собора (sic!) Хосе Мария Паласуэло (1840–1893), вне всякого сомнения, исходивший при ее сочинении из тех образцов, которые были на слуху благодаря спектаклям испанских трупп сарсуэлы. Успех песенки был совершенно фантастический. Рафаэль Барреда, отрывок из воспоминаний которого о музыкальном быте Буэнос-Айреса тех лет мы приводили выше, говорит о ней: «Этот негр-эскоbero, после того как акте Маккей представил его на сцене, превратился в какого-то варварского идола доводящего публику до умопомешательства. Видели бы вы, что творилось!»⁴⁷ Песенка была тогда же издана, и Висенте Хесуальдо, обнаруживший почти через сто лет печатный экземпляр «Негра — продавца щеток» и поместивши его в своем капитальном труде «История музыки в Аргентине», говорит, что «многие авторы, изучавшие историю танго, называют эту пьесу в числе самых отдаленных предшественниц нашего танца»⁴⁸.

Мы даем песенку Паласуэло в том виде (переложение для фортепиано), как ее опубликовал В. Хесуальдо. Все самые характерные атрибуты хабанеры — двухчастность, небольшое вступление, повторяющиеся восьми тактовые периоды, тональный план (минор — параллельный мажор), ритмическая формула аккомпанемента, регулярные ритмические группировки

* Здесь и далее все стихотворные переводы выполнены автором монографии.

мелодической линии (синкопированные в первой части, триольные во второй), главное же — самый интонационный облик пьесы, особенно второго ее раздела, — здесь налицо:

Х. М. Паласуэлос. «Негр – продавец щеток»

Чтобы не оставалось сомнений, сравним мелодию «Негра — продавца щеток» с мелодиями двух хрестоматийных латиноамериканских хабанер. Одна из них (пример 2) опубликована Элеанором Хаге в X томе «Записок Американского фольклорного общества» за 1917 год; другая (пример 3) взята нами из книги-антологии Рубена М. Кампоса «Фольклор и мексиканская музыка» (1928). Для удобства сравнения все примеры даны в одной тональности:



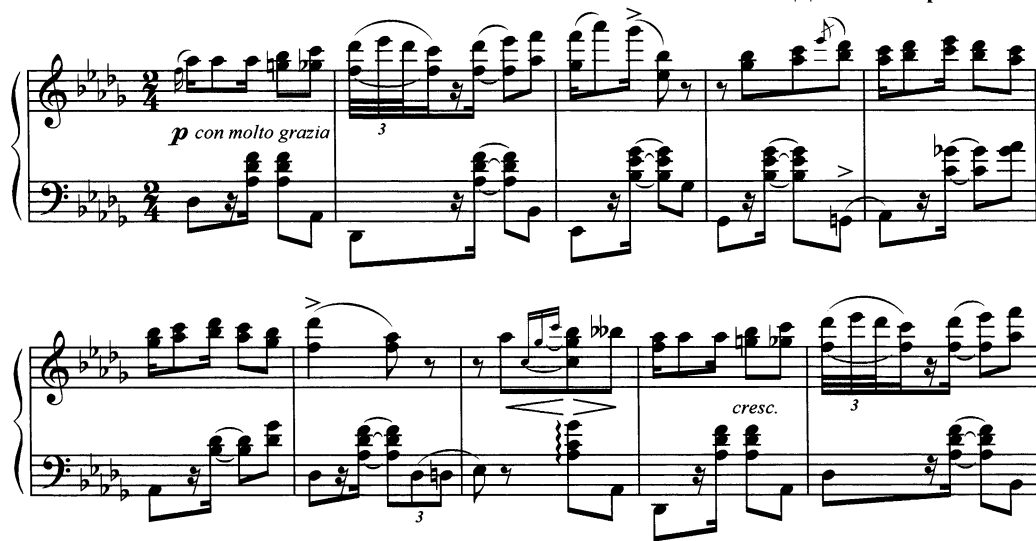
Хабанера



Хабанера

Хосе Мария Паласуэлос был, наверное, самым удачливым, но далеко не единственным и не первым аргентинским композитором, обратившимся к новому жанру. Висенте Хесуальдо приводит довольно внушительный список лишь наиболее известных хабанер местных авторов, изданных в Буэнос-Айресе на протяжении 1860–80-х годов. В большинстве своем они не превосходят художественными достоинствами и техническим уровнем пьесу Паласуэлоса, но есть среди них произведения, свидетельствующие, что музыканты Ла-Платы способствовали созданию той репутации, которой пользовалась хабанера. Такова, например, изданная в 1872 году хабанера «Грешница» Дальмиро Косты (1836–1901), известного в свое время пианиста и талантливого композитора, удостоившегося лестного отзыва Антуана Франсуа Мармонтеля за вальс-каприз «Плывут облака», автора ряда произведений, премированных на Чикагской выставке 1893 года. Основоположник композиторской школы Аргентины Альберто Вильямс (1862–1952) говорил, что оригинальность пианистической техники и изящество фактуры пьес Косты значительно выше большинства фортепианных опусов Луи Моро Готтшалка, и с этим можно согласиться, познакомившись хотя бы с начальными тактами «Грешницы»:

Д. Коста. «Грешница»



Итак, хабанеры постоянно звучат в Буэнос-Айресе на протяжении 1860–1880-х годов. Принесенные испанскими труппами сарсуэлы и чико, они кочуют из театра в театр, из салона в салон, из одного городского квартала в другой. Хабанеры сочиняют и местные авторы. Хабанеры издают. Не забудем, что хабанеру не только поют, но и танцуют, — как именно, об этом мы будем говорить дальше.

Милонга В отличие от хабанеры, милонга — местная уроженка. Она пришла в Буэнос-Айрес из пампы, где издавна была «гвоздем» музыкального репертуара гаучо. Исторически милонга принадлежит одному из древнейших песенных жанров Испании (Андалусии) и известна под различными названиями почти во всей атлантической зоне Южной Америки. Как и танго, «милонга» — африканское слово: на языке кимбунда негров Бразилии, Уругвая и Аргентины — выходцев из Анголы и Мозамбика оно означает «слова», в более же широком смысле — «болтовня», «многословие»⁴⁹. Свое современное значение песни особой композиционной структуры и содержания слово «милонга» получило на Ла-Плате в первой половине XIX века в среде гаучо.

Гаучо — своеобразная социально-этническая группа, сложившаяся на Ла-Плате в результате метизации (смешанных браков испанских переселенцев с индейскими женщинами) в XVII–XVIII веках. «В жилах гаучо, потомка двух рас — белой и красной, смешалась пылкая кровь андалусийцев и воинственная — керанди (индейское племя, обитавшее в междуречье Параны и Уругвая. — П. П.)», — писал о гаучо аргентинский художник и фольклорист Вентура Робустяно Линч⁵⁰. Свободные охотники, скотоводы, отчасти земледельцы, в немалой степени контрабандисты и беглецы от правосудия, не всегда, впрочем, правого, гаучо вели оживленную торговлю шкурами и продуктами земледельческого труда с ближайшими городскими центрами. Гаучо сыграли видную роль в войне испанских колоний Южной Америки за независимость, причем один из испанских военачальников так описывал их в своих мемуарах: «Это были выдающиеся наездники, ловко владевшие всяким оружием, отважные, способные быстро рассеяться и снова собраться для атаки, обладавшие точностью, ловкостью, сноровкой и хладнокровием, которые поражали европейцев»⁵¹. Романтически-идеализированный образ гаучо, с его неразлучными спутниками — конем и гитарой, нашел широкое отражение в аргентинской литературе, поэзии, живописи. В частности, подлинным шедевром национального искусства является знаменитая поэма-эпопея «Мартин Фьерро» Хосе Эрнандеса (1834–1886), в которой реалистически воссоздана история свободолюбивого гаучо, ставшего жертвой социальной несправедливости и произвола местных властей.

Среди гаучо было немало профессиональных певцов — так называемых пайядоров. «Пайядор не есть персонаж, „пересаженный“ к нам из Испании, — писал о нем Хуан Карлос Гуарньери. — Это плод местной среды, и именно этот тип гаучо более всего запал в наше воображение и оставил наибольший след в литературе»⁵². В Аргентине первые упоминания о пайядорах относятся к 1778 году. Известно, что многие из них целиком посвящали себя этому искус-

ству, оставив все остальные дела и обязанности, отправлялись бродить по всему вице-королевству, собираясь в придорожных пульпериях (трактирах) или под раскидистой кроной вечнозеленых омбу для состязания с себе подобными на своеобразных поэтических турнирах, или же просто чтобы доставить своим искусством удовольствие слушателям и самим себе. Пайядор — не только певец: он и поэт, импровизирующий на любую заданную тему в любом стихотворном размере, хотя всегда отдает предпочтение восьмисложному метру классического испанского романса, по свидетельству Х.К. Гуарньери⁵³; он и посредник в любовных и дружеских делах, устраивающий браки и улаживающий своим авторитетом споры; он и историк-летописец, хранящий в памяти многочисленные деяния далекого и близкого прошлого, и оратор, комментирующий в своих пайядах (песнях) события текущей политической жизни страны. Выдающийся аргентинский писатель, мыслитель и государственный деятель Доминго Фаустино Сармьенто (1811–1888) писал о пайядорах середины XIX столетия в своей известной книге «Факундо» (1845): «Гаучо-певец — тот же бард, поэт, трубадур Средних веков, на той же сцене, в гуще борьбы городов с феодалами, между жизнью уходящей и жизнью наступающей... Певец не имеет постоянного пристанища; его кров там, где его застанет ночь; его фортуна — в его песнях и в его голосе... Он идет от одной пульперии к другой, поет о героях пампы, преследуемых правосудием, о слезах бедной вдовы, у которой индейцы похитили детей в недавнем набеге, о поражении и смерти отважного Рауча, о падении Факундо Кирогги и о судьбе, выпавшей Сантосу Пересу. Он, не осознавая того, выполняет ту же миссию летописца, бытописателя, историка, биографа, что и средневековый бард, и его песни будут со временем собраны как ценнейшие документы, которые использует будущий историк»⁵⁴.

История сохранила имена некоторых прославленных пайядоров, память о которых живет в народе до наших дней. Это, прежде всего, Хосе Сантос Вега (1758 или 1765–1828), великий трубадур пампы, которому легенда приписывает состязание в искусстве пения с самим дьяволом и победу над ним и от которого устная традиция донесла до нас несколько отдельных строф и децим его вдохновенных импровизаций. Это Хуан Пока Ропя (нач. XIX в. — после 1865) — другой знаменитый пайядор, с семи лет поражавший всех игрой на гитаре в солдатских казармах и пульпериях Буэнос-Айреса (сирота и бедняк, он ходил по городу босой и в рваной одежде, отсюда его прозвище *Пока Ропя* — *Полуодетый*). Выдающимся пайядором был и Херонимо Трильо (1829 – около 1870), большой друг Хуана Пока Ропя, одно время выступавший в дуэте с ним.

Слово «пайядор» — производное от слова «пайяда» (*payada*), восходящего, по всей видимости, к провансальской *palhada* — *беседа, разговор* (отсюда же европейская «баллада»). Пайяда не есть какая-то определенная музыкальная или поэтическая форма, а означает сам творческий акт пайядора — пение и импровизацию под гитару. Петть мог один пайядор (индивидуальная пайяда) или двое, чередуясь в так называемой «пайяде де контрапункто», или просто «контрапункто» — состязании между певцами в искусстве импровизации, обычно в форме вопросов и ответов. В пайядах использовались различные музыкально-поэтические формы — романсы, сьелито, тристе, эстило, тоно, но излюбленными были сифры и милонга. Вентура Р. Линч, которому мы обязаны первыми записями сифры и милонги, сделанными им в провинции Буэнос-Айрес в 1870-х годах, отмечает их большое сходство, но указывает, что

сифра является достоянием исключительно пайядоров, в то время как милонгу культивируют все гаучо. «Милонга игрива и насмешлива, — говорит Линч, — петь сифру — дело гораздо более серьезное»⁵⁵. Вероятно, именно по этой причине в середине XIX века сифра вытесняется милонгой как формой более простой с точки зрения музыкально-поэтической структуры и в то же время предоставляющей широкие возможности для демонстрации вокальных и литературных способностей. «Можно сказать, — продолжает Линч, — что сифра вполне соответствует классическому характеру философской поэзии гаучо, в то время как в милонге гаучо выставляет напоказ всю свою тонкость ума, наблюдательность, остроумие, лукавство и язвительность»⁵⁶.

В музыкальном плане милонга представляет собой восьмитактный период из четырех равных фраз, которые могут повторяться в зависимости от числа стихов в строфе, образуя соответственно периоды из 12-ти, 16-ти и большего количества тактов. Для милонги предпочтительны умеренно-подвижные и подвижные темпы, только двудольные метры, ее мелодии всегда диатоничны (преобладает натуральный мажор, но нередки и милонги в гармоническом миноре). Ритмоинтонационный облик милонги характерен и постоянен. Особенно типичны для ее мелодий поступенное нисхождение от V ступени к тонике, затакты и частое употребление той же синкопированной ритмической группировки (три длительности на одну четверть в размере 2/4), которая свойственна и хабанере; общей с хабанерой является и постоянная ритмоформула аккомпанемента, которая зафиксирована уже в самых старых из дошедших до нас милонгах, в частности записанных Вентурой Р. Линчем:



Чтобы дать более наглядное представление о милонге, приведем три типичных образца. Первый опубликован В.Р. Линчем в его «Буэнос-айресском кансьонере» (1883) и дан в версии аргентинского музыковеда Хосуэ Теофило Вилькеса (Линч не был профессиональным музыкантом, и его нотные записи, сделанные на слух, не лишены некоторых дефектов); второй и третий взяты из книги Карлоса Веги «Панорама народной аргентинской музыки» (1944). Все три мелодии записаны в провинции Буэнос-Айрес:



Милонга использует почти исключительно восьмисложный стих испанского романса и строфы различной структуры, из которых чаще других встречаются копла (четверостишие), секстилья и децима. Вот соответственно три примера, на каждый вид строфы, типичных для сельской милонги (милонга кампера). Первый — копла, в которой паядор признает себя побежденным в «пайяде де контрагенте»:

Говорю «прощай» я пампе,
Говорю «прощай» жене.
Я всего лишился в жизни,
Но любовь моя — во мне.

Следующая секстилья исполняется с мелодией, приведенной в нотном примере 2. Поскольку секстилья состоит из шести стихов, первая и вторая музыкальные фразы повторяются, отчего период увеличивается до двенадцати тактов:

У иных милонги льются,
Как вода из родника,
У меня же их — река.
Стоит волю дать — с разгона,
Как овечки из загона,
Выбегают с языка.

Наконец, третий пример — любовная децима Сантоса Веги:

Мой удел — одно страданье,
Рок смеется надо мною:
Если нынче я с тобою,
Завтра — снова расставанье.
Нет конца души терзаньям,
Но так, видно, быть должно;
Изменить мне не дано
Жребий мой, я удаляюсь.
Но с тобой я не прощаюсь,
Коль свиданье суждено.

В пятидесятых годах XIX века появляется классический персонаж буэнос-айресского предместья — компадре. Слово это буквально означает «кум», в переносном и более широком смысле — «приятель», «дружище». Компадре — это гаучо, которого проводившаяся в огромных размерах экспроприация индейских и распродажа государственных земель лишала свободы передвижения и привычных занятий в пампе и гнала в город. Погонщики скота и возницы тяжелых фургонов, курсировавших между Буэнос-Айресом и провинцией, эти гаучо оседали на городских окраинах — в Палермо, районе главных скотобоев, в Корралес-Вьехос с его бесконечными рядами загонов для скота, навесов для фургонов и постоянными дворами для возниц, в Барракас, Ретиро, Монтсеррате и других плебейских районах столицы, где они постепенно превращались в люмпенов и вместе с европейскими иммигрантами формировали рабочий класс Аргентины. Эти гаучо-компадре, как указывает В.Р. Линч, и принесли милонгу в Буэнос-Айрес.

Линч дает лаконичный и выразительный портрет компадре 1860–1870-х годов: «Он носит узкополую шляпу, низко надвинутую на глаза, и шаровары. Сложенное вдвое пончо, с которым он никогда не расстается, перекинато у него через плечо. На поясе надежно прикреплен длинный нож — фламенко. Компадре остер на язык и не стесняется в выражениях, к тому же он задирист, драчлив и часто оказывается не робкого десятка, поэтому там, где он, редко обходится без какого-нибудь скандала... По части милонги он первый. Его песни всегда пропитаны соленым юмором и весьма язвительны»⁵⁷.

Милонга, которую гаучо-компадре принесли в столицу, была с энтузиазмом подхвачена как обитателями буэнос-айресских окраин, так и последней плеядой городских пайядоров, среди которых были подлинные виртуозы-импровизаторы, достойные наследники прежних трубадуров пампы, — такие, как Габино Эсейса, Немесио Трехо, Пабло Хосе Васкес, Максимилиан Сантильян, Хосе Луис Бетинотти, Рамон Баррера, Луис Гарсиа, Ихинио Касон, Артуро де Нава. Обе дальнейшие линии развития милонги (одна из которых явилась продолжением фольклорной традиции сельской провинции на городской почве, судьба же другой оказалась в руках профессиональных поэтов и музыкантов), со временем слились с танго и могут быть прослежены в нем вплоть до Анхеля Вильольдо и Паскуаля Контурси. Милонга буэнос-айресских окраин (милонга аррабалера) унаследовала свойственные гаучо-компадре «соленый юмор и язвительность», задиристость, браваду, агрессивный тон и при этом естественно вписалась в «городскую топографию». Вот типичнейшие образцы милонги-аррабалеры дотангового периода:

Из квартала я Ретиро,
Где не я, меня боятся.
Никогда не посмотрю я,
С кем судьба свела подраться.

Или:

Из квартала Монтсеррат я,
Где ножом играют смело.
Что словами говорю я,
Доказать готов я делом.

Милонга городских пайядоров, сохраняя все свои жанровые признаки, отличалась от милонги-аррабалеры прежде всего тематикой, в которой преобладали патриотические и гражданские мотивы. В частности, излюбленной и традиционной темой городских пайядоров-милонгеров (исполнителей милонг) было комментирование текущих политических событий в стране. До нас дошли два любопытных поэтических текста, связанных с президентскими выборами 1862 и 1868 годов. Первый призывает поддержать кандидатуру крупного государственного и военного деятеля Аргентины Бартоломе Митре (1831–1906), президента республики в 1862–1868 годах (этот текст сохранился с мелодией). Второй текст — пример политической сатиры и направлен против одного из трех

претендентов на пост президента на выборах 1868 года, представителя олигархии Буэнос-Айреса Руфино Элисальде (победу тогда одержал Д.Ф. Сармьенто). И по содержанию и по форме оба текста — типичные милонги, однако если первый назывался «Милонга митриста» (то есть милонга сторонников Митре), то второй был опубликован 2 апреля 1868 года в газете «Ла трибуна» под заголовком «Танго Элисальде». В данном случае не имеет значения, с какой именно мелодией (она не сохранилась) исполнялось это танго (по свидетельству Висенте Хесуальдо, «Танго Элисальде» распевали на улицах Буэнос-Айреса⁵⁸), — судя по дате, это была, скорее всего, хабанера: важно, что анонимный автор называл свою милонгу «танго». Если в 1850-х годах в Буэнос-Айресе название «танго» переносили на хабанеру, то десятилетием позже то же самое происходит с милонгой.

Вот для сравнения оба текста:

Каждый голос свой отдаст
Пусть за Митре, он достоин:
Мудрый вождь, бесстрашный воин,
Митре нам работу даст.
Митре долгу своему
Никогда не изменял,
Если ж дерзкий федерал
Начинал мятеж и смуту,
Дон Бартоло в ту ж минуту
Первым шпагу обнажал.

(«Милонга митриста»*)

Спор за власть упорно, твердо
Мы ведем по всем статьям.
Кто возьмет ее — Уркиса,
Иль Сармьенто, иль я сам?
Пусть кричат писаки в злости,
Что я хуже остальных;
Я надежды не теряю
Одолеть врагов моих.
Если ж силой иль обманом
Уберут меня с пути,
Знайτε — кто поет сегодня,
Завтра слезы будет лить.

(«Танго Элисальде»)

Милонга гаучо-компадре и милонга городских пайядоров были исключительно песенными формами, но уже очень скоро, не позднее 1864 или 1865 года, по свидетельству очевидца⁵⁹, появляется милонга-танец — «типичное создание компадре буэнос-айресских окраин»⁶⁰, приспособивших к острому ритму и подвижному темпу милонги фигуры хабанеры, польки, мазурки и некоторых других популярных в те годы танцев. «В пригороде милонга столь популярна, — писал В.Р. Линч, имея в виду милонгу-танец 1870-х годов, — что сегодня она обязательный номер на любой танцевальной вечеринке мулатов, где ее можно услышать на гитаре, на аккордеоне, на гребенке с папиросной бумагой или в исполнении уличных трио флейты, арфы и скрипки. Милонга входит в репертуар бродячих шарманщиков, которые наигрывают ее вместе с мелодиями дансы, или хабанеры... Милонгу танцуют также в казино низшего разряда на улицах Онсе де Септьембре и Конститусьон, как и на гулянках и собраниях фургонщиков, солдатни и компадре»⁶¹. То же самое мы читаем о милонге в «Словаре аргентинизмов» (1877): «танец, бытующий только среди низ-

* «Милонга митриста» не была издана и сохранилась в личном архиве писателя Хусто П. Сазенса. Впервые ее текст и мелодию опубликовал в 1978 году Леон Бенарос в работе «Себастьян Пиана и буэнос-айресская милонга» (см.: *Benaros L. Sebastián Piana y la milonga porteña // La historia del tango*. Т. 12. Buenos Aires, 1978. P. 2129–2131).

шего сословия»⁶². По образному выражению Бласа Матаморо, «милонга была хабанерой городской бедноты»⁶³.

Неудивительно, что милонге, в отличие от художественно обработанной композиторами и хореографами и усвоившей манеры высшего общества хабанеры, был абсолютно закрыт доступ в городские салоны. Висенте Хесуальдо цитирует характерную для того презрительного высокомерия, с каким относились к милонге артистические и культурные круги столицы, заметку, появившуюся 3 февраля 1885 года в газете «Эль мундо артистико». Автор заметки, репортер, совершавший экскурсию в лодке в окрестностях Буэнос-Айреса с известным в свое время скрипачом, итальянцем по происхождению Пьетро Мелани, пишет, как Мелани, выйдя на берег, взял скрипку и «извлек энергичной рукой из вибрирующих струн своего инструмента звуки... самой вульгарной милонги!.. Ах, Мелани, Мелани! Скрипка, этот дивный инструмент, с которым ты посвящаешь часы артистического вдохновения великим мастерам музыки, и — милонга!.. Если бы я не восхищался твоим талантом так, как восхищаюсь, я никогда не простил бы тебе этих проклятых тактов проклятой милонги»⁶⁴.

Эта стена отчуждения и неприязни по отношению к милонге со стороны общества была постепенно разрушена. Первую трещину в ней проделали городские пайядоры, чья последняя «золотая эпоха» приходится на период между 1880-м и 1910-ми годами. Габино Эсейса (1858–1916), самый старший и наиболее прославленный в этой плеяде «последних из могикан», первым ввел милонгу в публичные «пайяды де контрапункто» на цирковых аренах Буэнос-Айреса и Монтевидео, выступая в дуэтах с Немесио Трехо, Максимилианом Сантильяном, Ихинио Касоном, Артуро де Нава (вошло в историю ставшее легендарным его состязание в пайяде с молодым Пабло Хосе Васкесом в городке Пергамине в провинции Буэнос-Айрес в 1891 году, длившееся три дня и три ночи!). Почин пайядоров был подхвачен театром. Испанские театральные постановки, о которых говорилось выше, дали пример и послужили моделью для создания национального креольского музыкального театра малых форм. Инициаторами его явились Мигель Окампо, Немесио Трехо, Хусто Лопес де Гомара, Мануэль Аргерих, поставившие в конце 1880-х — начале 90-х годов ряд пьес в жанре чико. Подлинным творцом креольского чико в Аргентине стал Антонио Рейносо (1869–1912). Уроженец Бильбао, обосновавшийся в Буэнос-Айресе с 1890 года, блестящий скрипач (первая скрипка театра «Опера») и дирижер испанских трупп сарсуэлы Рейносо не только великолепно знал законы театрального жанра, но и прекрасно чувствовал креольский музыкальный фольклор. За свою недолгую жизнь он создал множество образцовых партитур креольских чико — «Половина апельсина», «Кукла», «90-й год», «Племянник своей тетушки», «Политики», «Национальная гвардия», «Свобода голосования», а также одноактную сарсуэлу «Креольское правосудие». Среди других авторов креольский чико успешно культивировали Франсиско Родригес Майкес, Эдуардо Гарсиа Лалан, Антонио Доминго Подеста, Хосе Каррилеро, Франсиско Пайя, Артуро де Басси. Креольский чико сохранял популярность в Аргентине до начала 1910-х годов.

В Мадриде в сарсуэлы и чико включали тираны, сегидильи и хоты. В Буэнос-Айресе делали то же самое, но поскольку гаучо-компадре или столичный франт, выведенные на сцене в национальных чико и сайнете, не могли петь сегидилью и танцевать хоту, им не свойственные, то естественно, что на буэнос-айресских подмостках их заменили креольские песни и танцы. Первая милонга, предназначенная для сцены, была сочинена Антонио Д. Подеста в 1889 году для постановки в одном из буэнос-айресских театров пьесы из жизни гаучо «Хуан Мореира» (милонга-танец под названием «Звезда»). Годом позже популярный актер Хосе Подеста (брат А.Д. Подеста) пел милонгу неизвестного автора в креольской драме «Мартин Фьерро» на сцене театра «Политеама», причем до нас дошло ее фортепианное переложение, очевидно тогда же изданное. Это очень близкий вариант милонги, мелодия и текст которой (*У иных милонги льются*) были приведены нами ранее (см. пример 2), — по всей видимости, фольклорного происхождения и известной в различных обработках и аранжировках. Вот приблизительно в каком виде она звучала под сводами театра «Политеама», давно не существующего, но некогда одного из самых респектабельных в Буэнос-Айресе и удостоившегося чести быть выбранным Аделиной Патти для своего дебюта в столице Аргентины в 1888 году:

Милонга



На протяжении 1890-х годов милонга неоднократно появлялась на сцене в произведениях местных авторов — в сарсуэле «События и факты» Андреса Абада, в пьесах жанра чико «Политики» Антонио Рейносо, «Креольская смесь» Эдуардо Г. Лалана и «Высший закон» Антонио Д. Подеста, в ревю «Прогулка по Буэнос-Айресу» Авелино Агирре и «Аргентинская выставка» Педро Хосе Палау. К 1900 году милонга утрачивает свой престиж и теряет популярность, что документально засвидетельствовано в ревю Мануэля Сааведры «Шляпы и цилиндры» (1906), где по ходу действия на вопрос одного из персонажей «А та старушка — кто она?» другой отвечает: «Милонга. В годы ее молодости ее слышали часто, теперь же от случая к случаю». Далее входит Милонга, роль которой исполняет артистка, загримированная старушкой, и произносит следующий монолог:

Я, сеньоры, та милонга,
 Что почет когда-то знала.
 Молодежь со мной встречала
 Час рассвета на пирушках,
 Сифре я была подружкой,
 И достойным паяндорам
 Я такой была, сеньоры,
 А теперь, увы, старушка!
 Нынче вспомнит только сверстник
 Обо мне, взгрустнув немного...
 Отжила свой век милонга,
 Смерть пришла креольской песне...

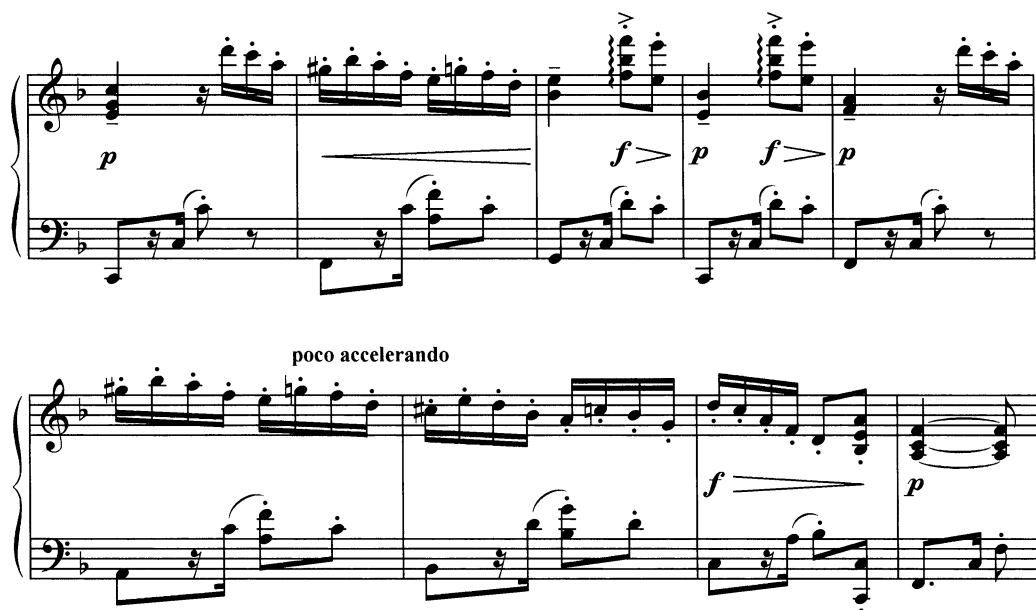
Мануэль Сааведра ошибся, считая, что милонга умерла, — в 1906 году было трудно не только предугадать последующие события, но и разобраться в текущих. Милонга не умерла. Исчез танец, называвшийся «милонгой», передавая свою хореографию танго, — или, как говорит Роберто Сельес, «милонга утратила свое имя, но только в том аспекте, который касался ее танцевальной формы; как песня она сохранилась»⁶⁵. Действительно, хотя и оттесненная на второй план танго, милонга-песня продолжала жить рядом с ним. Ее культивировали такие ветераны «старой гвардии» танго, как Анхель Вильольдо, Росендо Мендисабаль, Роберто Фирпо, Эрнесто Понцио, Франсиско Канаро, Эдуардо Аролас. Карлос Гардель и Игнасио Корсини, второй после Гарделя певец танго, записали на грампластинки соответственно семь и одиннадцать милонг. В начале 1930-х годов поэт Омеро Манци и композитор Себастьян Пиана возродили милонгу-песню и дали ей вторую жизнь (им, в частности, принадлежат популярнейшие до наших дней и часто исполняемые «Грустная милонга» и «Милонга 900»). Уже в наше время Карлос Гуаставино и Астор Пьяццолла пишут милонги на тексты Хорхе Луиса Борхеса — «Милонга двух братьев» Гуаставино, «Хасинта Чиклана», «Марионетка» и «Дону Никанору Паредесу» Пьяццоллы.

Возвращаясь же к эпохе 1880–1900-х годов, нужно сказать, что помимо креольского музыкального театра большую роль в реабилитации милонги пе-

ред высшим обществом сыграли те аргентинские композиторы, которые вошли в историю отечественной музыки под названием «первых профессионалов» и явились предтечами национальной композиторской школы. Разрабатывая преимущественно жанры академического плана — от камерных сочинений до симфоний и опер, эти композиторы в то же время проявляли живой интерес к народной и популярной музыке своего времени и посвятили ей немало вдохновенных страниц своего творчества. В этой плеяде музыкантов, наряду с Дальмиро Коста, фрагмент из хабанеры которого мы приводили выше, особое место занимает Франсиско Артур Харгрейвс (1849–1900). Креол, чьи англосаксонские предки обосновались на Ла-Плате в начале XIX века, Харгрейвс был, без сомнения, одной из самых примечательных фигур в аргентинской музыке последней четверти XIX столетия. Высокопрофессиональный музыкант, получивший образование во Флоренции у Джоваккино Мальони, Харгрейвс оставил после себя несколько опер (одна из них, «Вампир», была отмечена премией на Миланской выставке 1881 года), ряд оркестровых и многочисленные камерные сочинения, среди которых выделяются ярким национальным колоритом такие, написанные на основе фольклорного материала, произведения, как «Фантазия и каприччио на темы гато и съелито» для оркестра (1880) или фортепианные «Парафразы на тему видалиты» (1880) и «Фантазия на тему гато» (1885). Харгрейвс первым из профессиональных аргентинских композиторов обратился к милонге, написав между 1885 и 1900 годами Каприччио для фортепиано на тему старой милонги из «Буэнос-айресского кансьонера» В. Линча и несколько оригинальных фортепианных пьес в этом жанре, выдержанных в чисто креольском стиле и характере и отличающихся хорошим вкусом и высоким техническим уровнем. Милонги Харгрейвса, тогда же изданные, в немалой степени способствовали популяризации милонги в буэнос-айресских салонах. И действительно, нельзя отказать в мелодическом обаянии и изяществе фактуры следующей, например, милонге Харгрейвса, опубликованной под заголовком, вполне в духе эпохи, «Увы мне!» (приводим первую ее часть):

Ф. А. Харгрейвс. Милонга «Увы мне!»





Как мы видим, на протяжении последних десятилетий XIX века милонга в Буэнос-Айресе соперничает в популярности с хабанерой. Ее поют и танцуют в пригороде, исполняют на аренах цирка, она проникает на театральную сцену; наконец, обработанная профессиональными композиторами, милонга получает доступ в салоны и дома «хороших семей». И так же, как хабанеру, милонгу сплошь и рядом называют «танго».

Андалусийское танго Первыми сведениями об этом танго мы обязаны журналу «Андалусийский фольклор», издававшемуся в Севилье в 1882–1883 годах обществом того же названия и опубликовавшему на своих страницах ряд стихотворных текстов андалусийских танго и несколько посвященных ему заметок. Благодаря им нам известно, что андалусийское танго представляло собой сольную песню, исполнявшуюся под гитару. Тексты ее состояли из серии куплетов с восьми- или шестисложными стихами, иногда чередующимися с пятисложными. В некоторых текстах куплеты сопровождалась эстрибильо (рефреном). Два образующих строфу куплета, обычно разной структуры, или куплет и эстрибильо составляли вместе 16-тактный музыкальный период. Андалусийское танго также танцевали, причем поначалу это был сольный женский танец; позже его стали исполнять одной или несколькими парами: мужчина и женщина, друг против друга, описывали полукруг, пристукивая каблуками и прищелкивая пальцами на манер кастаньет. Период наибольшей популярности андалусийского танго охватывает приблизительно двадцатилетие между 1855-м и 1875-м годами, поскольку первое документальное свидетельство о его широком распространении в народной среде

относится к концу 1850-х годов, а в 1882 году в журнале «Андалусийский фольклор» появилась заметка, в которой говорилось: «Еще совсем недавно танго было в большой моде, сегодня же мы вынуждены констатировать, что в народе его забывают»⁶⁶. Тем не менее мелодии и куплеты андалусийского танго звучали вплоть до 1900 года, а возможно и несколько дольше.

Весьма характерны тексты дошедших до нас андалусийских танго. Постоянные их сюжеты — живые бытовые сценки, часто отражающие реальные происшествия, неизменное настроение — шутка и юмор. Так, около 1880 года в Севилье вошли в моду австрийские шляпы — огромных размеров и со множеством украшений, составлявшие предмет гордости щеголей и франтих, но выглядевшие весьма комично в глазах простого народа. Немедленно появилось танго под названием «О шляпках», распевавшееся со следующим текстом:

Просто чудо, что за шляпа
Есть у меня:
Защищает и от солнца
И от дождя,
С тех пор, как эта мода
Владеет нами,
Девчонки — как наседки:
Все с гребешками.

В те же годы большим успехом пользовалось танго «О коровенке». Своим возникновением оно было обязано низкому качеству говядины, поставляемой на рынки севильскими мясниками. Городские коплеро (певцы) оказали несъедобной говядине достойный прием:

Видно, эта корова
По лугам не гуляла,
Видно, эта корова
Весь свой век голодала.
Ай, коровенка,
На что похожа:
Только и есть в ней
Кости да кожа.

Не щадили безымянные коплеро и духовенство. Сохранилось танго 1880 года, оживленно и не без юмора повествующее о том, как на одной из севильских улиц обвалился балкон в тот самый момент, когда внизу монахи — члены братства Санто Энтьерро проносили чудотворную икону святого Хуана:

Раз в святой четверг монахи
Шли под балконом,
А балкон и обвалился,
Да на икону!
Сан Хуан с перстом подъятым —
Что за картина! —
Тот балкон не удержал,
Лежит в руинах.

Естественно, что такая «злободневность» куплетов обуславливала их недолговечность, но как только одни переставали быть актуальными, их место сразу же занимали другие. Музыкальных вариантов было гораздо меньше, и обыкновенно на одну и ту же мелодию пелись разные тексты (при этом, естественно, различная метрика стихов порождала мелодические варианты). Что же касается названий, то они, как правило, закреплялись за той мелодией, с которой данный текст первоначально появился, поэтому не редки случаи, когда название того или иного андалусийского танго не имеет никакой смысловой связи со стихотворным текстом. Точно так же иногда какой-нибудь понравившийся эстрибильо кочевал из одного танго в другое, передавая ему свое название, опять-таки без всякой логической связи с основными куплетами. Так, танго «О домохозяйке», обязанное своим названием популярному народному персонажу, имело второе название — «О бисквитах», по стиху эстрибильо, ранее принадлежавшему какому-то другому танго:

— Госпожа хозяйка,
Что внаем сдаете?
— Залу, спальню, кухню —
Лучше не найдете.
Да, да, да,
Твои бисквиты я обожаю!
Нет, нет, нет,
Стаканчик любишь ты больше, знаю!

Если тексты андалусийских танго дошли до нас в сравнительно полном виде, то этого нельзя сказать о музыке. Журнал «Андалусийский фольклор» даже в период популярности андалусийского танго не опубликовал ни одной нотной строчки. Карлос Вега приводит записи лишь четырех мелодий андалусийского танго, которые считает достоверными. Три из них восстановлены самим Вегой путем многочисленных консультаций с проживавшими в Буэнос-Айресе пожилыми выходцами из Андалусии, четвертая сохранилась благодаря старинному фонографическому валику. Ввиду их важности для наших дальнейших анализов приведем все четыре записи. Первые две — андалусийские танго «О домохозяйке» и «Раз в святой четверг монахи»:

Андалусийское танго «О домохозяйке»





Андалусийское танго «Раз в святой четверг монахи»



Андалусийское танго «До чего волнует кровь» — самое старое из числа известных. Оно упоминается в цитированной нами книге Шарля Давийе «Путешествие в Испанию» (впервые была издана в Кадисе в 1862 году), где в описании праздника в Триане читаем: «Возобновляются танцы, и молодая цыганка, с медного цвета кожей, курчавыми волосами и глазами темнее черного янтаря, с необычайным пылом танцует американское танго. Танго — танец негров, угловато-грубого характера и резко акцентированный. То же самое можно сказать и о большинстве песен того же происхождения, в особенности о той, которая начинается словами „До чего волнует кровь“, — песне, ставшей столь популярной несколько лет назад под именем танго»⁶⁷. Вот мелодия и текст этого танго:

Андалусийское танго «До чего волнует кровь»



До чего волнует кровь,
Скажу меж нами,
Эта тайная любовь
К замуженной даме.

Напротив, четвертое из приведенных Карлосом Вегой андалусийских танго — по всей видимости, хронологически одно из последних, поскольку оно дожило до эпохи граммофона (1886) и было записано на грампластинку:

Андалусийское танго «Я шел по следам зайчихи»



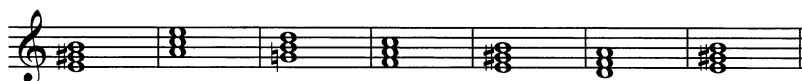
Я шел по следам зайчихи,
Снарядив ружье исправно,
И на улице Брагао
Я настиг ее внезапно.
Был чуток я, как борзая,
И прицел мой верен был:
Я прекрасную зайчиху
Первым выстрелом сразил.

Карлос Вега считал, что аргентинское танго в музыкальном плане есть продолжение андалусийского на креольской почве Ла-Платы, и на этом основании утверждал испанский генезис аргентинского танго. «Никому бы не пришло в голову, — писал он, — что креольская сарсуэла является аргентинским изобретением... Но даже те, кто верят, что сарсуэла пришла к нам извне, даже они не хотят признать испанское происхождение нашего танца»⁶⁸.

Поставим, однако, встречный вопрос: является ли, в свою очередь, андалусийское танго «испанским изобретением»?

Напомним, что «андалусийское танго» — условное название, предложенное Карлосом Вегой; журнал «Андалусийский фольклор» называл андалусийское танго просто «танго». По крайней мере, два танго были известны в Андалусии до 1850 года, когда здесь появилось андалусийское танго: танго фламенко, иначе называемое танго (или тангильо) хитано (цыганское танго), и тангильо гадитано (кадисское танго, танго из Кадиса). Является ли андалусийское танго производным от одного из них?

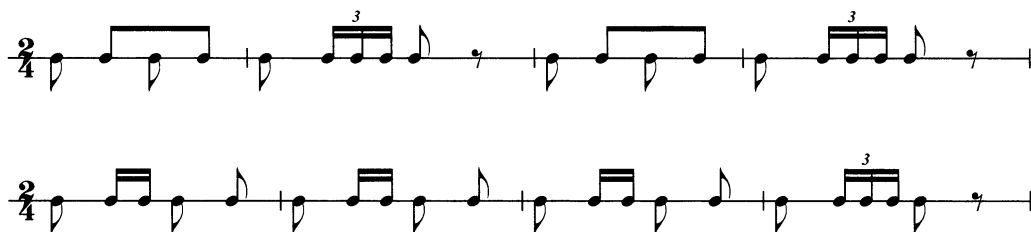
Танго фламенко отпадает сразу, поскольку его музыка принадлежит иной ладогармонической сфере. Андалусийское танго использует только натуральный мажор и только I и V ступени в гармоническом сопровождении (см. танго «О домохозяйке»). Танго фламенко знает только один так называемый «лад ми» (*modo de mi*, название от басовой струны испанской гитары; испанские музыковеды называют его также «дорическим ладом» — *modo dórico*) — древний лад, перешедший в народную практику из старинной испанской литургии греко-византийского образца. В основном «лад ми» совпадает с фригийским ладом, но с обязательным мажорным тоническим трезвучием в гармоническом сопровождении и с «колеблющимися» II и III степенями звукоряда — то натуральными (минорный тетрахорд), то повышенными (мажорный тетрахорд), независимо от направления движения мелодии. Вот как выглядит ладогармоническая схема танго фламенко по Иполито Росси⁶⁹:



И вот мелодия широко известного тангильо хитано из антологии Хуана де Хуана дель Агилы, полностью укладывающаяся в эту схему:



Ритмический рисунок аккомпанемента танго фламенко также не имеет ничего общего с андалусийским танго:



Наконец, тексты танго фламенко представляют собой почти исключительно любовную лирику, причем почти всегда с ноткой драматизма или ностальгии, — опять-таки в резком контрасте с колкими и насмешливыми куплетами андалусийского танго.

Тангильо гадитано, на первый взгляд, ближе к андалусийскому танго и своими мелодиями — преимущественно мажорными (хотя есть тангильо гадитано в миноре и в «ладу ми»), подвижными, обычно в характере *giocoso*, и текстами, в которых, по словам И. Росси, «преобладают забавные анекдоты, каламбуры, шутки, остроты» и которые при этом «всегда актуальны, поскольку ежегодно сочиняются бесчисленные новые куплеты»⁷⁰. В то же время мелодии тангильо гадитано своим общим рисунком и отдельными интонационно-гармоническими ходами отдаленно напоминают кубинскую хабанеру, как, например, следующая, взятая нами из авторитетной антологии Хуана Идальго Монтойи:

Тангильо гадитано

Allegretto

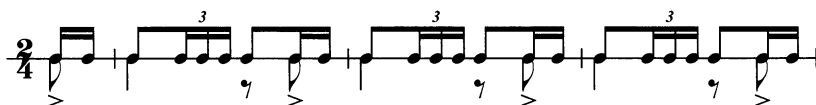


Тем не менее ни тангильо гадитано не восходит к кубинской хабанере, ни андалусийское танго — к тангильо гадитано. Первое невозможно по той простой причине, что тангильо было известно в Кадисе раньше, чем в Гаване появилась хабанера: во время осады Кадиса наполеоновскими войсками в 1811 году за-

щитники города, который французы так и не смогли взять, распевали, как и их соотечественники в героической Сарагосе, патриотические куплеты, в том числе тангильо настолько популярное, что оно сохранилось до наших дней⁷¹:

Бьют французы из пушек,
Бомбы бросают;
Бомбами гадитанки
Кудри взбивают*.

В свою очередь, и тангильо гадитано, при некотором формальном внешнем сходстве с андалусийским танго, не могло послужить для него исходной моделью. Тангильо гадитано имеет совсем иной ритм аккомпанемента, нежели андалусийское танго:



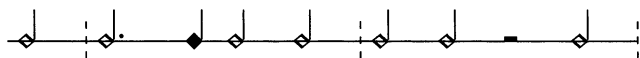
Строго выдерживаемый тональный план тангильо гадитано (Т – S – D – Т) включает отсутствующую в гармоническом сопровождении андалусийского танго субдоминанту, что, естественно, окрашивает их мелодии в разные тона. Темп тангильо гадитано гораздо более быстрый, а его тексты предпочитают стихотворную строфу сегидильи (простой или сложной**), ни разу не встречавшуюся нам в андалусийских танго и обуславливающую иную структуру музыкальных фраз. Наконец, тангильо гадитано (кадисское тангильо) потому так и называется, что бытует только в Кадисе и окрестных портовых городах — Пуэрто-Реаль, Эль-Пуэрто-де-Санта-Мария, Санлукар-де-Баррамеда. Все это вместе взятое полностью исключает, на наш взгляд, возможность какой-либо генетической связи между тангильо гадитано и андалусийским танго.

* Женщины Кадиса употребляли свинец неразорвавшихся французских бомб для изготовления своего рода папилюток, на которые они закручивали по тогдашней моде локоны.

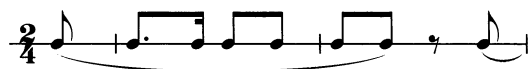
** Строфа простой сегидильи представляет собой коплу, в которой 1-й и 3-й стихи семисложные, а 2-й и 4-й, несущие рифму (ассонанс), пятисложные (см. «Бьют французы из пушек...»). Сложная сегидилья состоит из простой сегидильи, к которой прибавлены еще три стиха (терцет) — пяти-, семи- и пятисложный, с рифмой (ассонансом) в пятисложных стихах, отличной от рифмы предшествующей коплы. Примером сложной сегидильи может служить текст тангильо гадитано, мелодия которого была приведена ранее (с. 48):

Как на улице нашей
Звучат прегоны,
Высыпают девчонки
На все балконы.
Напевам внемля,
Славлю Андалусию —
Родную землю.

По нашему убеждению, так называемое андалусийское танго не принадлежит испанскому музыкальному фольклору. Ни его мелодический облик, ни ритмическое движение не находят достаточно близких соответствий в народной музыке ни Андалусии, ни других провинций Испании. Напротив, ряд прямых и косвенных «улик» заставляет признать в андалусийском танго одну из местных адаптаций все того же «американского танго» — кубинской хабанеры. Такие детали, как запаздывающие синкопы в танго «О домохозяйке», ходы по ступеням разложенных аккордов в танго «Раз в святой четверг монахи» и «До чего волнует кровь» или синкопированная ритмическая фигурка в начале танго «Я шел по следам зайчихи» (см. нотные примеры, приведенные ранее), абсолютно чужды испанской музыке и, напротив, весьма свойственны хабанере: мы постоянно встречаем их в контрдансах-хабанерах «отца кубинской музыки» Мануэля Саумеля Робредо (1817–1870) и в дансах-хабанерах его соотечественника Игнасио Сервантеса Каванага (1847–1905), если ограничиться наиболее известными примерами. Ритмоформула гитарного сопровождения андалусийского танго (см. танго «О домохозяйке») также принадлежит хабанере и не известна в испанской народной музыке. Карлос Вега настаивает на европейском происхождении этой ритмоформулы, ссылаясь на то, что «ее, в частности, можно встретить в “Cancionero de Palacio” (1475–1500), обнаруженном Франсиско Барбьери, в песне за номером 78»⁷². Действительно, в знаменитом памятнике испанской полифонической песни второй половины XV века, известном под названием «Дворцового песенника» и содержащем 463 произведения, в песне под номером 78 появляется ритмическая группировка, аналогичная той, что одинаково характерна для хабанеры, милонги и андалусийского танго, а именно:



или в более привычной современной записи:



Однако это совсем разные, на наш взгляд, вещи. Подобная группировка длительностей в мелодии, эпизодическая или повторяющаяся, может встретиться в каком угодно произведении народной или профессиональной музыки, ритмоформула же, о которой идет речь, «ритмо-бас», «ритмическая гармония» (определения К. Веги), то есть оstinatный ритмомелодический рисунок, заполняющий такт и повторяющийся на протяжении периода или целой пьесы, представляет собой упорядоченную систему, цементирующую и регулирующую всю музыкальную форму. Именно такую формообразующую функцию выполняет эта ритмоформула в хабанере, милонге и андалусийском танго, подобно тому как другие аналогичного типа ритмоформулы характеризуют и даже в известной степени определяют жанровую принадлежность кубинских гуарачи, гуахиры, болеро или румбы, как множества других креольских и афро-американских музыкальных форм Латинской Америки — от мексиканского сона и гаитянского меренге до бразильской самбы и аргентинской самакуэки.

Есть еще ряд фактов, свидетельствующих в пользу нашего предположения. Шарль Давийе, посетивший Испанию около 1860 года, называет андалусийское танго «До чего волнует кровь», «одну из самых популярных песен Ан-

далусии», «американским танго» (то есть хабанерой) и прибавляет, что столь популярной она стала несколько лет назад, — следовательно, где-то около 1855 года; в свою очередь, Карлос Вега пишет об андалусийском танго: «В середине прошлого века в Андалусии появилась и получила исключительное распространение и популярность своеобразная народная песня, называемая танго»⁷³. Но фольклорная музыкальная форма не возникает вдруг и тем более не становится сразу популярной. Опыт показывает, что модной сразу же при своем появлении становится только привнесенная извне музыкальная форма, — как было в свое время с французским контрдансом на Кубе или с кубинской хабанерой всюду, куда только она ни проникала. Испанский фольклорист Антонио Мачадо-и-Альварес, сотрудничавший в журнале «Андалусийский фольклор» под псевдонимом Демофило, в одной из заметок, комментируя записанные им тексты андалусийских танго, говорит, что они «сопровождаются музыкой, похожей на tango habanero (танго в манере или стиле хабанеры. — П. П.)»⁷⁴. Блас Матамо-ро, упоминая танго «До чего волнует кровь», прямо называет его хабанерой⁷⁵.

Если андалусийское танго (мы будем и впредь называть его так, учитывая сложившуюся в литературе традицию) является местной адаптацией кубинской хабанеры, то эта адаптация произошла на театральной сцене. Танго «До чего волнует кровь» впервые прозвучало в сарсуэле Ф.А. Барбьери «Молния»⁷⁶. По всей видимости, также из какой-нибудь сарсуэлы или сайнете попали на улицы Севильи, а затем и Буэнос-Айреса танго «О домохозяйке» и «Я шел по следам зайчихи», — не говоря уже об их текстах, явно указывающих на какую-то сюжетно-сценическую ситуацию, иным путем они и не могли проникнуть на Ла-Плату. Испанский театр сарсуэлы, как затем креольский театр чико в Аргентине, не только широко использовал народную и популярную музыку своего времени, но и щедро распространял со своих подмостков мелодии и куплеты, сочиненные театральными авторами, причем нередко удачные авторские произведения распространялись в народе, порождали варианты и со временем становились фольклорными. Так, достаточно сравнить танго Барбьери «До чего волнует кровь» с более поздним анонимным танго «Раз в святой четверг монахи», чтобы убедиться, что второе является вариантом первого. Танго Барбьери оказалось настолько популярным и жизнеспособным, что еще около 1897 года его пели и танцевали на улицах Буэнос-Айреса под музыку бродячих шарманщиков, в устной же традиции оно сохранялось, по меньшей мере, до конца 1920-х или начала 1930-х годов, когда писатель Селестино Фернандес, информатор Карлоса Веги, сообщил ему текст и мелодию этого танго⁷⁷.

Андалусийское танго процветало на испанской сцене до начала XX века, причем его не только пели, но и танцевали. В комико-лирическом ревю «Провинции» (авторы пьесы Ластра-Руэсга-Прието, композитор Ньето), поставленном в 1888 году, есть сцена, в которой, согласно авторской ремарке, «Куба (женское имя) и четверо лакеев танцуют под музыку танго». Разумеется, танцевали не аргентинское танго, которого тогда еще не было, и не андалусийское, которое было сольным женским танцем, а какую-то хореографическую

фантазию на музыку андалусийского танго, скорее всего с фигурами хабанеры. О хабанере в данном случае заставляет думать, в частности, то обстоятельство, что в поставленной в Мадриде двадцатью годами ранее сарсуэле Сереседы по пьесе Пуэнте-и-Браньяса «Паскуаль Байлон» (1868) главный персонаж Паскуаль, учитель танцев, говорит по ходу действия:

Был еще вчера я холост,
А теперь совсем забросил
Эти танго, вито, поло.

Ясно, что если учитель танцев обучал танго, то оно должно было иметь собственную хореографию, а поскольку, с другой стороны, учитель танцев мог обучать только салонным танцам, — андалусийское же танго как сольный женский танец было танцем улиц и кабачков (именно таким изобразил его Гюстав Доре на одном из своих рисунков, иллюстрирующем книгу Шарля Давийе), — то танго Паскуаля Байлона могло быть только «американским танго», как в то время называли в Испании хабанеру, пришедшую сюда, напомним еще раз, со своей хореографией, заимствованной от французского контрданса. Что касается музыки, то в этом плане хабанеру и андалусийское танго первое время смешивали, примеров чему, помимо приведенных выше, мы имеем множество. Позже, однако, их стали различать. В ревю Гарсиа Альвареса-и-Пасо «Медовый месяц» (1900), в V картине, в фонографический кабинет входит композитор и предлагает пьесы для записи на граммпластинки, называя их цену: — Хабанера, пять песет. Халео, три. Тьенто, две с половиной. — А нет ли танго? — интересуется владелец кабинета, давая тем самым понять, что танго и хабанера — разные вещи. — Возможно, найдется и танго, — отвечает музыкант. (Характерны и расценки: модная заморская хабанера стоит вдвое дороже отечественного тьенто.) Еще через два года в энтремесе-пародии «Слуга» (1902) находим такой эпизод: в гостиной, через открытое окно, доносятся с улицы звуки исполняемого на шарманке танго, и героиня (Инес), отложив книгу, которую она читала, восклицает: — Как красиво это танго!..

Те же самые андалусийские танго и в то же самое время звучали в Буэнос-Айресе — на театральных сценах и, как мы видели выше, на улицах в исполнении бродячих шарманщиков. «В наши дни, — писал Карлос Вега в 1936 году, — трудно поверить, что вплоть до 1890-х годов андалусийское танго было столь популярно, что о нем говорили так же часто, как сегодня о вальсе или шимми»⁷⁸. Как и в случае с хабанерой, очень скоро в Буэнос-Айресе стали появляться андалусийские танго местных авторов, анонимных и известных профессионалов, с музыкой, довольно точно копировавшей испанские образцы, и текстами, отражавшими, также в духе андалусийских танго, типичные эпизоды жизни и быта города.

Одним из первых, а возможно и самым первым андалусийским танго, созданным в Буэнос-Айресе, считается танго «Ступай-ка на Реколету», имеющее довольно любопытную историю. В 1880 году в аргентинской столице появился новый вид транспорта — конки. Первая их линия была проложена от площади Пласа де Майо до старого кладбища Реколета, примыкавшего к церкви Нуэстра Сеньора дель Пилар, в конце длинной и плохо мощеной улицы Реколета (современная авенида Кинтана). Хотя эти конки, по свидетельству очевидцев, были достаточно комфортабельными и плата за проезд, по мнению муниципаль-

ных властей, была установлена умеренная, консервативная публика отнеслась к нововведению без должного энтузиазма. Нашлись скептики, встретившие это достижение технического прогресса насмешливыми песенками, предрекавшими его скорый крах. Одна из таких песенок оказалась настолько популярной, что пережила конки и уже в эпоху электрического трамвая (в 1926 году) была опубликована в воспоминаниях некоего сеньора Родольфо Сенета «Буэнос-Айрес 1880 года». Автор воспоминаний сохранил в памяти не только текст, но и мелодию песенки, которую он сообщил интервьюировавшему его Карлосу Вега и которая оказалась не чем иным, как андалусийским танго «О домохозяйке», «чья мелодия, — как говорит Вега, — несколько видоизменена, будучи приспособленной к другому тексту, но тем не менее отчетливо слышна»⁷⁹.

Вот музыка танго «Ступай-ка на Реколету» в том виде, как ее записал и в 1936 году опубликовал Карлос Вега:

Андалусийское танго «Ступай-ка на Реколету»



Шутливый текст, с которым распевалось это танго, гласил:

Ступай-ка на Реколету,
Заказывай склеп и дроги:
Совсем никуда наш кучер
И завтра протянет ноги.

Да, да, да,
Разориться ему судьба.
Нет, нет, нет,
Он отправился на тот свет.

Кондукторы на подножках
Застыли, как на параде.
«Эстадос Унидос»* — надпись
У каждого на кокарде.

Да, да, да,
Видно, завтра и мне туда.
Нет, нет, нет,
Ваш черед наступил, сосед.

Действительно, простое сравнение убеждает, что танго «Ступай-ка на Реколету» сделано «по образу и подобию» танго «О домохозяйке». И хотя в нем появились некоторые характерные местные (креольские) детали — в мелодии затакты и синкопированные фигурки милонги в начале каждой фразы первого полупериода, в тексте привычный восьмисложный стих вместо шести- и десятисложника испанского танго, — этого явно недостаточно, чтобы считать танго «Ступай-ка на Реколету» креольским танго. Это андалусийское танго, сочиненное в Буэнос-Айресе, как и множество ему подобных.

В 1891 году Абдон Аростеги поставил на сцене пьесу в жанре креольского чико «Хулиан Хименес». В последней картине один из персонажей, баск Бастеррече говорит: «Да, да, станцуйте, дружище дядя Хуан! Тетя Мария, идите, станцуйте танго с дядей Хуаном!»

На гитарах играют танго, дядя Хуан и тетя Мария становятся друг против друга (следовательно, танцуют еще раздельной парой), и дядя Хуан, мулат, поет:

Начинает негритянка
С негритенком танцевать.
Так красиво это танго,
Что красивей не сыскать!

«В 1896 году Аростеги опубликовал музыку этого танго, — пишет Карлос Вега, — и мы можем еще раз убедиться, что это снова андалусийское танго, более или менее модифицированное, как видно из следующего сопоставления»⁸⁰ (Вега сравнивает мелодию танго из «Хулиана Хименеса» Аростеги с мелодией андалусийского танго «Я шел по следам зайчихи», которую для удобства сравнения мы приведем еще раз):

Танго из чико «Хулиан Хименес»



Андалусийское танго «Я шел по следам зайчихи»



Старое (испанское) андалусийское танго вплоть до 1900 года, а в отдельных случаях и несколько дольше, продолжало служить моделью для аргентинских авторов, заимствовавших от него отдельные попевки и даже целые фразы. В 1890-х годах Франсиско Артур Харгрейвс написал танго «Бартоло» (из-

* Эстадос Унидос (Соединенные Штаты) — название улицы в Буэнос-Айресе 1880-х годов и находившейся на ней «академии танца» (как именовали тогда заведения для публичных танцев), известной своей буйной клиентурой и шумными скандалами.

дано в 1900 году), пользовавшееся огромным успехом; его начальная фраза почти точно воспроизводит начальную же фразу андалусийского танго «Ступай-ка на Реколету», которое, как мы только что видели, является вариантом танго «О домохозяйке»:

«Ступай-ка на Реколету»



«Бартоло»



В свою очередь, начальная фраза танго «О домохозяйке» послужила моделью для начальных тактов знаменитой «Брюнетки» ("La morocha") Энрике Саборидо, сочиненной уже в 1905 году и впоследствии получившей международную известность:

«О домохозяйке»



«Брюнетка»



Это никоим образом не плагиат. Перед нами пример жанровых клише, которые у композитора постоянно «на слуху» и которые он использует подчас совершенно бессознательно. Мелодические контуры андалусийского танго были достаточно характерны и постоянны, и музыканты должны были придерживаться сложившихся формул, чтобы иметь право называть свои пьесы танго.

Итак, хабанера, милонга и андалусийское танго встретились на музыкальной почве Буэнос-Айреса и длительное время оспаривали друг у друга пальму первенства в популярности. Общая ритмоформула аккомпанемента и мелодическое сходство всех трех музыкальных форм привели к смешению их названий, к которым прибавилось четвертое, постепенно их вытеснявшее, — «танго». Напомним, что речь пока идет только о названии. Самого танго как единства новой музыки и новой хореографии, объединенных общим названием, — «полного танго» (tango completo), по определению Карлоса Веги, — еще нет.

3 Танго еще нет, но его уже танцуют

Салон и улица

На протяжении XVI–XIX веков Латинская Америка получала танцы и хореографические стили из Европы. Несмотря на определенную местную модификацию (креолизацию), и те и другие оставались в своей основе неизменными. И в колониальный период, и после завоевания независимости в салонах Мехико, Лимы, Буэнос-Айреса танцевали те же танцы, что и в Париже, Вене или Мадриде, причем разрыв во времени бывал подчас совсем незначительным: Париж принял вальс в 1790 году, около 1800 года (или чуть позже) его уже танцевали в Буэнос-Айресе; триумф

польки на берегах Сены относится к 1840 году, на берегах Ла-Платы полька сводила с ума местную «золотую молодежь» уже в 1845 году. Точно так же смена хореографических стилей в Европе немедленно эхом отдавалась по другую сторону Атлантического океана.

Всякое изменение хореографического стиля (или, точнее, цикла) есть, говоря словами Карлоса Веги, «дело серьезное». Это борьба не на жизнь, а на смерть, в которой никто не сдается добровольно и победа в которой почти никогда не бывает молниеносной; обычно она достигается через годы, нередко десятилетия. Общество всегда консервативно в своих вкусах и привычках, поэтому почти неизвестны случаи, чтобы новый танец занял свое «место под солнцем» иначе, как преодолев более или менее длительное сопротивление со стороны приверженцев старых добрых обычаев и правил. В середине XIX столетия, когда происходило очередное изменение хореографического цикла (какое именно, об этом чуть ниже), пресса Буэнос-Айреса и Монтевидео пестрела негодующими публикациями, осуждающими упадок нравов, который влекли за собой новые танцы. В уругвайской «Эко де ла хувентуд ориенталь» от 8 июля 1854 года был помещен репортаж об одном из танцевальных салонов Монтевидео. В нем сообщалось: «Ах, эти нынешние танцы!.. Взгляните, сеньор, хотя бы на эту пару, что перед нами. Посмотрите, как он вцепился в нее, словно утопающий за соломинку, как он прильнул к ней... Нет, нынче и благородный менуэт превратился в нечто постыдное, нелепое, недопустимое. А такой изящный некогда контрданс! Новые танцы все вытеснили. Что вы хотите — цивилизация шествует семимильными шагами...»⁸¹.

Почтенный репортер, вероятно, не подозревал, что в свое время, а именно в 1746 году, «изящный контрданс», тогда заморская новинка, был запрещен церковными властями Буэнос-Айреса как «танец, развращающий нравы». «Молодые люди обоего пола, — доносил епископу Буэнос-Айреса один из церковников, — танцуют не на почтительном расстоянии друг от друга, а находясь в непосредственной близости»; кроме того, они «не стесняясь берутся за руки и пребывают в этом опасном искушении столько времени, сколько пожелают».

30 июля 1746 года, «во имя охранения нравственности», специальным указом епископа жителям Буэнос-Айреса было запрещено исполнять новый танец под страхом отлучения от церкви. Однако уже через несколько месяцев городской магистрат вынужден был ходатайствовать перед церковными властями о «всеобщем отпущении грехов» и отмене указа, ссылаясь на то, что «больше половины города уже отлучено от церкви». Тяжба длилась десять лет, и лишь после вмешательства королевского прокурора, не усмотревшего достаточных оснований для запрещения танца, 11 мая 1755 года указ был отменен королем Испании⁸².

Подобные же баталии pro et contra — правда, не в столь солидных масштабах, требующих президентского арбитража, — происходили и в эпоху цитированного выше репортажа, причем по неизменной схеме: решительное неприятие («упадок нравов!», «разврат!») — снисходительное допущение (пожалуй, если «приличье соблюдают») — восторженный энтузиазм («дивный танец!»). Вот чрезвычайно характерные иллюстрации к сказанному. В буэнос-айресской газете «Эль насьональ» 5 ноября 1852 года появилась едкая стихотворная сатира, озаглавленная «О совращающих танцах польке и экосезе». Автор не поскупился на самые уничтожающие эпитеты:

Плоды аборта развращенной моды,
Два иностранца — экосез и полька,
Что здравый смысл и чувства оскорбляют,
Презрения заслуживают только.

Какой упадок нравов и морали!
Взгляните сами, чтобы убедиться,
Как в позе сладострастно-похотливой,
С юнцом обнявшись, корчится девица.

Ломается танцор, забыв приличья,
Паяцем хромоногим и горбатым,
Прижавшись крепко к нимфе полуголой,
Распутнице бесстыдной с дерзким взглядом⁸³.

Через пять лет (срок вполне достаточный для акклиматизации танца) тон лаплатской прессы в отношении польки и экосеза заметно меняется, судя по четверостишию, опубликованному в «Эль эко уругуайо» (Монтевидео) 8 марта 1857 года:

И экосез, и полька грациозны,
Когда приличье в танцах соблюдают,
Когда танцоров позы не скабрезны
И целомудрия не оскорбляют⁸⁴.

Что же касается уже давно и прочно утвердившегося на Ла-Плате вальса, то в прессе тех лет не трудно найти восторженные дифирамбы уроженцу берегов «голубого Дуная» вроде следующего, помещенного в «Эль корсаро» (Монтевидео) в 1840 году:

О вальс, дивный танец,
Твой вихрь увлекает,
Чарует, рождает
Желанья в крови.
Несешь ты в объятьях
Гармонии нежной
Нас в мир свой волшебный
Восторгов любви⁸⁵.

Итак — вальс, полька, экосез. Что еще танцевали в салонах Ла-Платы в середине XIX века?

Самым крупным и респектабельным салоном Буэнос-Айреса в ту эпоху был «Клуб дель прогресо». Он был открыт 25 мая 1852 года и просуществовал более 50 лет. Оркестром клуба дирижировал Педро Альборнос, автор популярнейших в свое время лансье, известных под названием «Лансье Клуба дель прогресо». Альборнос недаром руководил оркестром клуба, носящего имя «прогресса». Он не боялся новшеств, чутко следил за модой, и по репертуару его ор-

кестра можно проследить этап за этапом смену как хореографических стилей, так и вкусов высшего общества Буэнос-Айреса на протяжении полувека.

К середине XIX столетия постепенно сходят со сцены менуэт и контрданс. Вместе с ними завершается целый хореографический цикл, господствовавший в салонах Европы и Америки в течение двух веков и представленный так называемой парой *суэльта*. Его место занимает новый цикл, хореографическая форма которого воплощена в паре *энласада*. Это различие столь существенно, что для читателя, не знакомого с историей европейской хореографии, необходимо сделать некоторые пояснения.

В соответствии с принятой классификацией, все парные танцы делятся на две большие группы (с рядом подразделений внутри каждой) в зависимости от взаимного положения партнеров в паре и положения в танце отдельной пары по отношению к другим. Первую группу образуют танцы, исполняемые парой *суэльта* (*suelta* — раздельная). Главный признак этой группы заключается в том, что танцующая пара не является единым организмом. Оба партнера (мужчина и женщина) — равноправные участники разыгрываемой хореографической пантомимы, складывающейся из совокупности их индивидуальных действий, движений, мимики. В паре *суэльта* партнеры все время находятся на некотором расстоянии и не касаются друг друга, чем и определяется автономность действий каждого из них. В свою очередь, танцы *суэльтас*, в зависимости от хореографического содержания, делятся на танцы *пикарески* и танцы *гравес*. Первые представляют собой танцы с определенным программным содержанием: любовное ухаживание, холодность и неприступность дамы, настойчивость кавалера, ответное признание и т. п. Это танцы-пантомимы — живые, стремительные и темпераментные. В них нет каких-либо регламентированных фигур — все предоставляется фантазии и изобретательности танцоров. В европейских салонах *пикарески* (испанская сарабанда, французская куранта, итальянская гальярда и другие) царили на протяжении примерно XVI — середины XVII веков. В Латинской Америке *пикарески* сохранялись значительно дольше; многие из них не утратили своей жизнеспособности в течение всего XIX века, но уже не в столичных салонах, а в провинции, где некоторые дожили до наших дней в качестве фольклорных танцев (самакуэка в Аргентине, маринера в Перу, харабе в Мексике).

Танцы *гравес* (*graves* — буквально «важные», «серьезные»; здесь — церемониальные) в отличие от *пикаресок* не имеют пантомимического содержания и сводятся к выполнению определенных танцевальных фигур, зачастую весьма сложных и строго регламентированных. Основные танцы *гравес* — менуэт и контрданс с его бесчисленными разновидностями. Хотя танцы *гравес* также исполняются парой *суэльта*, в них кавалеру позволено в некоторых фигурах брать даму за руку или под руку. В танцах *гравес* могут участвовать одновременно много пар, причем в одних танцах (например, в менуэте) каждая пара танцует независимо от остальных, в других (как в контрдансе) все пары координируют свои движения и фигуры друг с другом.

Вторую большую группу парных танцев образуют танцы, исполняемые парой *энласада* (от *enlazar* — связывать, соединять). В этих танцах партнеры движутся, взявшись за руки или положив руки на плечи друг другу. В отличие от пары *суэльта*, где сохраняется индивидуальность каждого партнера, в паре *энласада* (и ее вариантах) оба партнера составляют одно целое. Первым классическим танцем этого цикла был вальс.

Теперь вернемся в салоны Буэнос-Айреса. Вальс, как мы помним, появился здесь еще в 1800 году. Будущему королю танцев XIX века пришлось преодолеть длительное сопротивление*, прежде чем удостоиться приведенного выше стихотворного дифирамба в «Эль корсарио» от 1840 года⁸⁶, но его конечный триумф обеспечил уже сравнительно легкий доступ в столичные салоны кадрили (1825), польке (1845), экосезу, галоу (оба около 1850 года), мазурке (1851), лансье (1857) и другим танцам цикла энласада. О том, какой успех они имели у публики, свидетельствует, в частности, такой факт. Лансье появился в Буэнос-Айресе в 1857 году (очевидно, в начале года), а уже 25 июля того же года в «Эль насьональ» было помещено следующее объявление (судя по содержанию, одного из нотоиздателей): «Лансье. Английский контрданс. Этот красивейший светский танец, только что импортированный из Европы и чье первое издание полностью разошлось на днях, снова имеется в продаже»⁸⁷. Новая хореографическая форма, воплощенная в паре энласада, одерживает одну победу за другой столь стремительно, что уже к 1880 году в салонах не остается ни одного из прежних танцев гравес, хореографически представленных парой суэльта.

Однако в 1880–1890-х годах ситуация в салонах Ла-Платы существенно меняется. Еще вчера бывшие в фаворе кадрили и лансье сходят со сцены. Старый котильон, оживлявший балы своей массовой танцевальной игрой, также окончательно уходит в небытие. Вальс, полька, мазурка и экосез еще сохраняют жизнеспособность, но их хореография все более упрощается, фигуры сводятся к шагу и обороту. Карлос Вега так характеризует сложившуюся ситуацию: «Внехореографические интересы господствуют в салонах. Среди танцоров ценятся не те, кто искусны в танце, а те, кто приятные собеседники. Танцы становятся монотонными, из них исчезает главное — *выразительность через движение* (курсив автора. — П. П.). Традиционной элегантностью, отточенной техникой пренебрегают. Танец всегда был в известной степени средством сближения, но посредством хореографии, теперь же он стал беседой в движении, так что было бы предпочтительнее, если бы танцоры беседовали сидя... Было необходимо вернуться к танцу. Должен был появиться танец-спаситель»⁸⁸.

В предисловии мы говорили, что новый танец может прочно утвердиться только тогда, когда общество испытывает в нем потребность. Такой момент настал.

Теперь покинем салоны и выйдем на улицу. Что танцевали на улице в интересующее нас время?

Прежде всего, условимся, что «улицей» мы будем называть все, что находится за пределами салонов. В Буэнос-Айресе в эпоху формирования танго

* Читателя уже не должны удивлять подобные факты, но все же любопытства ради сообщим, что на родине вальса — в Австрии и Германии — он долгое время находился под официальным запретом; что во Франции против вальса выпускали специальные листовки, в которых называли этот танец безнравственным; что Екатерина II тоже была против вальса, считая, что принцессы и фрейлины, танцующая его, утратят изысканность светских манер, и лишь после смерти императрицы (1796) вальс был введен при русском дворе (1798).

это и собственно улица, главным образом уличные перекрестки со срезанными углами домов, что увеличивало площадь тротуара, — знаменитые эскины, излюбленные места городских музыкантов, привлекавших публику послушать, а при желании и потанцевать. Это и патио (внутренние дворы) многочисленных *конвентильо* — домов-общежитий для бедноты и потоками прибывавших иммигрантов. Это городские окраины, увековеченные в поэзии танго «аррабаль», «субурбио», «орилья». Это казино низшего разряда, пульперии (трактиры) вдоль улиц-дорог, ведущих из города в пампу. Это солдатские казармы местного гарнизона и окружающие их *куартос де чинас* — жилища неизбежных при казармах маркитанток. Это, наконец, притоны преступного мира и публичные дома, в которых танцы были непременно (но не бесплатным) приложением к другим удовольствиям. Иными словами, улица — это обиталища простонародья, бедноты, городского плебса.

Во все времена и в любом обществе на улице танцевали то же, что и в салонах, поскольку сама улица не создавала новых танцев, а получала их из салонов. Но танцевали на улице иначе, чем в салонах. «Иначе» не всегда означало проще, грубее, примитивнее. Нередко именно улица вносила в хореографию того или иного танца характерную деталь, которая впоследствии принималась салонами. Но только деталь, отдельный элемент. До танго ни одна новая хореографическая форма не возникала на улице. Танго было первым танцем, чья новая хореография — целиком создание улицы.

Тот хореографический кризис, который переживали буэнос-айресские салоны в последние десятилетия XIX века, настоящая потребность в «танце-спасителе», о чем говорилось выше, не менее остро ощущались и на улице. В салонах танцы стали «беседой в движении», но на улице хотели не беседовать, а танцевать. Страстное желание первенствовать в ночных танцевальных состязаниях подстегивало изобретательность, а изобретательность вела к тому, что все танцы тогдашнего репертуара — мазурки, хабанеры, милонги, экосезы, польки, вальсы — решительно меняли свою однообразную салонную хореографию. «Здесь стремятся к оригинальности, — пишет Карлос Вега, имея в виду нашу „улицу“, — здесь мобилизуются все резервы, оттачиваются манеры в борьбе за отстаивание собственной индивидуальности, здесь постепенно формируются и человек из народа, и распутный аристократ»⁸⁹.

Карлос Вега цитирует некоего Игнасио Фотерингэма, в чьих воспоминаниях описана атмосфера Буэнос-Айреса 1870–1880-х годов. Приведем эту красноречивую цитату. «Везде, даже в самом центре, город кишел публичными домами. А печальной памяти Алькасар был местом сборища юнцов из хороших семей, да и из нехороших, которые соперничали друг с другом, затевали ссоры, не всегда кончавшиеся просто кулачной дракой, — случались и более серьезные вещи.

Точно так же в отеле „Ориенталь“, из названия которого выкинули „Ориен“ и оставили „таль“ (*una tal* — шлюха. — П. П.), происходили *rendez-vous* аристократов — энтузиастов милонги „особого стиля“ (то есть с так называемыми *кортес* — П. П.) и мазурки с *кебрадас*, в которых корпус танцора принимал горизонтальное положение, и еще с *кебрадас*, которые „швыряли землицу на плечо“, чем славились представители квартала Ретиро, знаменитого своим „пронеси, Господи!“»⁹⁰.

«Здесь все танцы исполняют в одном стиле, — продолжает Карлос Вега, — ...с идентичными *кебрадас*, *сентадас*, *корридас* и т. п. Можно смело утверждать, что и плебеи и аристократы Буэнос-Айреса предприняли тогда, с точки зрения хореографических форм, попытку создания самого оригинального и жизненного произведения за последние столетия»⁹¹.

Не будем забегать вперед. В цитате из Фотерингэма и в тексте самого Веги среди названий различных танцевальных фигур (*сентадас*, *корридас*) есть два, заслуживающих особого внимания, поскольку они неразрывно связаны с танго. Это *корте* и *кебрада**. Термины эти не принадлежат профессиональному хореографическому лексикону и возникли, по всей видимости, в среде самих уличных танцоров. Они не имеют соответствий в русском языке и требуют пояснений.

Орасио Феррер в своей книге о танго дает такое определение *корте*: «В танго так называется переход танцоров от движения простым шагом к движению фигурным (орнаментальным) шагом или к *кебрадас*. *Корте* не есть фигура сама по себе, а момент хореографического развития, когда пара разъединяется и мужчина и женщина выполняют каждый различные движения»⁹².

Это определение, как заметил читатель, относится к танго, которое пара исполняет обнявшись («когда пара разъединяется»). Но в 70–80-х годах XIX века танго — вернее то, что тогда называли словом «танго», — танцевали только парой *суэльта* (раздельной). Тем не менее выражение «танцевать с *кортес*» известно до появления танго и употреблялось по отношению к разным танцам той эпохи. В те годы словом «*корте*» называли переход от традиционных танцевальных фигур и движений к импровизированным. Чем неожиданнее был этот переход и чем замысловатее и сложнее импровизация, тем выше ценилось искусство танцора. *Корте* требует фантазии, изобретательности и большого мастерства. Заслужить восклицание зрителей «какое *корте*» мог только очень хороший танцор.

Кебрада (от *quebrar* — гнуть, ломать), в отличие от *корте*, представляет собой конкретную фигуру в танце. Это может быть резкий наклон корпуса вперед (горизонтальные *кебрадас* в описании Фотерингэма), назад, вбок, с максимально возможным искривлением всего тела, или же серия каких-либо также резких и неожиданных телодвижений. Настоящая *кебрада* — почти акробатический трюк и, как и *корте*, доступна не многим. Она также известна до появления танго⁹³.

Когда, кто и где начал танцевать с *кортес* и *кебрадас*? Вопрос заслуживает внимания. Большинство авторов, писавших на эту тему, считает, что *корте* и *кебрада* перешли в креольскую хореографию из негритянских *кандомбе* (не путать с бразильским *кандомблэ*!) — массовых уличных карнавальных шествий (*компарс*) и танцев негров Буэнос-Айреса и Монтевидео, которые устраивались в период от Рождества (25 декабря) до Дня волхвов (Богоявления,

* *Кóрте*, *кебра́да* (*corte*, *quebrada*) — единственное число; *кортес*, *кебрадас* (*cortes*, *quebradas*) — множественное.

6 января). Таково мнение Лауро Айестарана, опиравшегося на описания очевидцев той эпохи, в частности, на вышедшую в 1888 году книгу Исидоро Де-Марии «Старый Монтевидео»⁹⁴. Висенте Хесуальдо, исходя, в свою очередь, из реконструированного Айестараном кандомбе конца XIX века, подчеркивает, что в заключительной части кандомбе, называемой *энтреверо* (*entrevero* — беспорядок, суматоха), где каждому участнику компарсы предоставлена «полная свобода импровизации» (намек на корте?), танцоры «корчатся, скрючиваются, съезживаются, вытягиваются» (намек на кебрадас?)⁹⁵. Вентура Линч, сам очевидец (его книга вышла в 1883 году), говоря о милонге-танце (а она, как мы помним, со временем «перелилась» в танго, передав ему свою хореографию), указывает, что компадрито Буэнос-Айреса (об этом колоритном персонаже мы будем говорить немного позже) «изобрели ее как вышучивание танцев негров», и добавляет, что «она (милонга-танец. — П. П.) имеет тот же самый ритм, что и тамборили (барабаны. — П. П.) в кандомбе»⁹⁶. Леон Бенарос утверждает без обиняков: «Верно, что кортес и кебрадас с самого начала были „делом негров“»⁹⁷, а Блас Матаморо окончательно ставит точку над *i*, когда, говоря о кандомбе, пишет: «Здесь перед нами хореографический предвестник танго — быть может, единственное, что оно взяло от негров»⁹⁸.

Однако за этим внешним единодушием во взглядах скрывается одно существенное и, по нашему мнению, неразрешимое противоречие, которое, к слову сказать, допускают и только что цитированные нами авторы. Еще раз предоставим им слово. Блас Матаморо: «В кандомбе негр выступает в своей классической позиции танца: напряженно выпрямленный торс, откинута назад голова, выдвинутые вперед плечи, зигзагообразные перемещения»⁹⁹. Висенте Хесуальдо: «Движения тела танцора (в кандомбе. — П. П.) идут от бедер вверх; в то время как торс извивается, ноги словно цепляются за землю, подошвы волочатся рывками, маленькими шажками»¹⁰⁰. Но позиция танцоров в танго прямо противоположна — движения тела идут от бедер не вверх, а вниз. Согласно известному афористическому высказыванию Эсекьеля Мартинеса Эстрады, «танго — это танец от бедер до пят»¹⁰¹. Леон Бенарос, чувствуя это противоречие, пытается разрешить его, допуская возможность одновременного сосуществования двух танго — танго негров, исполняемого парой суэльта, и нового — креольского танго, в котором танцоры движутся обнявшись. Такое допущение не только возможно, оно очевидно, поскольку так оно и было на протяжении какого-то времени (свидетельств тому более чем достаточно), но оно не снимает отмеченного нами противоречия, так как эти два танго (одно из которых, естественно, не было танго) принадлежат двум разным хореографическим циклам, что исключает возможность каких-либо взаимовлияний, и кроме того, нас интересует хореография креольского танго, а не танго негров. Свидетельство Линча как очевидца, безусловно, заслуживает доверия, но и очевидец мог ошибаться.

Мы считаем, что кортес и кебрадас не «дело негров», как утверждает Леон Бенарос (негр внес свой вклад в танго, но в другое время и в другой роли), а «дело гаучо». В подтверждение нашего тезиса обратимся к тому же Линчу, к тем страницам его книги, где он описывает танец гаучо маламбо (описание относится к 1870-м годам).

«Из танцев, — говорит Линч, — ни один не может сравниться с маламбо. Это турнир гаучо, в котором проявляются во всем блеске способности каждого танцора.

Двое мужчин становятся друг против друга. Гитары наполняют ранчо своим звучанием. Один из гаучо начинает, потом останавливается, и выступает его соперник, и так попеременно; очень часто состязание длится по шесть и семь часов подряд. В 1871 году в Брагадо (в то время сельское местечко в современной провинции Буэнос-Айрес. — П. П.) мы видели маламбо, которое длилось почти всю ночь, и насчитали до 76 различных фигур у каждого из выступавших.

Глаза зрителей прикованы к ногам танцоров, которые то выгибают их дугой, то подгибают под себя, то резкими наклонами корпуса вперед словно переламывают их в коленях, то скрещивают, выделяют сапатеадо и эскобильядо, так что подошвы едва касаются земли*. Зрители аплодируют, кричат, делают ставки на своих фаворитов, и даже женщины и дети заражаются общим неистовым энтузиазмом, вызванным этим головокружительным зрелищем**»¹⁰².

Это сцена в пампе. А вот уличная сценка на окраине Буэнос-Айреса 1906 года как ее увидел и изобразил Эваристо Карриего в «Душе пригорода» (упоминаемая в тексте «Брюнетка» — популярнейшее в то время танго Энрике Саборида):

Рассыпáлась знатоков толпа в похвалах,
В комплиментах неотесанных, но метких
Двум компадре на окраине квартала
За их мастерские кортес в такт «Брюнетки».

Карриего, безусловно, нарисовал эту сценку «с натуры» и знал, что такое корте. Линч в своем описании маламбо не употребляет слов «корте» и «кебрада», — но что такое 76 (!) различных импровизированных фигур, если не кортес, и «резкий наклон корпуса вперед», если не кебрада? Маламбо, в сущности, с хореографической точки зрения, представляет собой одно непрерывное корте, поскольку за исключением традиционных сапатеадо и эскобильядо в нем вообще нет никаких регламентированных фигур. Если гаучо-компадре принесли в Буэнос-Айрес милонгу, как о том свидетельствует Линч, то вполне естественно допустить, что они принесли и маламбо, хореографию которого (кортес и кебрадас) распространили и на другие танцы тогдашнего городского

* Сапатеадо — стремительная дробь, отбиваемая каблуком, носком и всей подошвой обеих ног; самый распространенный и в то же время наиболее трудный элемент испанских и латиноамериканских танцев, причем именно в Аргентине сапатеадо отличается особенной красотой и чистотой стиля.

Эскобильядо — то же сапатеадо, но исполняемое более плавно и мягко: танцор делает короткие частые шажки вперед и назад, почти не отрывая ног от пола и словно подметая его подошвами.

** Настоящее маламбо можно увидеть в исполнении ансамбля Игоря Моисеева («Танго гаучо»). Этот номер — блестящее сценическое воспроизведение подлинного танца аргентинских гаучо: три танцора выступают один вслед за другим, стремясь каждый превзойти предыдущего изобретательностью и ловкостью.

репертуара (вспомним очень важное в данном случае замечание Карлоса Вега о том, что «здесь все танцы исполняют в одном стиле... с идентичными кебрадас, сентадас, корридас»; вспомним также указание Онейды Алваренги на «лунду в манере хабанеры» как на один из истоков бразильского машиши, — подобные процессы повсюду протекали одинаково). Другой существенный момент: маламбо — танец-состязание; танго на начальном этапе своего формирования также было состязанием. «Каждый хотел первенствовать», — говорит Карлос Вега, имея в виду и «печальной памяти Алькасар», и героические батальи винными бутылками в старом отеле «Ориенталь», о которых писал Фотерингэм. То же подтверждает Хосе Гобельо: «Танго первоначально было соперничеством, которое, как правило, решалось креольской дуэлью (поединок на ножах. — П. П.). Есть много свидетельств тому, что нож был так же необходим для танцев, как музыкальный инструмент»¹⁰³. И еще одно многозначительное совпадение. Маламбо — мужской танец. Танго первое время также танцевали только мужчины (как в приведенном четверостишии Э. Карриего), причем эта практика сохранялась какое-то время и после того, как женщина отважилась выступить в паре с мужчиной. Двумя годами раньше Карриего (в 1904 году) поэт из Энтре-Риоса Анибаль Марк Хименес опубликовал в журнале «Карас и каретас» стихотворение (в форме сонета!), озаглавленное «Танго» и так же, как у Карриего, изображающее типичную уличную сценку тех лет, в которой женщина (в тексте «мина» — одно из бесчисленных обозначений проститутки, но часто и просто «женщина», и ласкательное «подружка») составляет пару мужчине (здесь компадрито). Приведем это колоритное стихотворение.

Тишь вечернего квартала вдруг шарманка нарушает,
Звуки чувственного танго наполняют весь квартал,
И прохожий компадрито шляпу на брови сдвигает
И выказывает разом дивных кортес арсенал.

Компадрито видит мину и любезно приглашает,
Мина с жестом бесподобным начинает ритуал.
Собралась толпа прохожих, круг танцорам составляет,
На изысканном жаргоне рассылая рой похвал.

И от дерзких комплиментов, что мужчины расточают,
Лица женщин, словно маки, алым цветом полыхают,
По спине бегут мурашки и под кожей сладкий зуд.
А девчонка стан в кебрадас сладострастно изгибает,
Отутюженная юбка мостовую подметает,
А хмельные звуки танго манят, дразнят и зовут.

Хотя Карлос Вега и говорит, что в создании новой хореографии танго участвовали и плебеи и аристократы Буэнос-Айреса (под аристократами здесь следует, естественно, понимать так называемую «золотую молодежь» — распутных отпрысков богатых, а зачастую и действительно аристократических фамилий), все же главную роль в этом процессе сыграли два наиболее колоритных и оригинальных городских персонажа, постоянные участники «танговых батальи» и центральные фигуры в танговой поэзии ее начального периода — компадре и компадрито (не случайно поэт Мигель Андрес Камино в своем известном и часто цитируемом в литературе стихотво-

рении называет родителями танго «милонгу и компадре из предместья»). С первым из них мы отчасти уже знакомы, но в нашем повествовании он заслуживает того, чтобы познакомиться с ним поближе.

На полпути между крестьянином и горожанином, обитатель предместий и городских окраин, *компадре*, как и его предшественник гаучо, продолжал поддерживать культ мужества и отваги. В трудных условиях, в среде чуждой ему и враждебной, без каудильо, которому он привык служить со слепой верностью, ему приходилось зарабатывать и отстаивать право на жизнь ежедневно. Подобно гаучо, которые носили длинный нож — факон или фламенко, компадре предпочитал холодное оружие. Он носил дагу — кинжал с широким клинком. «Нож пампы, — говорит Мигель Этчебарне, — укоротился в пригороде. Он перестал блистать на поясе, чтобы стать угрозой под одеждой. Он уже не выказывается, а угадывается»¹⁰⁴.

«Его профессия, — пишет о компадре Хорхе Луис Борхес, — ломовой извозчик, объездчик лошадей, резник на скотобойне. Его образование — любой уличный перекресток (Борхес имеет в виду уличные танцы. — П. П.)... Он не всегда был бунтовщиком: комитет умерял его темперамент и оказывал ему протекцию. Полиция считалась с ним: в случае какого-либо инцидента компадре продолжал свой путь, но давал — и сдерживал — слово зайти в участок позже... Конь с вызывающе отделанной серебром сбруей и несколько песо — посмотреть бой петухов или сделать ставку в картах — были достаточны, чтобы скрашивать его будни в воскресные дни»¹⁰⁵.

«Одежда его всегда была цвета траура, — продолжает портрет компадре Орасио Салас, — может быть, потому, что его положение обязывало постоянно быть на *ты* со смертью. Белый шейный платок с вышитыми инициалами и своего рода длинный вязанный из викуньей шерсти галстук были единственными украшениями его наряда. В случае если фортуна повернулась бы к нему спиной, он счел бы для себя бесчестьем остаться лежать на перекрестке в иной одежде. Это было бы неучтиво по отношению к смерти. Помимо всего, так одевались его предки, и ему было приятно сознавать это... Компадре был холостяком по убеждению. Зная, что смерть может настигнуть его на каждом шагу, он не заводил семьи, ибо не дело мужчины оставлять вдову и детей беспомощными. Кроме того, по общему убеждению людей его среды, любовь и семья сковывают мужчину в его действиях»¹⁰⁶.

Со временем слово «компадре» стало обозначать вполне определенный архетип жителя городских окраин: первого по части ножа и отваги, человека, который для обитателей его квартала был воплощением справедливости, нередко заменяющего полицейский арбитраж, поскольку его этические нормы основывались не на холодных статьях уголовного кодекса, а на приоритете чести, верности и уважении данному слову. Такой компадре назывался «гуапо».

Эктор Сазнс Кесада объясняет психологический тип буэнос-айресского компадре-гуапо как логический результат его исторического наследия: «Компадре инстинктивно искал убежище в прошлом. Его темного цвета одежда вызвала в памяти пышность эпохи Филиппов; густая шевелюра, спадавшая на шей-

ный платок, была ностальгией по колете XVIII века; его нож заменял толедскую шпагу. Его церемонные движения, подчеркнуто медлительные, как в ритуале (вплоть до стряхивания пепла с сигареты длинным ногтем мизинца), сохраняли степенность дворянина, и на мощеных тротуарах города его покачивающаяся походка напоминала фигуры менуэта. Эта печать артистизма (естественно, преувеличенного) демонстрировала чистоту генеалогии вплоть до его кальдероновской ревности, ибо он дрался насмерть, если кто-нибудь смотрел на женщину, с которой он танцевал милонгу с кортес. Честь и достоинство в старинном понимании заставляли его презирать кулачную драку простолюдинов, как и усердную, усидчивую работу, унижающую идадьго. Но они были идадьго — идадьго, чей род захирел и пришел в упадок, ибо для них настали времена равно плохие и для жизни, и для смерти. В глубине они были реакционеры, привязанные к земле и своим предкам; аристократы неудачники, так как были лишены единственного и естественного занятия всей аристократии — войны»¹⁰⁷.

Суммируя наблюдения разных авторов, В. Земсков завершает портрет компадре следующей обобщающей характеристикой: «Компадре свойственны все черты гаучо (личная смелость, одиночество, вызывающее отношение к окружению, позиция самозащиты и т. д.), но в условиях города они искажаются, утрачивают эпичность. Компадре — это изломанный человек, в его мышлении и поведении сочетаются драматическая напряженность и гротескно-ироническое самоуничтожение, прикрывающее ущемленность, изгойство»¹⁰⁸.

Компадрито (уменьшительное от компадре) не есть ни продолжение компадре, как считают одни, ни подражание ему, как полагают другие. Это вполне самостоятельный тип, такое же естественное порождение города, как гаучо пампы. Компадрито появился на окраинах Буэнос-Айреса примерно в то же время, что и гаучо-компадре (Сармьенто упоминает его в «Факундо», 1845). Его характеристикой тех лет мы не располагаем, но начиная с 1880-х годов компадрито становится объектом пристального внимания в литературе о танго и одним из главных, наряду с компадре, персонажей танговой поэзии.

«Словарь аргентинизмов» (1912) дает к слову «компадрито» такую дефиницию: «Личность хвастливая, лживая, способная на провокацию и предательство; говорит на особом жаргоне и отличается аффектированными манерами». «Человек из социальных низов, пустой, тщеславный и бахвал», — добавляет Тобиас Гарсон в своем «Аргентинском словаре».

«Одевается он оригинально, — описывает внешность компадрито Мануэль Гальвес. — Черный костюм, широкие панталоны, на шее шелковый платок, круглая шляпа с опущенными полями, узкие туфли с острым носком, высокие наплечники — таковы отличительные черты его наряда», и далее: «Компадрито агрессивен, импульсивен и затевает ссоры и драки по малейшему поводу. Он лишен морали, упрям до абсурда и получает большое удовольствие, если навредит кому-нибудь. Грубость и жестокость создают ему репутацию храброго и мужественного. Все его умственные способности направлены на то, чтобы добыть деньги от другого. Завзятый картежник, он играет на деньги, которые ему дает его подруга (побета). К ней он не чувствует никакой любви — она ему подходит, и он ее охраняет. Он оскорбляет ее, бьет, требует от нее денег, но все это не охлаждает нежности его подруги, преданной ему, как собака, которую хозяин наказывает»¹⁰⁹, о чем сам компадрито говорит с самодовольным цинизмом:

Когда с добычей
Моя пебета,
Гони монету —
Весь разговор.
А спорить станет —
Фонарь под глазом,
Притихнет разом,
И кончен спор.

(Сильвио Манко)

Компадрито не любили и не уважали. Женщины боялись его. Компадре его презирал; компадрито побаивался компадре и втайне ему завидовал. Компадре говорил негромко, больше молчал и смотрел: он импонировал своим видом и поведением; компадрито нуждался в крике для самоутверждения. Компадре пользовался только холодным оружием; компадрито помимо ножа, который он носил под одеждой, при случае не брезговал и револьвером, что компадре считал ударом в спину — для него это было бесчестьем. Если компадре доживал до старости (что, впрочем, случалось редко, ибо обычно смерть настигала его раньше — в какой-нибудь схватке, по собственной неосторожности или доверчивости, от предательского удара ножом), он превращался в патриарха, уважаемого всем кварталом; компадрито чаще всего становился профессиональным сутенером и сводником (канфинфлеро). Компадре говорит о себе спокойно и с достоинством:

Я компадре меж компадре,
Меж простых простым бываю.
Я немало побыл в свете,
Где и как держаться — знаю.

(Анхель Вильольдо)

Компадрито (в данном случае уже канфинфлеро) заявляет о себе с обычным для него бахвальством:

Я известный канфинфлеро,
Знают все мою походку,
И танцую я в охотку,
Коль случится танцевать.
На меня тупицы смотрят,
Свою зависть не скрывая,
Если вышел я, гуляя,
Мою мину показать.

(Лопес Франко)

Неудивительно, что слово «компадрито» воспринималось как нечто резко отрицательное, оскорбительное. Но самого носителя столь нелестного титула это мало беспокоило. Он был доволен жизнью и самоуверен, что, по словам

Хосе Гобельо, «проистекало из трех источников: власти над женщиной, незаурядной личной храбрости и репутации непревзойденного в своем квартале танцора»¹¹⁰. Анхель Вильольдо, автор не только музыки бессмертного «Эль чокло», но и бесчисленных текстов милонг и танго, прекрасно знавший мир компадре и компадрито, так отразил эти три черты личности компадрито, отмеченные Гобельо.

Власть над женщиной:

И нет девчонки, чтоб устояла,
Когда лишь пальцем я поманю.
Бежит за мною, как кот на сало,
Хоть ни песеты ей не даю.

Личная храбрость:

Никого нет, кто бы в драке
Превзошел меня сноровкой,
Ибо в случаях опасных
Я ножом владею ловко.
Я не робкого десятка
И могу заверить: кто
Захотел бы мне перечить,
Семь потов сойдет с того.

Репутация лучшего танцора:

Хоть кого спросите, знают
Все меня в квартале нашем.
Для меня в креольском танго
Ни один танцор не страшен.

Последним компадрито дорожил превыше всего, и это у него, действительно, нельзя отнять. Он учился танцевать с детства, ибо в среде, где он родился и вырос, танцы были постоянными атрибутами повседневного быта. Томас Гутьеррес в рассказе «Проклятие» пишет, что «для жителей городских окраин единственными развлечениями были выпивка, песни под гитару, ссоры, драки и танцы». «Компадрито — певун и танцор», — подтверждает Анхель де Эстрада в статье, опубликованной в газете «Ла гирнальда» (1859)¹¹¹. Можно не сомневаться, что компадрито был, наряду с компадре, центральной фигурой в первых танго. Хуан Пабло Эчагуэ в статье, опубликованной в 1906 году, когда танго уже завоевывало квартал за кварталом Буэнос-Айреса, прямо говорит, что «танго — это продолжение вызывающих манер компадрито, с их дерзкой храбростью и спесивостью, с их преувеличенно покачивающейся походкой, с грохочущей дробью их каблуков». Как бы то ни было, но именно компадрито внес наибольший вклад в создание хореографии танго. Портрет его, действительно, мало привлекателен, но ведь дети не выбирают своих родителей.

Вернемся к хореографии танго. Тот факт, что в 1870–1880-х годах на улице все танцы, как мы помним, исполнялись в одном стиле, с идентичными кортес и кебрадас, которые позже перешли в танго, свидетельствует, что хореография танго формировалась задолго до появления собственно танго, на других танцах тех лет — милонге, хабанере, польке, мазурке, вальсе. В тех

случаях, когда мы встречаем название «танго», каждый раз выясняется, что его танцуют парой суэльта. Когда же и где танго стали танцевать обнявшись?

Карлос Вега в результате кропотливых розысков в театральных архивах Буэнос-Айреса установил, что на сцене танго в исполнении пары *абрасада* (от *abrazar* — обнимать) впервые появилось в сарсуэле (в другом месте Вега называет ее сарсуэлитой — малой сарсуэлой, то есть чико) Эсекьеля Сория «Креольское правосудие» с музыкой Антонио Рейносо, поставленной в 1897 году. Вега приводит из нее следующий эпизод:

Гитарист: — Ну, и как эта Хуанита?

Бенито: — Послушай! (*сжимает кулак*). Как это прекрасно! Когда я танцую с ней танго (*пантомимой изображает танец*) и держу руку на ее бедре, я не попадаю в такт музыки, я тону в ее черных глазах, а она склоняет голову мне на грудь...

В другой сцене Бенито поет:

Она молчала, и я молчал,
В волшебном сне я тогда пребывал.
Когда же танго черед наступил,
Я чистым корте ее покори¹¹³.

Не может быть сомнений — это уже танго с новой, креольской хореографией, включившей в себя и кортес, и (как явствует из другой сцены пьесы) кебрадас. Годом позже в сарсуэле «Долг» того же Эсекьеля Сория один из персонажей говорит: «Будем танцевать танго вот так (*напевает*) — в обнимочку»¹¹⁴.

Ясно, что должно было пройти какое-то время, прежде чем новое явление реальной жизни стало достаточно распространенным и типичным, чтобы найти отражение в театре. В чико Абдона Аростеги «Хулиан Хименес» (1891) танго, как помнит читатель, исполняли парой суэльта. Следовательно, креольская хореография танго (пара абрасада) стала типичным явлением между 1891 и 1897 годом, приблизительно в середине этого промежутка. Если мы сделаем поправку еще на несколько лет, которые должны были пройти от момента создания этой хореографии до получения ею прав гражданства, и назовем 1890 год как дату ее рождения, мы будем ближе к истине.

Где сформировалась хореография креольского танго — на этот вопрос с полной уверенностью можно ответить только одно — на улице, поскольку в салоны танго было допущено много позже. Но «улица», как мы условились, понятие очень широкое. Если конкретнее, то пара абрасада впервые выступила, по всей видимости, в публичных домах и куартос де чинас, которые мало чем отличались от первых, — таково единодушное мнение авторов, основанное как на доводах логики и свидетельствах современников, так и на текстах первых танго, недвусмысленно отражающих нравы, лексику, всю атмосферу подобных заведений. Поскольку интерьеры публичных домов на театральных сценах, во всяком случае в Буэнос-Айресе в те годы, не воспроизводились, а своего Вестриса или Арбо танго не имело, более достоверными источниками истории не располагают. Хореография креольского танго — создание городского фольклора, и, как

всякий фольклор, она анонимна. Вполне возможно, что она формировалась одновременно в разных заведениях, где практиковались танцы, и в разных районах города. В отношении последнего мнения расходятся: Бока, Ретиро, Корралес-Вьехос... На последний район указывает, в частности, Мигель Андрес Камино, когда приводит следующие «анкетные данные» танго, которые Леон Бенарос называет «столь же выразительными, сколь документальными»¹¹⁵:

Колыбель — Корралес-Вьехос,
Время — год восьмидесятый,
А родители — милонга
И гуапо из предместья.
Крестным был рожок певучий
У кондуктора трамвая,
А дуэли на кинжалах
Танцевать его учили.

В конце концов, что касается *когда* и *где* — удовлетворимся приближительными данными за неимением более точных. Гораздо важнее уяснить, в чем заключалось то качественно новое, что внесло танго в хореографию и что обеспечило ему мировой триумф.

В группе танцев, исполняемых парой энласада, танго положило начало подгруппе для пары абрасада. Но то, что партнеры стали танцевать обнявшись, было, как подчеркивает Карлос Вега, «счастливым найденным средством, но не собственно хореографией»¹¹⁶. Изменилась лишь позиция партнеров в паре. Прежние вальс, польку, мазурку партнеры танцевали на расстоянии полуметра друг от друга, что позволяло координировать движения и не препятствовало выполнению предписанных фигур. В позиции «обнявшись» прежние фигуры уже неисполнимы, и танцоры изобретают новые. Неистощимая фантазия создает на протяжении танца любое количество импровизированных фигур, которые никогда в точности не повторяются, и, связывая их в одну непрерывную линию движения, создают каждый раз новый вариант танца. В танго нет регулярности — его дыхание легко и свободно; нет заранее намеченного плана — он вырисовывается в процессе танца; нет обязательных па и фигур — все основано на индивидуальном искусстве и фантазии танцоров. Следуя классическому правилу «многообразие в единстве», танго каждый раз воссоздается заново в момент исполнения, и этим оно бесконечно превосходит вальс или мазурку с их идентичными фигурами. Танго счастливо соединило традиционное — фигуры с новым — позицией абрасада и импровизацией, в этом секрет его успеха. Оно преодолело кризис, парализовавший салоны не только Аргентины и Америки, но и Европы. Танго явилось тем «танцем-спасителем», который вернул танцу то, что составляет его сущность, смысл, цель, — сам танец.

Самое первое танго

Имеет ли смысл ставить столь заведомо риторический вопрос? После всего сказанного должно быть совершенно ясно, что «самого первого танго» никогда не было, как не было «самого первого вальса» или «самой первой польки». Тем не менее стоит, как нам кажется, уделить этой теме хотя бы пару страниц.

Начнем с того, что «первые танго» были. Карлос Вега сообщает, что в его архиве хранится танго «Блондинка», автор которого, Рамон Кольт, прибавил к

названию подзаголовок *Первое креольское танго*. «Если Рамон Коль и не автор первого креольского танго, — комментирует подзаголовок Вега, — он, по крайней мере, композитор, который имел возможность назвать свое креольское танго *первым* (курсив Веги. — П. П.)»¹¹⁷. К сожалению, Вега не указывает дату издания «Блондинки» (на нотных изданиях тех лет год обычно не обозначался) и не дает какой-либо характеристики ее музыки. Леон Бенарос, ссылаясь на Карлоса Вега, добавляет только, что Рамон Коль — испанец по рождению, а «Блондинку» называет «неким танго» — следовательно, ее музыка ему неизвестна¹¹⁸. Более нигде в литературе ни с «Блондинкой», ни с именем ее автора мы не встречались.

Чтобы облегчить наши поиски «первого креольского танго», договоримся, что оно должно удовлетворять следующим трем условиям:

- 1) его текст (если он имеется) должен отражать местную (городскую) тематику;
- 2) хореографически оно должно быть представлено парой абрасада;
- 3) в музыкальном плане оно должно быть креольским танго — то есть не обладать ярко выраженными чертами андалусийского танго, милонги или хабанеры.

Другими словами, речь идет о «полном танго», по определению Карлоса Веги.

Сам К. Вега называет первым «полным танго» уже знакомое нам по хореографии (пара абрасада) танго из сарсуэлы или чико Эсекьеля Сориа «Креольское правосудие» (1897)¹¹⁹. Но мы не знаем музыки этого танго, по всей видимости неизданной и неизвестной самому Карлосу Вега, — в противном случае, всегда скрупулезно точный и пунктуальный, он либо привел бы ее запись, либо надлежащим образом охарактеризовал ее. Не упоминает это танго, говоря о его авторе Антонио Рейносо, двадцатью годами позже Веги и Роберто Сельес¹²⁰. Но поскольку мы установили приблизительную дату появления пары абрасада — 1890 год (плюс или минус два-три года), у нас есть достаточное основание полагать, что танго, созданные около этой даты и позже, исполнялись (или могли исполняться) уже с креольской хореографией. Задача, следовательно, в том, чтобы найти среди них первое креольское танго, которое отвечало бы своему названию в музыкальном плане. Обратимся к имеющимся записям тех лет.

Самым старым, какое нам удалось обнаружить, танго, чья музыка не есть ни андалусийское танго, ни хабанера, ни милонга, является изданное в 1883 году «Танго № 1» Хорхе Мачадо, композитора и, по словам знавшего его Анхеля Вильольдо, «аккордеониста виртуоза, соперничать с которым на этом инструменте никто бы не отважился»¹²¹. Но «Танго № 1» Мачадо (он первым стал нумеровать свои пьесы, выходившие под этим названием) не обладает и достаточно характерными чертами собственно танго. Орасио Феррер, на наш взгляд, справедливо относит эту пьесу к числу «самых ранних предшественниц креольского танго»¹²². Приведем ее начальные такты, чтобы читатель мог сам убедиться в этом:



Одним из самых популярных в те годы было танго «Эль кеко» (одно из многочисленных обозначений публичного дома на жаргоне лунфардо), авторство музыки которого приписывается кларнетисту Лино Галеано и которое известно с разными текстами. Оно издано в 1885 году, но появилось, по всей вероятности, значительно раньше, поскольку есть не одно свидетельство, что куплеты «Эль кеко» распевали солдаты правительственных войск во время подавления мятежа сторонников бывшего президента Бартоломе Митре в сражении при Эль-Кебрачо в 1874 году¹²³. Мелодия «Эль кеко» чисто креольского характера, но это не танго, а типичная милонга, в чем не трудно удостовериться, сравнив «Эль кеко» с анонимной городской милонгой, изданной с указанием «старинная»:

«Эль кеко»



Старинная милонга



Совпадение настолько разительное, что Лино Галеано следовало бы считать не автором, а аранжировщиком этой мелодии, и со временем Хулиан Агирре (1868–1924), известный аргентинский композитор так называемого «поколения 1880 года», имел все основания включить эту милонгу на правах народной в свою популярную серию фортепианных пьес «Креольские напевы» под № 3.

Не уступало в популярности «Эль кеко» танго «Дай мне жетон», предположительно Хуана Переса, датированное (тоже предположительно) 1888 годом*. Достаточно самого беглого взгляда на нотную запись этого танго, чтобы

* Название этого танго также связано с публичным домом. Клиент, входя, платил «мадам» и получал жетон, который затем вручал той, с которой проводил время. От количества полученных за неделю жетонов зависел заработок проститутки. Каждый понедельник сутенер (канфинфлеро) пунктуально являлся в заведение к своей «подруге», которую сам же поместил туда, и требовал денежный отчет. Отсюда выражение «дай мне жетон» и шуточная анонимная копла:

Весь в заботах канфинфлеро:
Сбор жетонов — в понедельник,
Вторник — карты. Скажем смело:
Шулер тоже не бездельник.

почувствовать в первом восьмитакте типичную хабанеру с явным «неаполитанским» привкусом, а во втором — не менее типичную милонгу с характерными синкопированными фигурками:

«Дай мне жетон»



В 1892 или 1893 году появилось танго с названием «Не швыряй в меня горшками» (по первому стиху текста), принадлежащее перу Альберто Ваккареллы. Авторство музыки приписывается Антонио Скатаццо, но, скорее всего, она фольклорного происхождения, поскольку Альберто Вильямс, прекрасный знаток аргентинского музыкального фольклора, использовал эту мелодию в своем фортепианном цикле «Народные милонги» в пьесе под № 8: это «танго» в действительности милонга. Возможно, что Скатаццо лишь аранжировал ее для Карлоса Гарделя, много лет спустя записавшего эту милонгу на грампластинку. Вот ее мелодия:

Allegretto



В 1897 году композитор и пианист Росендо Кайетано Мендисабаль впервые исполнил в одном из салонов Буэнос-Айреса свое знаменитое танго «Эль энтрериано» (так называют уроженцев аргентинской провинции Энтре-Риос). Это уже настоящее креольское танго, и мы могли бы закончить на этом наши розыски, если бы годом позже не появилось не менее популярное в свое время, чем «Эль энтрериано», танго «Дон Хуан» Эрнесто Понцио, тогда еще совсем юного подростка, а впоследствии известного композитора танго, скрипача и дирижера. Первые издания «Дона Хуана» имели посвящение некоему Хуану Гобелью (отсюда название), по одним сведениям — владельцу, по другим — постоянному посетителю ресторана «Палермо», где выступал Понцио, но в последних изданиях «Дона Хуана» Понцио изменил посвящение на следующее: «Посвящаю это *первое аргентинское танго* (курсив мой. — П. П.), со стихами* и pizzicato (sic! Эрнесто Понцио славился особенно эффектным исполнением

* Стихи на музыку «Дона Хуана» писали Рикардо Подеста, Альфредо Гобби и Франсиско Бианко.

этого приема. — П. П.), всем музыкантам моей родины как скромное подношение от „Старой гвардии“ блистательному молодому поколению».

Нам не удалось выяснить дату первого издания «Дона Хуана» с новым посвящением, но Рубен Пеше указывает, что название «Старая гвардия» для обозначения первых музыкантов-тангерос — ветеранов танго появилось между 1915 и 1920 годами, когда «подули новые ветры» и заявило о себе следующее поколение авторов и исполнителей танго, получившее наименование „Новая гвардия“»¹²⁴. Забыл ли Эрнесто Понцио за двадцать лет, что «Эль энтрериано», автор которого уже перешел в лучший мир (Мендисабаль умер в 1913 году), был написан годом раньше его «Дона Хуана», просто ли не знал об этом (напомним, что в нотных изданиях год выпуска не указывался), или же действительно считал свое танго хронологически «первым аргентинским» — решить трудно. Сейчас, ретроспективно, оценивая и сравнивая танго Мендисабалья и Понцио, мы отдали бы предпочтение первому, но возможно, что сами музыканты того времени смотрели на это иначе.

Мы предлагаем решить вопрос о «первом аргентинском танго» по-другому. Всего несколькими годами позже «Дона Хуана» было создано произведение, ставшее архетипом аргентинского танго, его эталоном на многие годы; первым подлинным танго по стилистически законченным чертам жанра; первым, покорившим Париж и Европу и триумфально обошедшим весь мир; первым по продолжительности репертуарной жизни, поскольку оно и сегодня остается одним из самых часто исполняемых оркестрами в обоих полушариях танго. Это «Эль чокло» Анхеля Вильольдо. Оно по праву заслуживает почетный титул «первого аргентинского танго».

ДЕТСТВО² И ОТРОЧЕСТВО

*Страсть одной половины страны,
презрение другой ее половины.*

Пабло Палант

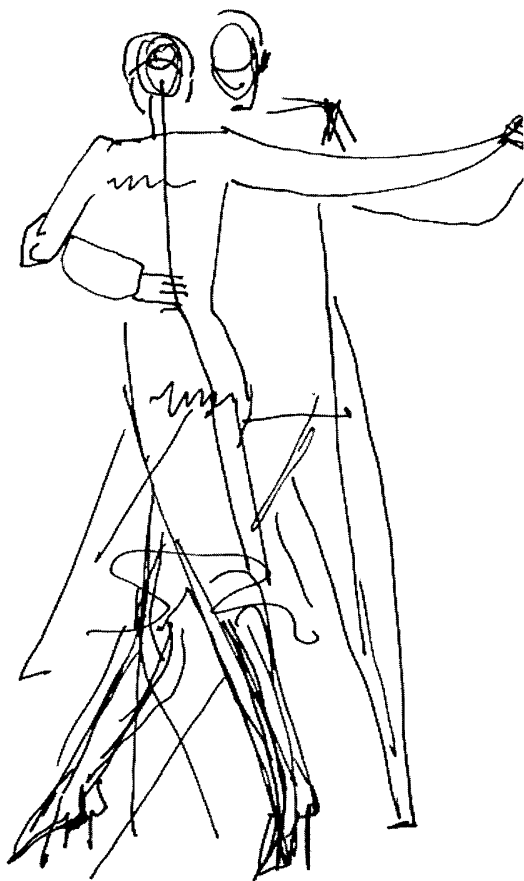
*Танго — фольклорное выражение
Буэнос-Айреса.*

Флоренсио Эскардо

*Ты утешение для парней, уставших
на работе, и для девчонки,
получившей зуботычину.*

Рауль Гонсалес Туньон

1 Буэнос-Айрес 1880-х



Исследователи выделяют в истории танго несколько периодов. Так, 1880–1900-е годы считаются «начальной эпохой», или «эпохой предшественников» — периодом формирования жанра, когда танго еще не обрело законченные жанрово-стилистические черты. Первые полтора-два десятилетия XX века явились периодом расцвета танго в его наиболее аутентичной форме и креольском характере, периодом, получившим наименование «Старой гвардии» и представленным именами таких классиков танго, как Анхель Вильольдо, Агустин Барди, Роберто Фирпо, Висенте Греко, Франсиско Канаро, Эдуардо Аролас, чьи произведения образуют фундамент и «золотой фонд» жанра. 1920-е годы называют «золотой эпохой» танго, имея в виду не только его мировой триумф, но и блестящие достижения музыкантов — композиторов и исполнителей — так называемой «Школы Де Каро», которую обычно также выделяют в отдельный период, и т. д. Такая периодизация удобна для

специалистов, но не для читателя, незнакомого с историей танго, поскольку она предполагает рассмотрение каждого этапа в отдельности, самого по себе, — между тем как границы этих этапов размыты, конец одного накладывается на начало другого (так, большинство ветеранов «Старой гвардии» продолжали творить и в 20-е и 30-е годы), внутри того или иного периода происходили события трансцендентного значения в истории танго (принятие танго Парижем и превращение его в универсальный танец — 1910-е годы; появление танго-романса как самостоятельного ответвления жанра — конец 1910–начало 1920-х годов и другие). Поэтому мы предпочитаем в дальнейшем несколько отступить от традиционной периодизации и придерживаться по возможности более удобной для читателя хронологической последовательности событий, позволяя себе небольшие экскурсы — «лирические отступления» — лишь в связи с тем или иным очередным зигзагом на извилистом жизненном пути танго.

В истории Аргентины 1880 год — рубеж между двумя мирами: миром уходящим — феодальным, патриархальным и миром наступающим — капиталистическим. Позади оставалась Аргентина, с такой любовью и ностальгией изображенная Гуиральдесом в «Доне Сегундо Сомбре» («...Аргентина, которая скоро исчезнет и от которой не останется никаких следов...»). Впереди лежала Аргентина, о которой мечтал Сармьенто и которая приближалась семимильными шагами.

Нигде в Латинской Америке этот исторический слом не был таким быстрым и необратимым, как в Аргентине, и нигде он не сопровождался таким стремительным и резким изменением всего общественного уклада, разрушением традиционных форм жизни, более того — исчезновением самого национально-го типа человека прошлого и появлением нового аргентинца. Нигде в Латинской Америке становление капитализма не вызвало такой бурной урбанизации, как в Аргентине, причем, что особенно важно подчеркнуть, рост городского населения (в первую очередь в самом Буэнос-Айресе) происходил не за счет естественного притока сельских жителей, как это было в других странах континента, а за счет достигшей гигантских размеров иммиграции.

Официальная концепция привлечения иммигрантов была сформулирована выдающимся писателем и политическим деятелем Аргентины Хуаном Баутистой Альберди в его известном афоризме «управлять — значит заселять». «Каждый приезжающий к нам европеец, — писал Альберди, — приносит с собой в своих знаниях и навыках больше цивилизации, чем ее может дать самый лучший философский трактат»¹. Статья 25 Конституции 1853 года гласила: «Федеральное правительство поощряет европейскую иммиграцию. Не допускается ни ограничение числа, ни обложение каким-либо налогом иностранцев, въезжающих на территорию Аргентины с целью обрабатывать землю, развивать промышленность и внедрять науки и искусство»². При этом конституция провозглашала равенство иммигрантов с местным населением. Только за шестилетний период президентства Д.Ф. Сармьенто (1868–1874) в страну въехало 300 тысяч европейцев. С 1869 по 1895 год население Аргентины за счет иммиграции более чем удвоилось, а число жителей Буэнос-Айреса за тот же период увеличилось более чем в три раза³.

Реальность, однако, очень быстро разбила иллюзии как приглашавших, так и приглашенных. Подавляющее большинство иммигрантов составляли

те, кого нищета гнала в поисках лучшей судьбы из самых пауперизованных районов Европы — из Сицилии, Калабрии, окрестностей Неаполя и Генуи, с Балкан, из Галисии. Это были люди неграмотные, без профессии, в основном крестьяне, умевшие лишь обрабатывать землю. Очень немногие из иммигрантов, имевшие некоторый капитал, смогли купить участок земли и стать свободными колонистами, как мечтали, покидая родину, или приобрести лавку, маленький магазин, мелкую мастерскую. Огромному большинству пришлось приспосабливаться, кто как мог. Они оседали на периферии больших городов, главным образом — и почти исключительно — на окраинах Буэнос-Айреса. Они шли работать на фабрики, транспорт, в порт, формируя кадры городского пролетариата Аргентины. Особенно многочисленной была итальянская иммиграция. Достаточно сказать, что в 1895 году итальянцы составляли 49% населения Буэнос-Айреса, в общей же сложности за все годы в Аргентину въехало 3 млн. 150 тыс. итальянцев, почти половина которых осталась в стране навсегда (остальные, не сумев устроить свою жизнь на новом месте, вернулись на родину)⁴.

Иммиграция имела глубокие последствия как в социальном, так и в культурном плане. С одной стороны, она породила в качестве первой естественной реакции ксенофобию, вызванную угрозой традиционному укладу жизни, которую несли с собой вновь прибывшие. При этом если в высшем обществе чувство неприязни к иммигранту-плебею было проявлением чисто классового инстинкта, то в маргинальных городских кругах, вытесняемых более дешевой рабочей силой, это чувство зачастую выливалось в прямую враждебность. В особенно тяжелом положении оказались цветные Буэнос-Айреса. Сравнительно немногочисленные, они не могли противостоять потоку итальянцев и были буквально затоплены им. Итальянцы лишали негров их традиционных занятий и мест службы. Последние выражали свой протест в карнавальных песнях. Одна из них, весьма характерная, была опубликована в февральском номере «Эль карнаваль портеньо» за 1876 год. Называлась она «Негр-штукатур». Вот ее текст:

Эти неаполитанцы
Нас со всех согнали мест:
Нет уж негров киоскеров,
Рыболовов тоже нет.
Нет и негров, что в тележках
Фрукты возят по домам, —
Итальянец наши службы
До одной прибрал к рукам.

И носильщик, и пирожник —
Все к бачиче* перешло,
А теперь забрать он хочет
Штукатура ремесло...
Все к тому идет, что скоро —
Вам могу я предсказать —
Вместо нас бачичи будут
И кандомбе танцевать.

* Бачича — презрительное прозвище итальянцев в Аргентине. Впрочем, как мы увидим в дальнейшем, на почве танго итальянцы и негры прекрасно уживались друг с другом — первые как прирожденные музыканты, вторые как прирожденные танцоры.

Не следует, разумеется, думать, что итальянским иммигрантам было легко и привольно на новом месте. Огромное большинство их, превратившихся в пролетариев и люмпенов, жило в крайней нищете. Как писала газета «Эль обреро» от 9 января 1891 года, им приходилось работать по 11, а во многих отраслях по 12–14 часов в сутки за грошовую плату. В еще более тяжелом положении находились женщины, чей труд оплачивался вдвое ниже, чем труд мужчин. Даже вполне буржуазная газета «Насьональ» вынуждена была признать, что «зрелище нищеты на улицах Буэнос-Айреса с каждым днем принимает все более отвратительные формы, но власти и акционерные общества не принимают никаких мер. Сотни нищих и бродяг копошатся в мусорных ящиках у гостиниц в поисках пищи, как собаки. Жалкие голодные матери с высохшей грудью спят прямо на улицах»⁵. Неудивительно, что многие мужчины из числа итальянских иммигрантов предпочитали в качестве более доходного занятия жить законами преступного мира, процветавшего в Буэнос-Айресе, а женщинам часто не оставалось иного выхода, как идти на панель. Поэт Карлос Рауль Муньос дель Солар, писавший под псевдонимом Карлос де ла Пуа, так отразил эту драматическую сторону иммиграции:

Покинули Италию в молодые годы,
Ехали за море, ожидали рая.
Там, познав лишения, горе и невзгоды,
Дожили до старости, радости не зная.

Ко всему привыкшие, сносят все покорно,
Оба за работой, рук не покладая:
Старый спозаранку над кузнечным горном,
Старая до ночи на других стирает.

Сыновья приехали — от закона скрыться.
Дочери приехали — сладко жить хотели.
Первые — все пьяницы, воры и убийцы,
Женщины — на улице, в кабаре, в борделе.

Много старым выпало, много пережито.
Дни текут за днями, за ночами ночи.
Иногда лишь старая, сгорбась над корытом,
Плачет втихомолку, слезы жгут ей очи.

Не менее сложной, чем проблема трудоустройства, была проблема жилья для десятков и сотен тысяч иммигрантов, осевших в Буэнос-Айресе. Они селились, как правило, в конвентильо — многоквартирных домах-общежитиях. Конвентильо тесно связаны с танго, поэтому стоит познакомить читателя с этим особенным, живущим отдельно миром, городом в городе, со своим живописным внешним обликом и специфической внутренней атмосферой.

«Представим себе конвентильо, — пишет Леон Бенарос. — Бесчисленные маленькие комнатки, вытянувшиеся в ряд вдоль огромного патио, разделенные деревянными перегородками, низенькие и темные. При комнатке имелась кухонька, вроде сторожевой будки, крохотная и неудобная, или просто топившаяся углем плита, черная от сажи и копоти, закрывавшая дымом и чадом кусочек ясного неба, который еще можно было видеть из этой преисподней. Были и ни-

зенькие жаровни на треножниках, нередко приносившие сладкую смерть от угарного газа, когда в холодное зимнее время неосторожно запирали дверь. Были и попугаи, товарищи по несчастью в этом неуютном и жестоком мире...

Обитателями конвентильо были недавно прибывший итальянец, бродячий торговец, полицейский, чей скромный заработок не позволял ему иметь лучшее жилище, турок старьевщик, портовый грузчик... От чрезмерно тесного сожительства нередко возникали ссоры и потасовки, доходило и до кулаков. В этой толчее национальностей, где преобладала итальянская речь, звучали галисийский, креольский и даже турецкий языки, неаполитанские канцонны соседствовали с галисийскими песнями и местными милонгами под брэнчанье гитары или тягуче-мелодичный бас аккордеона, предшествовавшего появившемуся позже бандонеону»⁶.

Согласно статистике, в 1880-х годах в Буэнос-Айресе насчитывалось 2 тыс. 835 конвентильо⁷. Они имели свои названия, настолько красноречивые, что для лучшей их характеристики мы вновь предоставим слово знатоку предмета Леону Бенаросу:

«Знаменитый *Конвентильо 14 провинций* на улице Чакабуко, представлявший собой огромное сооружение с выходами еще на три улицы — Пьедрас, Сан Хуан и Кочабамба, и *Казарма* близ парка *Лесама* славились своими субботними вечеринками с танцами, обильно приправленными кулачными потасовками и поножовщиной. *Конвентильо Огненная Земля* — название с намеком на крутой нрав его обитателей, среди которых было немало возвратившихся с Юга*, — находился на улице Мехико. *Осиное гнездо*, памятное по частым расхождениям во взглядах между проживавшими в нем итальянцами и испанцами, что обычно вело к рукоприкладству, располагалось на улице Дефенса. В баррио** Итусайнго находился конвентильо *Четыре запруды*, в четырех огромных патио которого царила ужасающая нищета. *Черная пещера* вполне оправдывала свое название, а *Конвентильо чистых вод* (каких, откуда?) и *Черная Хуана* задавали тон баррио Бахо-Бельграно. *Волчица* в Сан-Тельмо, знаменитый *Большой загон* в Палермо, *Конвентильо четырех ветров* и *Опасный* также имели имена, хорошо гармонирующие с их внешним видом и внутренним содержанием. Многие конвентильо носили одинаковое меткое имя *Голубятня*. Но можно с уверенностью сказать, что не было конвентильо с более живописным и удачным названием, чем *Конвентильо коровы*. Скромное само по себе, оно приподнимало завесу над тем, достойным сострадания, фактом, что некото-

* Самое южное в Аргентине поселение Ушуайя на острове Огненная Земля было традиционным местом ссылки уголовных преступников.

** На предыдущих страницах мы удобства ради переводили испанское barrio привычными нам словами «квартал» или «район», что не точно. Баррио — часть города, не являющаяся административной единицей и не имеющая официально установленных границ, подобно московским Сокольникам, Лефортово, Марьиной Роще или Лужникам. В дальнейшем мы будем употреблять термин «баррио» без перевода.

рые жильцы, не находя иного способа решить ежедневную проблему молочного питания, держали в своем помещении самую настоящую живую корову...

Хотя основная масса конвентильо была сосредоточена в Сан-Тельмо — быть может, из-за близости к порту и естественного желания прибывающих с очередным пароходом поскорее найти себе пристанище, — немало их было и в других баррио — в Реколете, Вилья-Креспо. Даже на самой Флориде грязное пятно одного из них долгое время компрометировало аристократическую „улицу, мощенную камнем“⁸.

Хосе Барсиа дополняет эту общую панораму буэнос-айресских конвентильо, подчеркивая «трагизм ситуации, в которой почти постоянно находилось подавляющее большинство их обитателей, особенно семейных, не имеющих хлеба, ибо не было работы, и обреченных на безысходную нищету... Сайнете и танго обильно черпали из этого источника, бурлившего страстями и конфликтами, нередко требовавшими вмешательства полиции»⁹. Паскуаль Контурси был первым поэтом танго, почувствовавшим и запечатлевшим ту скорбь обманутых надежд, которая нашла себе пристанище в каждой клетушке этих «коммуналок»:

В этом старом конвентильо
Пол кирпичный, без настила,
Вместо двери — парусина,
Кто захочет, тот войдет.
Хрипло в патио шарманка
Танго старое бормочет...
А девчонка что-то хочет,
А девчонка что-то ждет.

Другой выдающийся поэт танго Селедонио Эстебан Флорес, наблюдавший жизнь в буэнос-айресских конвентильо несколько более позднего периода, чем Контурси, отразил ее в подчеркнуто социальном аспекте, в частности в таких танго, как «Хлеб» и «Судебный приговор», из которых мы приведем два отрывка:

Его малые дети — совсем не плаксы,
Не просят сластей, ни игрушек. Сеньор!
Его малые дети от холода ежятся,
А плачут от голода — хлеба нет.
<...>
Работать — но где? Укажите, скажите!
Протягивать руку проходим — зачем?
Чтобы услышать сухое «простите...»
Важного господина, довольного всем?
Все спят. Из оконной решетки прут выломан:
Не помог Иисус, сатана бы помог!
Звон стекол, истошные крики, погоня...
Плачущий отец — и хлеба кусок.
(«Хлеб»)

* По свидетельству Хосе Антонио Вильде, Флорида была первой и долгое время единственной в Буэнос-Айресе улицей с каменным покрытием (*Wilde J. A. Buenos Aires desde 70 anos atras. — Buenos Aires, 1961. P. 107*).

Господин судья, рожден я в конвентильо,
Где свила свое гнездо нужда и бедность.
Там среди шпаны, воров и проституток
Протекло мое нерадостное детство.
В той грязи, где я с мальчишества валялся,
Гибнут лучшие надежды и желанья.
Вам бы видеть, господин судья, как жил я,
Чтобы знать потом и меру наказания.
(«Судебный приговор»)

Конвентильо оставались основным местом обитания как иммигрантов, так и местного городского плебса на протяжении многих десятилетий. По мере модернизации и реконструкции Буэнос-Айреса большинство конвентильо было постепенно снесено, но еще в 1970-х годах некоторые из них продолжали давать приют беднякам в окраинных баррио, а отдельные сохранялись еще дольше.

Не меньшие, чем в социальной, иммиграция имела последствия в культурной сфере Аргентины, и прежде всего Буэнос-Айреса. На улицах города, превратившегося в гигантский человеческий муравейник, царило вавилонское смешение языков, привычек, вкусов, понятий, этических норм. Менялся весь стиль жизни — сначала внешний, затем неизбежно и внутренний. Адаптироваться к стремительно возникавшим новым формам и условиям повседневного уклада приходилось в равной мере как приезжим, так и коренным жителям, и трудно сказать, для кого из них этот процесс был более болезненным, поскольку адаптация отнюдь не подразумевала мирного и спокойного сосуществования. «Европеизация», приветствуемая и поддерживаемая одними, неумолимо вела к «декреолизации», вызывавшей осуждение и глубокое чувство ностальгии у других, и требовалось время, чтобы эти два разнонаправленных процесса, подобно воде в сообщающихся сосудах, не остановились на взаимоприемлемом для обеих сторон уровне. Это была борьба — упорная, молчаливая, борьба, в которой заранее исключался победитель, а формировался новый тип портеньо — жителя Буэнос-Айреса. «Речь идет, — характеризует этот феномен иммиграции Хорхе Ривера, — об одном из самых созидательных моментов в нашей городской культуре. Конечные результаты очевидны и образуют, в общих чертах, народную культуру современного Буэнос-Айреса, по крайней мере ту, которая оформилась в первой четверти XX века»¹⁰.

Аргентинское танго неотделимо от этой культуры. Более того, оно самый характерный его элемент, оно продукт этой культуры и одновременно ее символ. В танго, как радуга в дождевой капле, отразился весь Буэнос-Айрес — с его Флоридой и Корриентес, конвентильо и трущобами окраин, с его радостями, печалью, заботами и надеждами. И здесь — в том, что касается танго, итальянская иммиграция сыграла особую роль. Итальянцы внесли огромный вклад в танго. Они принесли с собой врожденную музыкальность, любовь к пению, способность легко овладевать различными музыкальными инструментами. Сочинение и исполнение танго для итальянских иммигрантов-музыкантов

было не только способом зарабатывать на жизнь, но и стало демонстрацией желания ассимилироваться на новой родине, стать аргентинцами. Итальянцами во втором поколении были такие выдающиеся творцы танго — композиторы и исполнители, ветераны «Старой гвардии» и корифеи 20-х годов, как Висенте Греко, Эрнесто Понцио, Аугусто Берто, Роберто Фирпо, Хуан Мальо, Франсиско Ломуто, Франсиско Канаро, Хулио де Каро, Себастьян Пиана, и такие поэты танго, как Паскуаль Контурси и Энрике Сантос Диссеполо.

Основным баррио, где селились итальянцы, была Бока, расположенная на южной окраине города при впадении в Ла-Плату реки Риачуэло — на том самом месте, где в 1536 году испанские конкистадоры Педро де Мендосы основали первое на этом берегу Ла-Платы поселение. Раньше Риачуэло называлась Рио-де-лос-Керандиес — по имени обитавшего здесь воинственного индейского племени керанди, но после того как керанди были полностью истреблены, муниципальные власти сочли за лучшее вычеркнуть из городской топонимики и само упоминание об этом мужественном народе и дали речке ее современное, не слишком поэтичное название (*riachuelo* по-испански — речушка).

Вот как описывает Боку русский посланник в Южной Америке А.С. Ионин, посетивший этот баррио в 1888 году:

«Здесь находятся вдоль набережной главные оптовые склады товаров, за ними железная паровая дорога с множеством разветвлений, идущая просто по улицам без всякой предосторожности, а рядом с рельсами ее — трактиры, кабаки, лавки без конца, целый город кабаков и трактиров, между которыми иногда и красивые дома купцов...

Движение, суeta и гам в Боке невообразимые... Более 100 тыс. народа ежедневно наполняет здесь набережную и ее кабаки, сует по улицам пешком, верхом, в экипажах между вагонами железной дороги или бесчисленными линиями конки, не обращая ни малейшего внимания на движение, прошмыгивая около самых колес локомотивов, между вереницами монументальных *carretas* (тяжелая двухколесная повозка. — П. П.), арб пампы, запряженных десятками быков; и все это стучит, гремит, кричит, кричит на всех языках Европы зараз. Запах кож, смолы, протухлой воды, невообразимая пыль, а зимою такая же невообразимая грязь. Оригинальное, но любопытное зрелище — этот коммерческий хаос Боки...»¹¹.

Заселенная преимущественно гемуэзцами, Бока на протяжении более чем двух десятилетий представляла собой настоящий «Тангополис», чья столица находилась на оваянном легендами перекрестке двух улиц — Суарес и Некочеа. На четырех углах перекрестка — эскинах размещались четыре кафе: «Ла марина», «Ройаль», «Лас флорес» и «Ла популар». В нескольких шагах от перекрестка по Некочеа напротив друг друга находились еще два кафе — «Дель гриего» и «Де ла турка». Это был ночной центр танго — с яркими огнями, звоном посуды за столиками, криками, смехом, музыкой и аплодисментами. Место, всегда переполненное матросами с пароходов, только что пришвартовавшихся в широком устье Риачуэло, привлеченными возможностью хорошего заработка проститутками, любителями и знатоками танго, просто публикой, ищущей развлечений. Маленький Вавилон на космополитическом берегу, с клокующей смесью языков, напитков и характеров, далеко не всегда мирных и покладистых.

Суарес и Некочеа делили между собой не только клиентуру, но и самых знаменитых тангерос того времени. В «Ла марине» звучал бандонеон Хенаро

Эспозито; в кафе «Ройяль» выступало блистательное трио Франсиско Канаро (скрипка), Висенте Лодуки (бандонеон) и Самуэля Кастриоты (фортепиано); пианисты Роберто Фирпо и Агустин Барди привлекали публику соответственно в «Лас флорес» и «Дель гриего», а любители бандонеона имели возможность сравнить искусство и техническое мастерство Артуро Бернштейна в «Ла популяр» и Висенте Греко в «Де ла турка». Здесь же появлялись Анхель Вильольдо, Эрнесто Понцио, Эдуардо Аролас. Если Корралес-Вьехос были ареной, где вырабатывалась хореография танго, то эскины и кафе Суарес и Некочеа явились тем местом, где мелодии танго начали завоевывать аудиторию.

Суарес и Некочеа сохраняли свое значение «Тангополиса» до 1910-х годов. Позже, с изменением конъюнктуры на «рынке танго», музыканты предпочитали выступать в более престижных центральных баррио...

Однако мы слишком забежали вперед. Вернемся к 1880-м годам.

Писатель Лусио Висенте Лопес в своей известной книге назвал Буэнос-Айрес предшествующих восьмидесятым «Большой деревней»*, и город вполне оправдывал такое название. Он располагался в холмистой низине, пересеченной несколькими небольшими речками, с разбросанными там и сям обширными пустырями, разделявшими отдельные баррио, с улицами без всякого покрытия, больше похожими на проселочные дороги и делавшимися непроезжими и почти непроходимыми во время дождей, превращавших их с море грязи. Вот как выглядел, например, в конце 1880-х годов Барракас — окраинное баррио по соседству с Бокой в описании А.С. Ионина: «Далее главной пристани вверх по реке (по Риачуэло. — П. П.) выстроился другой целый город, где живут рабочие порта, ремесленники, прибывающие эмигранты и т. д. Этот городок Барракас можно назвать городом на курьих ножках. Он состоит из деревянных домиков, высоко поднятых на сваях, под которыми гуляют всевозможные домашние животные, а в зимнее время волнуется целое озеро воды, потому что местность эта часто затопляется разливом реки, так что по улицам ездят, смотря по сезону: то в телегах или верхом, то на лодках»¹².

Между тем в 1880 году Буэнос-Айрес становится столицей республики, и интендант Торкуато де Альвеар полон решимости изменить облик города. Его проекты весьма амбициозны, ибо он чувствует себя буэнос-айресским Османом — префектом Парижа, предпринявшим в начале 1860-х годов генеральную реконструкцию «столицы мира», и хочет, чтобы Буэнос-Айрес походил на Париж. В 1887 году через сеть старых мелких кварталов была проложена широкая магистраль Норте. Через два года прокладывается Авенида де майо — будущая главная улица Буэнос-Айреса. Муниципалитет мостит плитками центральные улицы города и обсаживает их деревьями. Колониальные дома и фасады в итальянском стиле уступают в баррио Норте, куда начинают переезжать аристократические семьи из южной части города, новой архитектуре, напыщенной и выпренной, в которой эклектически смешаны все стили — ренессанс, готика, французский классицизм, рококо, неоклассицизм, обра-

* Название книги Л.В. Лопеса.

зую, по выражению бразильского писателя Монтейру Лобату, «архитектурный карнавал»¹³. В 1888 году в центре города проводится электрическое освещение. Палермо утрачивает свой прежде угрюмый вид и хочет походить на Булонский лес. В оперных театрах идут «Кармен» (1881), «Лоэнгрин» (1883), «Летучий голландец» (1887), «Отелло» Верди (1888 — всего через год после миланской премьеры), на сценах выступают звезды мирового вокального искусства — Франческо Таманьо (1878, 1888), Анджело Мазини (1887), Аделина Патти (1888). На театральных афишах объявления: «По окончании спектакля трамваи по всем направлениям». В конце 1880-х годов в парке «Флорида» организуются симфонические концерты. Элегантные портеньо проводят свой досуг, прогуливаясь по Флориде или Палермо, ходят на скачки в Бельграно и читают модных французских авторов. В ресторанах и кафе центра сочное креольское меню вытесняется изысканной французской кухней, в то время как в других кругах посетителям предлагают густое итальянское красное вино и *maccheroni*. «Выдумки гринго!» — заявляют наиболее упрямые креолы и проходят мимо. Л.В. Лопес, вновь увидевший Буэнос-Айрес в 1882 году, заметил, что «деревня 1862 года уже имела много примет города»¹⁴.

Но на городских окраинах, до которых еще не докатилась волна обновляющих преобразований буэнос-айресского интенданта, в пестрой креольско-иммигрантской среде жизнь шла прежним порядком. Так же катила свои мутные воды Риачуэло, периодически затопляя Барракас; так же угрюмо темнели конвентильо — мрачные и безмолвные снаружи, грязные и шумные внутри; так же тускло горели красные фонари многочисленных публичных домов; так же зазывали посетителей огромные ярко размалеванные вывески трактиров и пивных; те же перенятые от испанцев «ремерии» — народные гулянья в праздничные дни с танцами под натянутыми на столбах широкими парусиновыми навесами (так называемые «карпы»); та же публика — рабочие на скотобойнях, ломовые извозчики, кондукторы конок, куартеадоры (верховые на пристяжных), ремесленники, матросы, фабричные, поденщики — все преимущественно одинокие мужчины, усталые и хмурые в будни, жадно ищущие развлечений в воскресенье.

Новой фигурой в этой пестрой толпе был в 1880-х годах солдат. Только что завершилось «завоевание пустыни», как официально именовалось истребление индейцев с целью захвата их земель, и в Буэнос-Айрес хлынул поток демобилизованных солдат, составивших заметный и колоритный элемент его населения, со своим укладом и образом жизни. Привыкшие к суровым условиям походов и военных кампаний, хорошо владеющие холодным оружием, сохраняющие традиции бивачных костров и казарменной жизни, они обосновались на городских окраинах и в многочисленных конвентильо баррио Сур, предлагая свои услуги полиции или в качестве дешевой рабочей силы, в особенности на скотобойнях, на транспорте, на погрузке тяжестей в порту.

Солдатня не утратила в городе своих наиболее укоренившихся привычек, и можно утверждать, что своим присутствием она способствовала укреплению той атмосферы вызывающей бравады и мужественности, которая была свойственна компадре и компадрито и в которой формировалось танго. Жадная до развлечений и готовая пожертвовать ради них последней полушкой, она перешла от военного оркестра, оживлявшего марши и вечерние зори, к скромному трио пригородного «байлетина»; от услуг обозной маркитант-

ки к «шикарному» обслуживанию городского публичного дома; от милонги у ночных костров к искусству паядоров и танго. Вместо сабли солдат носил дагу — короткий кинжал с широким клинком, а вместо плохой и разбавленной водки, которую ему выдавал поставщик, пил можжевелевую настойку и незнакомые напитки с яркими этикетками, которые призывно красовались в витринах торговых лавок на берегу Риачуэло. Иногда, под влиянием можжевелевой настойки и танго, он оказывался в среде компадрито и сутенеров и общался к жаргону лунфардо.

Вся эта шумная разношерстная масса одиноких, в сущности, людей в праздничные дни растекалась по баррио, спеша насладиться «радостями жизни», с выпивкой и со всем тогдашним танцевальным репертуаром. Она теснилась на ремериях и утрамбованных тысячами каблуков площадках под навесами, заполняла «академии» и «байлетины» в поисках разгульного веселья, которое, после обильных возлияний, обыкновенно заканчивалось в лучших случаях звоном разбитых стекол, а в худших — на госпитальной койке или на мраморном столе морга. Без этого не обходился ни один праздник в баррио.

А на следующий день снова начинались однообразные тяжелые будни.

2 Первые шаги танго

На протяжении 1880-х годов единственным постоянным убежищем танго были публичные дома. В их вестибюлях или специальных аванзалах клиенты имели обыкновение танцевать с обитательницами заведений. Это была очень старая практика, существовавшая задолго до появления танго. Танцы, длившиеся обыкновенно с вечера до утра, обслуживались музыкантами, нанимавшимися за определенную плату либо на всю ночь, либо «поштучно» — за каждую исполненную пьесу. Музыканты обычно объединялись в трио — флейта, скрипка и гитара, и портативность этих инструментов позволяла музыкантам переходить из одного заведения в другое, дабы не наскучить клиентам своим скудным репертуаром. Эти музыканты были, как правило, самоучки, не знали нотной грамоты и играли на слух, зная на память четыре или пять пьес («Когда мы заканчиваем все вместе, мы обнимаемся», — была общая шутка, отражавшая технический и музыкальный уровень этих трио). Со временем публичные дома более высокого разряда стали заводить фортепиано и заключать контракты с профессиональными пианистами. Вскоре уже мало было в Буэнос-Айресе публичных домов без фортепиано — рояля в богатых, пианино в более скромных. В последних, впрочем, старались заменять пианино пианолой — к явной выгоде владельцев (чаще владельцев) заведений (поскольку играть на пианоле — нажимать на педали — мог всякий, а ассортимент роликов был достаточный), но к вконец ущербу для музыкантов, лишавшихся привычного заработка.

Одновременно с публичными домами танго появилось в «куартос де чинас», как назывались по обеим сторонам Ла-Платы помещения, в которых про-

живали женщины при обозах, обслуживавшие хозяйство близлежащих солдатских казарм. Среди них были негритянки, мулатки, метиски, индеанки, иногда белые. Наиболее известными были «Куартос де Палермо» и «Куартос де Адела»; их представительницы славились крутым нравом, бранчивостью и умением владеть ножом, который носили под одеждой. В свободное время в «куартос» устраивались шумные сборища, на которые собирались и военные и гражданские. Самыми необходимыми на этих «тертулиях» (вечеринках) были музыканты и певцы, так как главные развлечения здесь составляли музыка, пение и танцы. Когда звуки язвительной милонги и элегического эстило разносились по баррио, приходили и наиболее уважаемые соседи — «друзья дома», дабы «придать блеск» собранию. Пели и танцевали под аккордеон — самый предпочтительный в этих случаях инструмент. Танцевали парами — мужчина и женщина, обнявшись, причем начинали с излюбленных мазурок и хабанер — танцев вне конкуренции в ту эпоху, когда танго еще формировалось, и лишь затем переходили к танго. Точно так же на ремериях, которые обычно устраивались вблизи Реколеты, где, помимо известного кладбища, в то время находилось множество питейных и иных увеселительных заведений низшего разряда, только после бесчисленных повторений хабанеры, галисийской муньейры и ностальгической хоты почти как озорство можно было исполнить какое-нибудь танго, на что, при осуждающих взглядах большинства публики, отваживались не многие.

Главными местами, где в 1880–1890-х годах процветало и формировалось танго и где танцоры могли не опасаться косых осуждающих взглядов, были, как в Буэнос-Айресе, так и в Монтевидео, специальные заведения для публичных танцев. Они носили различные наименования — «академия танца» (или просто «академия»), «перингиндин», «байлетин», «байлонго» и другие, но чаще всего назывались «академиями». Не следует думать, что в этих «академиях» обучали танцам, — подобные школы танца специально для танго появились много позже, когда танго приобрело все права гражданства. В описываемую эпоху типичная «академия танца» представляла собой частное заведение, в котором имелась достаточно просторная зала (салон), где могли танцевать одновременно десять, пятнадцать или двадцать пар. Здесь же имелся буфет или бар с алкогольными напитками, а нередко и специальное помещение за занавеской для азартных карточных игр, на что местная полиция, разумеется, зная об этом и получавшая за это знание определенный процент, смотрела сквозь пальцы. В Буэнос-Айресе «академии» начали активно функционировать с 1870-х годов, хотя первые подобные заведения появились значительно раньше. Рикардо Родригес Молас рассказывает о танцевальном салоне, который содержала мулатка Кармен Гомес (владельцами «академий» были, как правило, цветные) и двери которого открылись для любителей танцев и шумных увеселений еще в 1854 году: «У Кармен Гомес собирались солдаты местного гарнизона, цветные из соседних баррио, возницы фургонов из провинции с кожаными поясами, набитыми серебряной монетой, компадрито — любители ссор и потасовок, мастера предательского удара ножом, юнцы из „приличных семей“, также предрасположенные к дракам и вообще к атмосфере „дна“ и блатного мира, — не случайно полицейская хроника тех лет отмечает многочисленные инциденты, имевшие место в этой знаменитой академии, чья слава достигала центральных баррио... По соседству с заведением Кармен Гомес,

где за фортепиано сидел мулат Алехандро Вилела, находилась подобная же академия, принадлежавшая также цветной Агустине, и между ними шла постоянная конкуренция за клиентуру»¹⁵.

«Академии» быстро распространились в Буэнос-Айресе. В 1880–1890-х годах известностью пользовались «академии» в Барракас, на улицах Эстадос Унидос, Конститусьон, на углу улиц Посос и Индепенденсия, на площади Лореа. Здесь, как и во всем, соблюдалась определенная иерархия. Так, более престижными (по обслуживанию и клиентуре) считались «Тарана», «Ла Вьеха Эустакия», «Ла Парда Аделина», к высшему же разряду относились легендарные, со временем ушедшие в область танговой мифологии салоны «Лаура» и «Мария ла Баска». Все заведения назывались либо по имени их владельцев, как перечисленные, либо по месту расположения*. В «академиях» работали в качестве профессиональных танцовщиц цветные и белые женщины, которых владельцы заведений подбирали не за внешнюю красоту и привлекательность, а за умение танцевать хорошо и без усталости. В этих заведениях можно было увидеть самых известных профессиональных танцовщиц конца XIX века — таких, как Ла Парда Рефусило, Пепа ла Чата, Лола ла Петиса, Ла Мондонгито, Ла Чина Венисия, Мария ла Теро. Самой знаменитой из них была Рубиа Мирейя («Белокурая Мирейя»; ее настоящее имя — Маргарита Вердьер); ей посвящено названное ее именем танго Аугусто Хентиле, она упоминается в танго Франсиско Канаро «Старые времена».

В окраинных баррио музыкальное сопровождение танцев в «академиях» ограничивалось аккордеоном или шарманкой. В более солидных заведениях играли инструментальные дуэты и трио. В лучших «академиях» обязательно имелось фортепиано, причем пианистами были в большинстве случаев негры и мулаты. Самым знаменитым из них был уже упоминавшийся нами Росендо Кайетано Мендисабаль. Среди других негров-пианистов высокой репутацией в то время пользовались Роке Риверо и Ремихио Наварро. Вообще необходимо отметить, что помимо пианиста, особенно искусного в интерпретации танго, негр в «академиях» и салонах являл собой модель непревзойденного танцора — исполнителя танго, который вкладывал в его трудную хореографию все свое врожденное чувство ритма и умение владеть своим телом.

Аналогичные «академии танца» имелись в конце XIX века и в Монтевидео. Висенте Росси, в частности, описывает «Академию Сан Фелипе», которая по характеру своей деятельности напоминала более школу танца. Здесь танцевали не только милонгу, но весь салонный репертуар того времени — вальс, польку, мазурку, экосез, пасодобль, кадрили, — но танцевали все в подчеркнутой манере милонги, то есть танго. Партнершами клиентов были цветные и бе-

* Отсюда ряд загадочных для посторонних названий танго — «Мехико», «Катамарка», «Арганьярас», «Родригес Пенья», «Боздо», в то время как это просто названия буэнос-айресских улиц, на которых находились те или иные заведения для танцев.

лые женщины, выбиравшиеся, как и в «академиях» Буэнос-Айреса, среди хороших танцовщиц. «Для робких и застенчивых от природы, но желавших приобщиться к ритуалу танго, — включает описание Росси Леон Бенарос, — такая академия* была прекрасной школой, где они могли за весьма умеренную плату обучиться искусству танцевать на 2/4»¹⁶.

Что касается байлетина и байлонго (оба слова производные от испанского baile — танец), то авторы затрудняются дать им однозначное определение. По всей видимости, это не специальные заведения для танцев, как «академия», а просто вечеринки с танцами, устраиваемые более или менее регулярно в любом подходящем месте. Различие между ними чисто количественного порядка: байлетин — маленькая «танцулька», с небольшим числом участников; байлонго предполагает нечто более масштабное — массовые и продолжительные танцы. Оба эти слова были в ходу в Буэнос-Айресе в конце XIX века, причем термин «байлонго» одно время переносили на перингиндин.

Перингиндины появились в Буэнос-Айресе позже «академий». Этимология этого слова, несмотря на ряд предложенных авторами объяснений, остается неясной. Достоверно лишь, что его занесли генуэзцы, обосновавшиеся в Боке. Не менее трудно объяснить, в чем отличие перингиндина от «академии». Словари мало что проясняют на этот счет. В «Историческом аргентинском словаре» читаем: «Перингиндин. Название, которое присваивалось заведениям, где продавались алкогольные напитки и устраивались танцы только для мужчин; позже они стали называться „байлонго“, а со временем, когда стали танцевать парами мужчина и женщина, их иерархия повысилась до современного кабаре». Дефиниция в словаре Орасио Феррера еще короче и неопределеннее: «Место для публичных танцев. Существовал в Буэнос-Айресе в течение последних десятилетий XIX и первых десятилетий XX века». Предельно лаконичен Федерико Камарото в «Словаре разговорного языка и лунфардо»: «Бар или ресторан низшего разряда». Наиболее обстоятельное описание перингиндина мы находим в «Аргентинском словаре» Тобиаса Гарсона (1910): «...танцы, которые устраивались для простого народа по четвергам, воскресеньям и в праздничные дни и продолжались с четырех часов дня до восьми часов вечера... Хозяин заведения брал с каждого клиента один реал за шесть минут танца и платил обслуживающим женщинам два или более боливийских песо — эта монета была в ходу во времена существования перингиндинов. С хороших танцовщиц градом лился пот, поскольку по истечении шести минут танца, о чем оповещал бастонеро (танцмейстер) хлопками в ладони, они не успевали присесть, как раздавались крики желающих „прошу!“ и мужчины протягивали им руку для следующего танца... В перингиндинах имелись буфеты, где продавались ликеры и различные сладости. Даже одеждой снабжал владелец заведения тех работающих у него танцовщиц, которые были плохо одеты».

По всей видимости, между перингиндином и «академией» не было существенного различия, поскольку система обслуживания в них была одинаковой,

* Ради полноты картины добавим, что название «академия» иногда переносили и на так называемые «кафе де камарерас» — кафе, где посетителей обслуживали только официантки, в обязанности которых входило также танцевать с клиентами по их желанию.

а танцевальный репертуар — одним и тем же. Кажется, единственное отличие перингиндина заключалось в том, что танцы здесь устраивались, как указывает Тобиас Гарсон, «для простого народа».

На самой верхней ступени этой иерархической лестницы, подобно двум храмам на вершине тангового олимпа, блистали два салона, носившие имена их владелиц, — «Лаура» и «Мария ла Баска». Салон Лауры (ее полное имя было Лаурентина Монсеррат, у постоянных же клиентов она была известна как «брюнетка Лаура»), находившийся на улице Парагвай 2500, отличался исключительной роскошью обстановки и утонченной артистической атмосферой: обширная сцена для танцев, огромные зеркала, высокие вазоны с цветами, изысканная драпировка, французская мебель, медвежьи шкуры на полу, картины работы известных мастеров на стенах, знаменитый Мендисабаль за фортепиано, Элиас Алиппи — первый танцор танго того времени — на сцене. Салон Лауры был настоящей «империей танго», где за плотными портьерами совершались ночные ритуалы запрещенного танца. Здесь собиралась исключительно столичная элита — люди с солидным общественным весом и не менее солидным капиталом, только что возвратившиеся из Парижа или покинувшие свои эстансии, чтобы развлечься у «Лауры». Здесь выступали Висенте Греко со своим квартетом и дуэт Карлоса Гарделя и Хосе Раццано. Неизвестно точно, когда и почему Лаурентина Монсеррат закрыла свой салон, но известно, что в 1915 году в нем еще танцевали. Память же о «храме танго» на улице Парагвай 2500 сохранялась в нескольких поколениях портеньо¹⁷.

Расположенный на улице Карлос Кальво, салон «Мария ла Баска», современник «Лауры», по отзывам очевидцев, уступал последней только роскошью внутренней обстановки, во всем же остальном он был не менее образцовым заведением. Тарифы на танцы были весьма высокие, что ограничивало контингент посетителей публикой состоятельной и вполне приличной, тем более что Мария ла Баска лично отбирала клиентов, находясь за специально устроенной занавеской. Компадрито, канфинфлеро или кто-либо иной из их среды, как бы тщательно набриллиантинены ни были их проборы и до зеркального блеска ни начищены их штиблеты, доступа в салон не имели. Танцовщицы, которых нанимала Мария ла Баска, были красавицы как на подбор и блистали туалетами, словно шли не на утомительную работу, а на конкурс красоты. Музыкальное оформление также стояло на должной высоте: играли инструментальные трио и квартеты, Мануэль Кампоамор был «официальным пианистом» салона, и нередко к его фортепиано присоединялась знаменитая скрипка Эрнесто Понцио. Танцы у «Марии ла Баска» начинались в одиннадцать часов вечера полькой (самой популярной здесь была полька «Амелия» Доминго Санта Круса); танго, как всегда, шли после других танцев. Если тарифы на танцы были высокими, то напитки у «Марии ла Баска» были, напротив, очень дешевы, что имело свой расчет: чем чаще клиент наведывался к буфету, тем чаще он приглашал очередную красотку на танец, пополняя тем самым кассу заведения¹⁸.

И в «академии» Кармен Гомес, и в салонах Лауры и Марии ла Баска танго танцевали за спущенными портьерами, не для посторонних глаз. Как имен-

но танцевали — мы не знаем. Естественно предположить, что у «Лауры» и «Марии ла Баска» танцевали в более элегантной манере, чем в «академиях» и перингиндинах, где, как мы помним на примере «Академии Сан Фелипе» в Монтевидео, танцевальный репертуар исполнялся в откровенно «милонго-танговым» стиле, с более тесной «абрасадой», чем было обычно принято. Танго еще не стало «зрелищным» танцем для всех. Первым — и чрезвычайно важным — шагом на пути к этому было проникновение танго в патио конвентильо.

После всего, что было сказано на предыдущих страницах о конвентильо, может показаться странным, что танго понадобился не один год, чтобы завоевать эти плебейские трущобы. Однако нужно учесть, что пестрое население большинства из 2 тыс. 835 буэнос-айресских конвентильо составляли в основном семьи рабочих — людей, как правило, скромных и порядочных, чей общий тон поведения был вполне благопристойным и скорее пуритански строгим, чем распушенным (не забудем, что в своей подавляющей массе эти иммигранты-рабочие еще вчера были крестьяне, не утратившие искони присущих им патриархальных нравственных устоев). Неудивительно, что в такой преобладающей атмосфере музыка и танцы публичных домов не пользовались расположением, и на танго здесь смотрели с нескрываемым осуждением. Как указывает Хосе Себастьян Тальон, «то, что больше всего ненавидели и чего больше всего боялись в семьях рабочих в конвентильо и среднего класса в центральных баррио, была аморальность, воплощенная в компадрито. Ночная хореография борделей и образ жизни окружавшей их порочной среды ни для кого не были секретом... Поэтому, хотя „корте“, „кебрада“, „сентада“, „восьмерка“ или „коррида“ сами по себе не содержали ничего предосудительного, они становились строгим табу, поскольку являлись угрожающими символами этой порочной среды»¹⁹.

Тем не менее танго мало-помалу проникало в конвентильо. На совместных праздниках, как свадьба или крестины, когда общие танцы в патио были в разгаре, всегда находился кто-нибудь, кто просил музыкантов сыграть «тангито», и под его музыку исполняли простые фигуры, без «кортес» и «кебрадас» борделей, которые категорически запрещались. Поначалу девушки отказывались танцевать танго в присутствии своих родителей, но постепенно танго, по мере устранения из него тех фигур, которые считались наиболее предосудительными, становилось обычным среди других танцев, исполнявшихся по воскресным дням в патио. Орасио Феррер подчеркивает в этом факте важный социально-психологический момент, указывая, что «к народным массам постепенно приходило сознание, что танго — их собственное достояние, что наряду с музыкой и танцами высшего общества есть музыка и танец, родившиеся в народе и потому отвергаемые этим обществом, что танго может быть противопоставлено танцам аристократических салонов как своего рода вызов, соперничество. Когда сознание этого укрепляется, народные массы, городской пролетариат принимают танго как по праву им принадлежащее»²⁰.

Между тем в 1880-х годах танго, как свидетельствует Хорхе Ривера, «получает ревнивое доверие со стороны среднего сословия Буэнос-Айреса, сначала в фортепианных транскрипциях, а несколько позже и в хореографии, которая, будучи очищенной от манер компадре и компадрито, начинает вытеснять прежние модные танцы»²¹. Это был далеко не легкий процесс. «Если нам кажется совершенно естественным танцевать обнявшись, — говорит по этому поводу Карлос Вега, — то это лишь потому, что мы родились и выросли, посто-

янно наблюдая подобные примеры. Но в свое время начать танцевать таким образом означало настоящую революцию, и лишь после многих попыток преодолели эту трудность девушки из высшего общества, для которых танцы всегда составляли одно из главных развлечений. Им в этом помогли домашнее пианино, тесный круг близких друзей, вечеринки для практики»²².

О проникновении танго в высшие круги буэнос-айресского общества — проникновении пока «подпольном», когда, по замечанию одного автора, «девушки из приличного общества вынуждены были, играя украдкой „Брюнетку“ Саборидо, эту вполне невинную полутангито-полухабанеру с наивно-простодушными стихами Вильольдо, шпиговать ее тактами из вальса „Над волнами“ и „Элизе“»²³, — имеются два любопытных документа, связанных с именем Рикардо Гуиральдеса, как известно, поклонника Евтерпы и Терпсихоры и верно-го адепта танго. Первый документ — письмо, написанное по-французски и датированное 1894 годом, в котором восьмилетний Гуиральдес благодарит свою крестную за присланную ему в подарок гитару и сообщает, что его брат Мануэль уже научил его играть «Эль кеко» и одну милонгу. «Возможно, что это просто детская шалость, — комментирует письмо Х. Ривера, — но возможно и свидетельство, что в некоторых кругах высшего общества Буэнос-Айреса (Гуиральдес был выходцем из богатой и знатной семьи. — П. П.) не считалось скандализующим упоминание пьески, принадлежавшей репертуару публичных домов»²⁴.

Второй документ — воспоминание самого Гуиральдеса, относящееся к периоду, когда в аристократических салонах танго было еще под запретом, а автор воспоминания был еще подростком. «Впервые, — рассказывает Гуиральдес, — я увидел, как танцуют танго, в доме моего деда. Для совершения такого святотатства мы с кузенами и кузинами заперлись в маленькой зале, двое из них, бывшие женихом и невестой, танцевали танго в благоговейной тишине, при нашем почти набожном молчании. Пара являла собой волнующий образец юной красоты. Мы ломали себе голову, стараясь угадать, что могло быть греховного в таком торжественном танце»²⁵.

Первые публичные признания танго получило на карнавалах. Карнавал — время вседозволенных вольностей и экстравагантностей — стал включать танго в репертуар танцевальных вечеров и маскарадных балов, которые устраивались в помещениях театров, еще в 1860-х годах. Здесь танго танцевал не только простой народ городских окраин, но и самая избранная публика, имевшая на дому учителей танцев. Лусио Висенте Лопес в «Большой деревне» описывает такой карнавал, виденный им в 1882 году в театре «Алегрриа», где главными танцорами были негры и мулатки. Лопес перечисляет следующие танцы (при этом танго он совершенно правильно для того времени называет хабанерой): «Кадриль танцевали с серьезной, почти британской строгостью; вальс не оставлял желать ничего лучшего деликатностью и сдержанностью исполнения; но уже мазурка вызывала сомнения в должной умеренности, с какой партнеры вращали бедрами, а хабанера внушала прямое опасение за целостность суставов и конечностей танцоров балагурством, с которым те обращались с ними»²⁶.

В 1880-х годах в дни карнавала танго исполняли даже в таком престижном театре, как «Политеама», о чем свидетельствует, в частности, Рамон Ромеро в своей повести «Любовные увлечения Джакумины» (1886), позже переделанной в сайнете с музыкой Агустина Фонтанелли. Читая весьма натуралистически изображенную Ромеро картину буйного до непристойности разгула, достойного самого низкопробного притона, трудно поверить, что это происходило на сцене театра, где выступали Аделина Патти и ее не менее знаменитая соотечественница, трагическая актриса Ячинта Пеццана, наставница великой Элеоноры Дузе.

Как бы то ни было, но благодаря карнавалам танго приобретало все больше адептов, в том числе — что весьма важно с точки зрения рекламы — среди представителей прессы. Так, 11 марта 1904 года в «Карас и каретас» была опубликована интересная целую полосу статья «Модный танец», подписанная неким Гойо Куэльо. Приведем небольшой отрывок из нее:

«С приходом карнавала танго становится хозяином и господином всех танцевальных программ, и в этом есть резон, ибо столь фривольный танец только и уместен в эти дни всеобщего помешательства. Нет театра, где не анонсировались бы новые танго, что составляет приманку для любителей танцев, которые летят на нее, как мухи на мед.

Как зрелище это нечто оригинальное, особенно в театре „Виктория“. Зал его наполнен веселящейся публикой; со всех сторон слышны реплики, способные вогнать в краску шлемы полицейских. В глубине представители блатного и преступного мира в импровизированных маскарадных одеяниях. В ложах юноши из приличных семей и девушки из еще более приличных.

Внезапно оркестр взрывается танго, и образуются пары. Компандре соединяются в братских объятиях, и начинается танец, в котором танцоры демонстрируют такое искусство, что невозможно описать все их акробатические телодвижения, конвульсивные изгибы корпуса, самые неожиданные и причудливые фигуры, дробь каблуков, сливающуюся в один непрерывный гул.

Пары скользят, плывут, колышутся с таким наслаждением, словно в этом танце заключены все их самые вожделенные желания. В стороне толпа окружает юную танцовщицу, девушку из отдаленного баррио, провозглашенную „не имеющей себе равных“, и яростно аплодирует этому необычайному чуду кебрадас...

Это типичный танец городских окраин, и он дает компандре возможность блеснуть своими способностями, выказать всю легкость и гибкость своего тела, проворство и выносливость своих ног»²⁷.

Вполне благоприятный для танго анонс представляет собой уже упоминавшаяся нами статья Хуана Пабло Эчагуэ 1906 года. «Приближается карнавал, праздник креольского танго», — пишет Эчагуэ и, отметив, что хотя «танго — сладострастный танец», делает тем не менее следующее резюме: «Танго вполне заслуживает чести, чтобы его танцевала благородная публика в дни карнавала в здании нашей Оперы*. И следует признать его. Этот танец выделяется своим изяществом»²⁸.

* Официальное название — «Театр оперы», один из лучших театров Буэнос-Айреса. Артуро Тосканини дирижировал здесь премьерами вагнеровских опер и «Фальстафом» Верди.

Итак, начиная с 1880-х годов танго участвует в карнавальных празднествах, постепенно выдвигаясь в них на первый план, становясь «гвоздем» танцевальных программ и превращая сам карнавал, как отмечает Х.П. Эчагуэ, в «праздник креольского танго». Но... кончается карнавальная вакханалия, и танго, как Золушка после бала, возвращается к своему родному очагу — в угрюмые стены конвентильо, тесные «академии» и перингиндины, на уличные перекрестки или укрывается тайком в домах «вполне приличных семей» на пюпитре фортепиано между вальсом Росаса и бетховенской «Элизой». Доступ в салоны высшего общества ему по-прежнему закрыт.

3 На рубеже XX века

Выше мы сказали, что 1880–1900-е годы, период формирования жанра в истории танго, принято называть «начальной эпохой», или «эпохой предшественников». Напомним также, что эта периодизация достаточно условна и что границы между периодами весьма приблизительны. В частности, Карлос Вега продлевает период музыкального оформления креольского танго, который он называет «периодом неустойчивых характеристик», примерно до 1910 года²⁹ и делает это не без оснований. Как мы видели, абсолютное большинство пьес, авторских и анонимных, появившихся до 1900 года под названием «танго», в действительности не были таковыми. Законченный облик музыка танго обрела лишь в первом десятилетии XX века.

Было бы, однако, несправедливым недооценивать значение деятельности тех музыкантов, которые проявили себя на танговом поприще в 1880–1890-х годах и которые вошли в историю танго под именем «предшественников». Сегодня их имена известны только специалистам и любителям-коллекционерам, но в свое время их музыка звучала в Буэнос-Айресе и Монтевидео повсеместно. Сведения о жизни и творчестве этих пионеров крайне скудны, и лишь очень не многие их произведения дошли до нас, но без них история танго была бы неполной, и мы посвятим им несколько страниц нашего рассказа.

Прежде всего нужно сказать, что «предшественники» не были композиторами в строгом смысле этого слова. Абсолютное большинство их были самоучками. Подчас весьма неплохие, по крайней мере для своего времени, музыканты-исполнители, они при этом не только не имели никакого понятия о правилах композиции, но не знали и нотной грамоты. Они сочиняли и играли на слух, отсюда их прозвище *orejeros* — «слухачи». Красноречивое признание делает по этому поводу Мануэль Кампоамор, один из «предшественников», автор популярных в свое время танго: «Мое первое танго „Сержант Кабраль“ я написал в 1899 году; лучше сказать, мне его написали, поскольку я никогда не знал музыкальной грамоты. Играть на фортепиано я выучился самостоятельно, на слух, сначала одним пальцем, потом двумя, и только через какое-то время я мог играть обеими руками. Я чувствовал настоящую страсть к му-

зыке, но не решался изучать ее, так как нотная грамота казалась мне слишком трудной. Двое моих друзей записывали на нотной бумаге то, что я играл на фортепиано»³⁰.

(Справедливости ради заметим, что хотя и самоучкой, Кампоамор со временем овладел фортепиано в достаточной степени, чтобы стать, как помнит читатель, «официальным пианистом» в салоне Марии ла Баска, что уже само по себе было маркой. Добавим также, — забегая вперед, — что музыкально неграмотными начинали свой путь и некоторые ветераны «Старой гвардии». Франсиско Канаро рассказывает в «Воспоминаниях» о своей первой встрече с Эдуардо Ароласом: «Я познакомился с Ароласом в 1909 году*. Однажды он явился с бандонеоном в кафе, где мы выступали. Когда мы закончили, он сыграл нам только что сочиненное свое первое танго „Ночное увеселение“, которое нам всем очень понравилось. Поскольку Аролас не знал музыкальной грамоты, я написал партию скрипки и включил его танго в мой репертуар. Позже флейтист Карлос Эрнани Макки написал партию фортепиано»³¹. Висенте Греко и Агустин Барди также были вынуждены прибегнуть к помощи друзей, записавших их первые танго)³².

Но вернемся к «предшественникам». Никто не может сказать с уверенностью, кто из них был первым автором танго. «Вьехо Тангеро»** называет таким Касими́ро Алькорту, Негро Касими́ро (Негр Касими́ро), говоря, что «он был первым, чьи танго стали известны», и что как скрипач «он со своей старой и не раз чиненой скрипкой достиг репутации одного из лучших музыкантов в „академиях“». Далее «Вьехо Тангеро» сообщает, что Алькорта «написал наибольшее количество танго, столь популярных, что их разносили шарманки»³³. До нас дошло одно-единственное танго, приписываемое Касими́ро Алькорте, — «Вход воспрещен» (приблизительно 1880), изданное много лет спустя как сочинение Луиса Тейссейре (в ту эпоху было в обычае аранжировать и переносить за своей подписью на нотный стан мелодии, ходившие из рук в руки как анонимные и считавшиеся *res nullius*; возможно, что Тейссейре никогда не знал об авторстве этой музыки). Другое танго Алькорты «Магарыч» известно только по названию, необычность которого объясняется тем, что Алькорта впервые исполнил его «на прощание» по окончании танцевального вечера, на котором он выполнял обязанности музыканта. Касими́ро Алькорта родился предположительно в 1840 году, умер после 1913 года (в этом году «Вьехо Тангеро» интервьюировал его). Можно с достаточной долей вероятности предположить, что среди тех двух десятков с лишним танго и милонг, которые появились между 1880 и 1900 годом и дошли до нас как анонимные, есть и принадлежащие Алькорте.

О Хорхе Мачадо, Лино Галеано и Хуане Пересе мы говорили ранее***. О кларнетисте мулате Синфоросо мы располагаем лишь лаконичным упоминанием о нем «Вьехо Тангеро», из которого следует, что Синфоросо, как и Каси-

* По другим источникам — в 1908 году.

** «Вьехо Тангеро» («Старый Тангеро») — псевдоним, под которым в газете «Критика» 22 сентября 1913 года была помещена статья «Танго, его эволюция и его история» — первая в Аргентине публикация по данной теме.

*** См. раздел «Самое первое танго».

миро Алькорта, был одним из первых авторов танго. Себастьян Рамос Мехиа, более известный как Пардо Себастьян (Цветной, Мулат Себастьян), по всей видимости, не сочинял танго, однако сделал весомый вклад в развитие жанра, первым введя в танго бандонеон — инструмент, ставший впоследствии неотъемлемым его атрибутом. Рамос Мехиа выступал во многих танцевальных заведениях Буэнос-Айреса и имел многочисленных учеников, способствовавших распространению бандонеона в музыкальном быту города.

Уроженец Неаполя, пианист и композитор Херардо Метальо, обосновавшийся в 1882 году в Монтевидео, был дирижером военного оркестра и автором бесчисленных музыкальных пьес — маршей, вальсов, падекатров, песен, в том числе танго, самое известное из которых под названием «Глупыш» удостоилось чести стать первым танго (наряду с «Эль портеньито» Анхеля Вильольдо), записанным на валик шарманки³⁴. Ряд ныне забытых, но некогда популярных танго принадлежит бандонеонисту Хосе Мармону, скрипачу Хенаро Васкесу, контрабасисту Санто Диссеполо — неаполитанцу, отцу выдающегося поэта и композитора танго Энрике Сантоса Диссеполо, пианисту Альфредо Антонио Бевилакуа. Мануэль Кампоамор (1877–1941) и Пруденсио Арагон (1886–1963), хотя и принадлежат более позднему поколению, должны быть также отнесены к числу «предшественников»: Кампоамор, несмотря на успех у современников некоторых своих танго («Лик луны», «На седьмом небе»), после 1905 года оставил творчество; что касается Арагона, то его танго, самым известным из которых является «Эль талар» (название заведения, где Арагон выступал в качестве пианиста), стилистически принадлежат эпохе до 1900 года.

Самой яркой фигурой среди «предшественников» был, без сомнения, Росендо Кайетано Мендисабаль (1868–1913). Потомок африканских невольников, единственный среди своих коллег, кто имел консерваторский диплом преподавателя фортепиано и сольфеджио, непревзойденный в свое время, по единодушным отзывам современников, пианист — интерпретатор танго, Мендисабаль также единственный из «предшественников», чьи танго, звучавшие для той эпохи, по меткому замечанию одного автора, примерно так же, как сегодня звучат танго Пьяццоллы, намного пережили своего творца. Самое известное из них «Эль энтериано» остается репертуарным до наших дней. Мендисабалю принадлежит двойная заслуга: как композитор он первым обрисовал ритмомелодические контуры креольского танго, придав им безошибочно различимый местный акцент; как исполнитель он выработал особый, индивидуальный и в то же время типизирующий пианистический стиль танго, создав, по существу, новую музыкальную форму — креольское танго для фортепиано*.

* Не случайно ни один из текстов, написанных впоследствии на музыку «Эль энтериано», не закрепился с ней. В исполнительской практике это танго Мендисабаль остается инструментальной пьесой, как оно и было создано композитором.

Мендисабаль выступал в самых престижных заведениях Буэнос-Айреса, в том числе в салонах «Лаура» и «Мария ла Баска», но, обремененный большой семьей, был вынужден ради заработка играть и в местах с сомнительной репутацией. Чтобы в тех уважаемых домах, где Мендисабаль давал уроки фортепиано юным сеньоритам, не узнали, что он сочиняет танго, Мендисабаль писал свои произведения под псевдонимом А. Росендо. По мере того как эти тайны раскрывались, он терял выгодные уроки, а тяжелая болезнь усугубляла его положение. Последние два года жизни музыканта были печальными. Он окончил свои дни в убогой каморке конвентильо, в нищете, разбитый параличом и почти ослепший.

В эпоху «предшественников» танго писали и профессиональные композиторы — авторы опер, сарсуэл, симфонической и камерной музыки, но только одно из них, принадлежащее перу Франсиско Артура Харгрейвса, о котором мы достаточно подробно рассказали, говоря о милонге, имело сенсационный успех и распространилось в народной среде — это изданное в 1900 году танго «Бартоло». Популярность его была такова, что со временем оно перешло в детский музыкальный фольклор в качестве хороводной ронды. Хуан Альфонсо Каррисо записал «Бартоло» в 1926 году в аргентинской провинции Катамарка. Более того, «Бартоло» пересек национальные границы: по свидетельству Роберто Сельеса, его слушали не только в соседнем Уругвае, но и в далекой Мексике³⁵. Мы, в свою очередь, обнаружили «Бартоло» в сборнике испанских народных детских песен Хуана Идадьо Монтойи, изданном в 1969 году в Мадриде³⁶. Последнее неудивительно, если учесть, что Харгрейвс воспользовался для «Бартоло» привычными мелодическими контурами андалусийского танго: в Испании не могли не почувствовать в «Бартоло» знакомые, «свои» интонации.

Выше мы видели, что авторы первых танго были одновременно их исполнителями — скрипачами, кларнетистами, аккордеонистами. Постоянный инструментальный ансамбль танго складывался постепенно, путем подбора наиболее отвечающих природе жанра инструментов. Тулио Карелья, описывая музыкальную атмосферу Буэнос-Айреса конца XIX века, называет инструменты, на которых исполнялись первые танго. Вот маленький фрагмент нарисованной им панорамы:

«Улицы города были полны мелодиями танго. Их играли шарманщики, насвистывали на своих рожках кондукторы конок. Уличные музыканты, исполнявшие танго, объединялись в ансамбли — гитара, скрипка, арфа, флейта, иногда к ним присоединялись аккордеон и мандолина, нередко же весь оркестр сводился к одному аккордеону или шарманке»³⁷.

Если мы прибавим к перечисленным в процитированном отрывке инструментам кларнет, концертину и бандонеон, то практически исчерпаем инструментарий танго его начального периода. Все эти инструменты в различных сочетаниях были достаточны, чтобы аккомпанировать пению, исполнять «чистую музыку» и давать возможность танцорам демонстрировать свое искусство в кортес и кебрадас. Однако из всех ансамблевых комбинаций лишь одна оказалась настолько удачной, что на много лет монополизировала танговый репертуар. Таким ансамблем явилось трио в составе скрипки, гитары и флейты, где скрипке поручалась роль мелодического голоса, гитара выполняла гармоническую и ритмическую функции, флейта же расцвечивала *ad libitum*

основную мелодию орнаментальными украшениями и заполняла паузы различными пассажами и фиоритурами. Трио такого состава не было местным изобретением, но в точности копировало испанские, обычные на мадридской сцене в жанре чико и в городских кафе Испании во второй половине XIX века. На Ла-Плате это был постоянный и органичный состав, исполнявший танго, и именно такие трио выступали в ресторанах и кафе Буэнос-Айреса и Монтевидео между 1895 и 1905 годами. Иногда гитара в них заменялась арфой, а флейта кларнетом; с 1899 года в этот состав стали включать бандонеон, что со временем привело к образованию тангового квартета. Но и много позже, уже после формирования окончательного так называемого «типового оркестра» танго (1924), музыканты время от времени возвращались к инструментальному трио самых разнообразных составов: скрипка и две гитары («Трио Виктор», 1929); бандонеон, скрипка и фортепиано, («Трио № 1», 1935); бандонеон, фортепиано и контрабас (трио Сезара Цаньоли, 1955); кларнет, гитара и контрабас (трио «Лос мучачос де анте», 1960); бандонеон, электрогитара и контрабас (трио Астора Пьяццоллы, 1964); бандонеон и две электрогитары (трио Эдуардо Ровиры, 1968).

Среди музыкальных инструментов, перечисленных Тулио Карельей, есть один, без которого никакой рассказ о первых шагах танго не будет полным, — это шарманка. Воспетая Карриего и Манци, Кастильо и Туньоном, шарманка оказала неоценимую услугу танго. Она разносила его мелодии по городу, от баррио к баррио, собирала весенними вечерами молодежь потанцевать на эс-кинах, приносила радость в патио конвентильо и тревогу в дома почтенных семейств, где старшее поколение, заслышав угрожающую нравственным устоям музыку, задергивало шторы и закрывало балконные двери, в то время как благовоспитанные девицы ловили жадным слухом притягательные звуки и бросали украдкой на мостовую серебряные монеты. Случалось, что шарманки знакомили с только что записанными на их валики новинками, и заинтересованные любители тайком выведывали их названия, чтобы потом приобрести ноты.

Трудно сказать, когда именно шарманка проникла на Ла-Плату, но судя по тому, что шарманщик с пляшущей под музыку обезьянкой упоминается в «Мартине Фьерро» Хосе Эрнандеса (1872), шарманки появились здесь раньше танго. Первоначально их репертуар состоял из вальсов, полек, мазурок и отрывков из популярных опер. Танго было принято в это общество после того, как оно завоевало городские окраины. Первые шарманки на Ла-Плате были импортные, главным образом итальянские; национальные фирмы по их выпуску появились здесь в конце XIX века. Самой известной из них была фирма «Ринальди – Ронкальо», и предположительно либо ее основатели, итальянцы Мигель и Хосе Ринальди, либо их компаньоны, также итальянцы, отец и сын Ронкальо первыми наладили изготовление валиков с записями танго. (Интересно, хотя тоже лишь предположительно, что Анхель Вильольдо написал «Эль чокло» для шарманок «Ринальди – Ронкальо».)

Шарманки были разной конструкции и разных размеров. Портативные, которые шарманщик носил на ремне («органчики»); больших размеров, уста-

новленные на ручной тележке («пиано»); самые большие, на двухколесной повозке в конной упряжке, с ящиком, из которого обученный попугай вытаскивал для желающих разноцветные карточки с предсказанием судьбы. На самых полных по комплекту шарманках имелась еще витрина в виде ниши, в которой под музыку танцевали восковые или деревянные (иногда тряпичные) фигурки. Именно такая шарманка, с обезьянкой и танцующими куклами, изображена в известном танго Омеро Манци «Последняя шарманка»:

За сумерками следом последняя шарманка.
Скрипучие колеса, окраинная даль.
Понурая лошадка, шарманщик, обезьянка
И хоровод девчонок, разряженных в перкаль.
Знакомый перекресток, где путь окончен длинный,
Залит луной и светом сияющих витрин.
На старенькой шарманке танцуют вальс старинный
Усталая принцесса и утомленный принц.

Хотя шарманки были весьма распространены в Буэнос-Айресе до 1900 года, расцвет их деятельности приходится на первое десятилетие XX века, просуществовали же они, пережив разные превратности судьбы, до 1940-х годов. По мнению братьев Висенте и Паскуаля ла Сильвия, представителей фамилии потомственных мастеров шарманок, в 1964 году (дата публикации их воспоминаний в «Ла пренсе») во всей Аргентине оставалось не более тридцати еще работающих шарманщиков. Одного из них, дона Рафаэля, проживающего в Буэнос-Айресе, интервьюировала годом позже Марта Гавенски. Она рассказывает:

«...Он с гордостью показывал мне разноцветные карточки. — У меня их целых шестьдесят, — сказал он, — и все разные. Я написал их сам. На каждой разная судьба, иначе сеньориты гnevаются. Стоит большого труда обучить попугая. И это наше изобретение. В Испании или Мексике шарманщики работают без помощи „хорошей судьбы“. Но в Буэнос-Айресе люди эгоистичны, недоверчивы. Если не предскажешь им судьбы, не заплатят ни сентаво...

Зимой, — продолжал он, — нелегко шагать квартал за кварталом по Сан-Исидро, по Ланусу, по Бахо-Бельграно. Но весной хорошо! Работаешь под открытым небом, а кругом мальчишки на улице...»³⁸.

«Сегодня шарманка — музейный экспонат», — говорит Рубен Пеше. Но вот уличная зарисовка, сделанная журналистом В. Резниченко в Буэнос-Айресе в 1984 году:

«В самом центре города, на улице Флорида, где в витринах магазинов рядом с платьями от *Диора* и костюмами от *Пьера Кардена* выставлены отпугивающие своими ценами наинovelейшие модели электроорганов со встроенной ЭВМ и программным управлением, еще и сегодня можно услышать заунывные звуки шарманки. Ее ручку усердно накручивает бородатый старик в картузе, а с ним два попугая. Первый вытаскивает из ящика карточки с предсказаниями (они, чтобы не ошибиться, разных цветов: одна — для девиц, другая — для вдовиц и т. д.), второй ставит клювом на этих билетиках в будущее свой „компостер“. Хотите узнать, какая вас ожидает судьба, — заплатите, как гласит прикрепленная к инструменту табличка, всего-навсего десять песо»³⁹.

...Как знать, этот старик в картузе, накручивающий ручку шарманки на «улице, мощенной камнем», — быть может, последний, — не тот ли дон Рафаэль, которого двадцатью годами ранее интервьюировала Марта Гавенски?..

Прежде чем перевернуть в истории танго последнюю страницу XIX столетия, остановимся на широко дискутируемом в литературе вопросе — является ли танго фольклором или представляет собой какую-то иную, отличную от фольклора форму художественного творчества?

Чтобы читатель убедился, насколько не прост ответ на этот вопрос, приведем мнения на этот счет достаточно авторитетных специалистов.

«Танго никогда не было фольклором», — считает Освальдо Росслер⁴⁰. «Музыка танго была фольклором до тех пор, пока не появилось первое печатное издание танго», — уточняет Блас Матаморос⁴¹. Орасио Феррер разделяет точку зрения Росслера: «Ни музыка, ни поэзия, ни исполнительский стиль, из которых складывается облик танго, не являются фольклорными», — утверждает он⁴². «Танго — фольклорное выражение Буэнос-Айреса», — возражает ему Флоренсио Эскардо⁴³. Как профессиональный фольклорист, Марселино Роман предпочитает осторожную позицию: «Танго — не фольклор, а если фольклор — то незрелый, не определившийся (? — П. П.)...»⁴⁴. Луис Вильяррозель без обиняков назвал свою книгу «Танго. Фольклор Буэнос-Айреса». Наконец, вот точка зрения В. Земскова: «Родившись как форма не фольклорная, танго стало формой функционально фольклорной, отражающей коллективное сознание и формирующей его... Танго с чувствительностью живой фольклорной формы запечатлеvalo на протяжении десятилетий изменения в настроениях той среды, которой оно было порождено»⁴⁵.

Как видим, спектр мнений достаточно широк и оставляет поле для дискуссии открытым. Но прежде чем высказать наше собственное суждение, обратим внимание на то, что одни из процитированных авторов имеют в виду поэзию танго, другие — музыку, третьи говорят, очевидно, о танго в целом («полном танго»). Чтобы решить интересующий нас вопрос, необходимо разделить между собой танговые компоненты и рассмотреть каждый из них в отдельности.

Что касается хореографии креольского танго, то здесь, на наш взгляд, не может быть двух мнений. Эта хореография — целиком продукт фольклора, «улицы», результат осуществлявшегося на глазах очевидцев-современников коллективного творчества, в котором, как мы помним, принимали участие и плебеи, и аристократы Буэнос-Айреса (Карлос Вега). В этом коренное отличие танго от польки, мазурки, экосеза, кадрили, которые попали на Ла-Плату, предварительно обработанные парижскими хореографами. (То танго, которое знаем мы сегодня, и то, которое помнят представители старшего поколения, тоже прошло через парижские салоны, но сейчас мы говорим о креольской хореографии танго, которую оно имело до 1910 года.)

Несколько сложнее обстоит дело с музыкой танго. Хабанера, явившаяся одним из музыкальных истоков танго, уже в 1850-х годах была жанром профессионального творчества. Другой источник — андалусийское танго в

те же годы бытовало в Севилье как фольклорная форма, но в Буэнос-Айрес оно проникло с испанскими труппами сарсуэлы, то есть также в обработанном театральными композиторами виде. Можно ли считать анонимные местные (лаплатские) мелодии, копировавшие хабанеру и андалусийское танго, фольклорными? Поскольку анонимность — один из признаков фольклорного творчества, мы допускаем возможность различных ответов на этот вопрос, но сами решаем его отрицательно. На наш взгляд, даже массовое (а оно, безусловно, было таковым) анонимное подражание моделям, не имеющим традиции в собственном фольклоре, не является фольклором.

Единственным из участвовавших в формировании первоначальной музыки танго жанром, чье фольклорное происхождение не подлежит сомнению, была милонга, и так же несомненно, что среди множества анонимных милонг, циркулировавших в 1880–1890-х годах в Буэнос-Айресе под именем танго, были и чисто фольклорные, как та, которая послужила мелодической моделью для «Эль кеко» (см. примеры на с. 72). Помимо анонимности, в случае танго-милонги налицо и такие важные признаки фольклорного творчества, как устное распространение (отсутствие письменной фиксации) и вариативность. Тулио Карелья отмечает: «Уличные музыканты играли на слух, по памяти. Первые танго не записывались, да музыканты городских окраин и не знали нотной грамоты. Они просто *импровизировали или воспроизводили то, что слышали вокруг* (курсив мой. — П. П.)»⁴⁶. Импровизация и воспроизведение «на слух», «по памяти» неизбежно создают либо нечто новое, либо вариант уже существующего. Следовательно, мы можем сказать, что музыка креольского танго 1880–1900-х годов была более или менее фольклорной, но утрачивала это качество по мере того, как танго становилось жанром композиторского творчества. Окончательно оно стало таковым к 1910 году.

Поэзия танго, прежде чем перейти в руки профессионалов — «поэтов танго», также была по преимуществу анонимной и тесно связанной с городским фольклором. Тулио Карелья, отмечая импровизации уличных музыкантов, продолжает: «Так же возникали и куплеты, острые, злободневные, связанные, как правило, с реальными происшествиями и конкретными лицами. Куплеты пели, они проникали в центральные баррио и становились общеизвестными»⁴⁷. К числу таких куплетов относится известное нам танго «Ступай-ка на Реколету» — типичный пример городского фольклорного песнетворчества. Острота, злободневность, связь с реальными происшествиями и конкретными лицами — черты, характерные для городской милонги (вспомним милонгу сторонников Митре и «Танго Элисальде»). От милонги же первые танго унаследовали свойственные характеру компадре браваду, заносчивость, агрессивное самоутверждение, что мы наблюдаем не только в анонимных коплах, отдельные образцы которых приведены нами в первой главе в разделе, посвященном милонге, но и в ранних танговых текстах профессиональных авторов — Рикардо Подеста (танго «Дон Хуан» Эрнесто Понцио), Анхеля Вильольдо (танго «Жаворонок»).

Другая линия тангового стихотворчества (мы не решаемся назвать ее поэзией) связана с блатным миром и городским «дном» Буэнос-Айреса. «Танго провело свое детство и значительную часть юности в танцевальных заведениях самого низкого пошиба, в перингиндинах и публичных домах, — пишут Эк-

тор и Луис Батес. — Естественно, что и тексты танго отражали атмосферу этих заведений. Непристойные и непроизносимые публично, они оставили испещренными стены, скрывавшие стыд города»⁴⁸. Чтобы сделать такие танго исполнимыми, в них заменяли слова и целые фразы, нередко же сочиняли целиком новые тексты (танго «Эль кеко», например, помимо абсолютно нецензурного, имело и вполне «благопристойные» стихотворные варианты). Как бы ни относиться к подобной литературе, такие атрибуты, как анонимность и устная передача, делают ее принадлежностью городского фольклора, как и жаргон лунфардо, чьей колоритной лексикой она насыщена с избытком.

Суммируя сказанное, мы можем с достаточным основанием утверждать, что на начальном этапе своего формирования танго было фольклорной формой, во всяком случае фольклорной по преимуществу. В дальнейшем, став жанром профессионального творчества (в данном случае художественный уровень этого творчества, иногда откровенно дилетантского, не имеет значения), танго, естественно, перестало быть фольклором, но в течение определенного времени не порывало с ним опосредствованной связи ни в музыке (линия милонги), ни в поэтических текстах (специфическая городская тематика). Не соглашаясь с В. Земсковым, считающим, что танго родилось как форма нефольклорная, мы в то же время полностью разделяем его тезис о фольклорном функционировании танго («форма функционально фольклорная, отражающая коллективное сознание»). На наш взгляд, это наиболее приемлемое решение затянувшегося спора — фольклор ли танго или нет.

Вопрос о фольклорности танго имеет еще один аспект, лежащий, правда, в стороне от нашей темы, но требующий в данном контексте хотя бы упоминания. Дело в том, что еще до 1900 года танго широко распространилось в провинции. Достаточно сказать, что только одна хореографическая фигура танго «полумесец» породила варианты, имевшие названия, производные от названий аргентинских провинций Катамарка, Кордоба, Мендоса, Сальта, Ла-Риоха, Жужуй, Энтре-Риос и Сантьяго-дель-Эстеро⁴⁹. Согласно общему правилу движения музыкальных и хореографических форм «город — деревня», в сельских провинциях танго подверглось фольклоризации. Этот процесс протекал весьма интенсивно (судя по географии) и быстро: как указывает Карлос Вега, «аргентинское танго периода 1890–1910-х годов уже завершило процесс фольклоризации и сегодня встречается в сельских провинциях»⁵⁰. Это сельское танго целиком принадлежит фольклору.

Еще один вопрос, также давший повод для полемики, — о национальной принадлежности танго. Историк Карлос Ибаргурен утверждал, что танго нельзя считать аргентинским явлением, поскольку оно представляет собой «гибридный продукт буэнос-айресских окраин». Возражая Ибаргурену, писатель Эрнесто Сабата говорит: «Верно, что танго — продукт гибридизации, но неверно, что танго — не аргентинское. Нет платонически чистых народов, и сегодняшняя Аргентина есть результат последовательных иммиграций-нашествий... Но гибридизация, — продолжает Сабата, — помимо того, что она неизбежна, всегда плодотворна»⁵¹.

Сабато поддерживает поэт Освальдо Росслер: «Да здравствует смешение, породившее такое разнообразие танго! — восклицает он. — Бернштейн, Барди, Мендисабаль — имена столь же различные между собой, как и их танго: „Дон Гойо“, „Последнее свидание“, „Эль энтериано“»⁵².

Луис Бернштейн был немцем, Агустин Барди креолом, Росендо Мендисабаль мулатом. Росслер мог бы также назвать итальянца Самуэля Кастриоту, француза Эдуардо Ароласа, баска Мануэля Аростеги, англосакса Франсиско Харгрейвса. В том тигле, из которого вышло танго, переплавились разные национальности и культурные традиции, но тигель был аргентинским и накаляло его креольское пламя. При этом именно то обстоятельство, которое Ибаргурен вменял танго в вину, — его происхождение из низов городских окраин, было для танго особенно благотворно. Как указывает Л.Н. Гумилев, на границе города и деревни всегда возникают субэтносы со своим оригинальным, неповторимым стереотипом жизнеповедения и столь же неповторимым культурным обликом⁵³. Такой субэтнос сложился на границе Буэнос-Айреса и пампы во второй половине XIX века в лице гаучо-компадре, составившего его ядро. Компадре, как мы знаем, имел свой *modus vivendi*, проявлявшийся решительно во всем — от походки и одежды до манеры петь милонгу и танцевать танго, и при этом был креолом до мозга костей. Анхель Вильольдо подчеркивает это вызывающее креольство компадре в одном из своих ранних танго в стиле милонги «Жаворонок»:

Перед смертью — в том клянусь я
Твердым «Жаворонка» словом —
Крикну я «ура!» отчизне
И умру, как жил, креолом.

Карлос Ибаргурен не прав: смешанная кровь дала танго жизненную силу и стойкость, позволившие ему выдержать суровую борьбу за существование. Он не прав дважды, ибо, рожденное и закаленное в креольском горниле, танго не могло быть ничем иным, как только креольским танго, а специфическая атмосфера городских окраин придала его облику индивидуальные черты, которые не могли дать ни пампа, ни город в отдельности, а лишь город и пампа вместе — там, где они сливались, в пригородах, каковыми были в эпоху формирования танго Корралес-Вьехос, Барракас, Ретиро и другие баррио старого Буэнос-Айреса.

Но, родившись в креольской колыбели, танго не сразу обрело законченный креольский облик. Он вырисовывался в его музыке постепенно. Так, андалусийское танго продолжало служить мелодической моделью для местных танго, по крайней мере, до 1900 года. Изданное в этом году танго Франсиско Харгрейвса «Бартоло» является прямым сколком с андалусийского танго:



Однако в дальнейшем мы нигде более (за исключением разве начальных тактов «Брюнетки» Энрике Саборида, 1905) не находим подобных приме-

ров. Мелодика уже самых первых креольских танго совсем иного склада и характера, нежели мелодика танго андалусийского. Этот факт важен для уточнения генезиса аргентинского танго. Андалусийское танго не эволюционировало на Ла-Плате, оставаясь на протяжении двух десятилетий неизменной, застывшей формой. Все танго, созданные на Ла-Плате по его образцу, попросту копировали испанскую модель, не внося в нее ничего качественно нового, поэтому их нельзя считать местными (креольскими) образованиями. Когда появились первые действительно креольские танго (Мендисабаля, Понцио, Вильольдо), в которых сразу же проявился местный акцент, национальный характер, андалусийская модель была оставлена как исчерпавшая себя. Это заставляет самым серьезным образом пересмотреть известный тезис Карлоса Веги, согласно которому аргентинское танго есть продолжение андалусийского на музыкальной почве Ла-Платы. На наш взгляд, андалусийское танго не «перелилось» в аргентинское, не «продолжилось» в нем. Оно просто сошло со сцены, вытесненное креольским танго, не оставив в нем каких-либо ощутимых следов. Но в истории городской музыки Ла-Платы андалусийское танго сыграло определенную роль: оно стимулировало творчество местных авторов в сфере, охватываемой притягательным словом «танго»; оно в течение ряда лет служило музыкальной опорой в выработке креольской хореографии танго; наконец, оно оставило в наследство аргентинскому танго свое имя.

Напротив, хабанера и милонга прочно связали свою судьбу с креольским танго. Хабанера передала танго изящество мелодической линии, гибкость ритмического рисунка, характерные модуляции и каденции, некоторые гармонические особенности, в частности излюбленную минорную субдоминанту в мажоре. Эти черты без труда прослеживаются в танго вплоть до 1920-х годов. Что касается милонги, то она никогда не умирала, живя двойной жизнью — параллельно танго как самостоятельный песенный жанр (об этом мы говорили в первой главе) и внутри самого танго, выдавая свое присутствие остросинкопированными акцентами, неожиданными ритмическими перебоями, подчеркнутой резкостью ритмомелодического контура, заставляя подчас композиторов именовать свои произведения двойным титулом «танго-милонга». Подобные примеры весьма многочисленны.

Отправной точкой и классическим образцом креольского танго на его раннем этапе явилось **«Эль чокло»** Анхеля Вильольдо, созданное в 1903 или 1905 году. Нужно сопоставить это танго со всеми ему предшествующими, чтобы в полной мере оценить его поистине революционное новаторство. Простейший, но четко акцентированный остигатный ритм аккомпанемента; нервно пульсирующая, необычайно гибкая («змеиная») и одновременно упругая, подобно стальной пружине, мелодия; оригинальная композиционная структу-

ра — четыре (вместо традиционных трех) 16-тактных раздела с необычным и смелым для танго тех лет тональным планом: d-moll – F-dur – D-dur – d-moll); особая «моторность», вызывающая при безостановочном, в быстром темпе, движении ощущение огромной внутренней энергии; наконец, безошибочно найденный креольский характер, вливший в танго живительную струю и давший мощный импульс его дальнейшей эволюции, — таковы внешние черты этого «короля танго». Воспринимаемое же как чистая музыка, танго «Эль чокло» — почти зримый образ: танцующая пара, полностью во власти все подчиняющей своей воле и в то же время неотразимо пленительной стихии ритма и звуков.

После «Эль чокло» сочинять танго, ориентируясь на прежние модели, было уже явным анахронизмом. В этом отношении танго Вильольдо явилось вехой, отметившей начало креольского этапа в истории танго, принесшего обильные плоды в творчестве представителей «Старой гвардии». Но это — тема следующих разделов нашей истории.

3

Как все запрещенное, танго преуспело.

Тулио Карелья

СОВЕРШЕННОЛЕТНИЕ

Танго вполне пристойный танец, против которого нельзя что-либо возразить.

Папа Пий X

Танго, если хорошо вдуматься, — самый удивительный феномен, когда-либо появлявшийся среди танцев.

Эрнесто Сабато



Начало XX столетия в жизни танго было богато событиями. Удивительное изобретение Томаса Эдисона — фонограф, чье появление на Ла-Плате еще в 1898 году произвело сенсацию, и последовавший вскоре за ним граммофон Эмиля Берлинера предоставили свои примитивные восковые валики и неуклюжие тяжелые односторонние диски к услугам танго. В 1903 году североамериканская фирма по выпуску грампластинок «Колумбия» открыла в Буэнос-Айресе свой постоянный филиал («Колумбия»). Анхель Вильольдо, Мануэль Кампоамор, вокальный дуэт супругов Альфредо и Флоры Гобби и знаменитые в свое время певицы варьете Линда Тельма (Эрмелинда Спинелли) и Пепита Авельянеда (Хосефа Калатти) были первыми, записавшими на валики фонографа и грампластинки «Колумбии» креольские танго. В свою очередь, фонограф и граммофон стимулировали увеличение числа и совершенствование танговых ансамблей. В 1905 году композитор и бандонеонист Доминго Санта Крус окончательно закрепил в первоначальном трио (скрипка, гитара, флейта) бандонеон в качестве мелодического, наряду со скрипкой, голоса, об-

разовав таким образом квартет, позже получивший наименование «типовой креольский оркестр» (*orquesta típica criolla*) и ставший на многие годы самым распространенным танговым ансамблем. Введение бандонеона было счастливой находкой. Сконструированный в 1835 году гамбургским мастером Генрихом Бандом, этот пневматический кнопочный инструмент типа концертины, с почти шестиоктавным хроматическим звукорядом и звучанием «сентиментальным, но в то же время драматичным и глубоким», по определению Эрнесто Сабато, оказался идеально соответствующим характеру креольского танго. Какие бы изменения ни претерпевали в дальнейшем танговые ансамбли, какие бы новые инструменты ни добавлялись к ним, бандонеон оставался и остается до наших дней ведущим мелодическим голосом любого инструментального состава, исполняющего танго. Подобно шарманке, бандонеон также воспет самыми выдающимися поэтами танго — Паскуалем Контурси («Бандонеон окраины»), Омеро Манци («Приятель бандонеон»), Энрике Сантосом Диссеполо («Душа бандонеона»).

В те же годы танго привлекает внимание нотоиздателей, почувствовавших в нем «золотую жилу» для своей коммерции. Некто Хуан Балерио первым наладил регулярное издание танго, он же первым стал выплачивать авторам гонорар в размере десяти процентов от выручки за продажу каждого произведения (до этого издатели покупали у автора пьесу за одноразовое вознаграждение, достаточно скромное, независимо от реализованного тиража). Начав свою деятельность в первые годы столетия, Хуан Балерио до 1915 года издал свыше двухсот танго — в виде переложений для фортепиано и отдельных скрипичных партий¹. Обычный тираж танго, имеющего успех, составлял в то время от 20 до 30 тысяч экземпляров, но были и исключения: так, другой издатель, Луис Риварола (у Хуана Балерио очень скоро появились конкуренты), в первые месяцы 1906 года продал 100 тысяч экземпляров «Брюнетки» Саборидо². Широкое издание танго явилось одним из решающих факторов в его распространении. Во-первых, музыканты и инструментальные ансамбли танго получали достаточно разнообразный репертуар. Во-вторых, благодаря печатным нотам танго могли исполнять и другие музыкальные коллективы, в частности многочисленные военные и муниципальные духовые оркестры. В-третьих, — и это самое существенное, — фортепианные издания танго служили эффективным средством его проникновения в дома среднего сословия. Сто тысяч проданных экземпляров «Брюнетки» — цифра весьма красноречивая для города, чье население в те годы составляло примерно 800 тысяч жителей (даже учитывая, что часть тиража распространялась в провинции). Печатные «креольские танго для фортепиано» в живописно иллюстрированных обложках выполняли тогда деликатную миссию пропаганды запретной музыки запретного танца.

Итак, танго издаются, исполняются, записываются. Познакомимся теперь с теми, кто создавал их.

1 «Старая гвардия»

Под этим именем в историю танго вошли музыканты-тангерос, чья активная и наиболее плодотворная творческая деятельность охватывает первые полтора-

два десятилетия XX века, на протяжении которых ими были созданы произведения, составившие фундамент и «золотой фонд» креольского танго. Следует сразу оговорить, что указанные временные рамки этого периода достаточно приблизительны. Так, «Дон Хуан» Эрнесто Понцио был написан до 1900 года, в то время как старейшие по возрасту из ветеранов «Старой гвардии» Агустин Барди и Хуан де Дьос Филиберто в полной мере творчески проявили себя уже после 1920 года. С другой стороны, мы вынуждены условно отнести к «Старой гвардии» представителя поколения 1920-х годов Херардо Матоса Родригеса, поскольку его знаменитая «Кумпарсита» была сочинена в 1917 году. Наконец, нужно помнить (об этом мы говорили выше), что подавляющее большинство ветеранов «Старой гвардии» продолжало творческую деятельность и в 20-х, и в 30-х годах, — но это была уже другая эпоха в эволюции танго, когда тон задавали следующие поколения тангерос — композиторов и исполнителей. Термин «Старая гвардия», таким образом, следует понимать не только (и не столько) как обозначение когорты авторов, творивших в определенные годы, но и как характеристику конкретного этапа в истории танго — этапа, который мы определили (если помнит читатель) как период максимально яркого расцвета танго в его наиболее аутентичной, свободной от каких-либо влияний извне форме и наиболее чистом креольском характере.

Перечень имен «старогвардейцев» очень велик, поэтому мы ограничимся сведениями о жизни и творчестве лишь некоторых наиболее выдающихся творцов креольского танго указанного периода. (Во избежание субъективного момента портреты-характеристики деятелей «Старой гвардии» расположены в хронологической последовательности дат их рождения.)

Анхель Грегорио Вильольдо Когда в начале 1880-х годов в Буэнос-Айресе прокладывали рельсы первых конок, многочисленные овраги и возвышенности «Большой деревни» еще не были достаточно выровнены, и конкам приходилось часто преодолевать крутые подъемы. В таких местах, называемых «барранка», дежурили куартеадоры — верховые на пристяжных лошадях-тяжеловозах (обычно першеронах). Когда конка приближалась к «барранке», куартеадор прицеплял своего тяжеловоза к вагону и помогал конке преодолеть подъем.

В 1886 или 1887 году у «барранки» на улице Калье Ларга (ныне улица Монте-де-Ока) в баррио Барракас можно было видеть молодого куартеадора, коренастого крепыша с лихо закрученными усами, с гитарой за спиной и губной гармоникой в руках, которыми он развлекал себя и собиравшуюся вокруг публику. Обоими инструментами куартеадор владел отменно. Звали его Анхель Грегорио Вильольдо.

Композитор, поэт, певец-пайядор, актер театра и цирка, драматург, музыкант-исполнитель, владевший фортепиано, гитарой, скрипкой, легендарный ветеран «Старой гвардии», прозванный «папой креольского танго», Вильольдо родился в 1861 году в Буэнос-Айресе и в молодости сменил не одну профессию. Он был, как мы видели, куартеадором, погонщиком скота на ско-

тобойнях «Перейра» в Касерос, наборщиком в типографии газеты «Ла на-сьон», выступал клоуном в цирке «Рафетто». В 1890-х годах начинается его известность в кафе и ресторанах Барракаса и Боки — известность, которая вскоре распространяется в баррио Корралес-Вьехос, Палермо, Сан-Тельмо, Реколета. В ту эпоху были в обычае массовые народные гулянья (ромерии) по случаю празднования Дня Богородицы 8 сентября в обширных, как цирковые шатры, «карпах», возводимых в Реколете. Гулянья начинались за несколько дней до и продолжались несколько дней после праздника. Компадре и компадрито вносили в общую атмосферу этих ромерий специфический колорит своими танцами, алкоголем и поножовщиной. Рассказывают, что в «карпах» Реколеты Анхель Вильольдо пользовался всеобщим уважением за свою гитару и свои танго и милонги, а его присутствие в местах, где человеческая жизнь стоила очень дешево, не раз останавливало возникавшие инциденты.

Анхель Вильольдо писал с необычайной легкостью как музыку, так и стихи. (С последними читатель отчасти уже знаком по приведенным в разделе «Салон и улица» примерам.) Хосе Гобельо и Эдуардо Сильман дают им такую общую характеристику: «Тексты танго (и, прибавим от себя, милонг. — П. П.) Вильольдо веселые, часто многословные, подчас едкие, никогда — вызывающе дерзкие. Его компадре не похожи на привычных для нас задир и драчунов. Это чистопробные креолы, недавно оставившие в пампе своего коня и переселившиеся на городские окраины, люди, для которых нож — не показное фанфаронство, а защитник чести и личных интересов»³. В своих милонгах и танго Вильольдо выводит типичные городские персонажи (компадре, компадрито, кондуктор трамвая, ломовой извозчик) и описывает реальные события и новости повседневной жизни. Тексты его танго и милонг — ценные документы, по которым историк восстанавливает картину Буэнос-Айреса той эпохи. Меткий и наблюдательный Вильольдо умел находить юмористическое в обыденном. Так, когда шеф буэнос-айресской полиции издал 10 июля 1889 года указ, согласно которому мужчина, сказавший на улице какую-нибудь любезность незнакомой даме, подвергался штрафу в размере 50 песо, Вильольдо тут же сочинил и издал танго под названием «Берегись! Пятьдесят песо!», высмеивавшее столь преувеличенную заботу властей о нравственности горожан. Вот несколько строк из этого танго:

Я же на красотку если и взгляну,
Молча только глазом ей я подмигну.
Дорого обходится нынче комплимент:
За одно словечко — пятьдесят монет!
Язычок на привязь! Ни слова! Молчок!
Полицейский тут же возьмет на крючок.

Вильольдо обращался и к жанру социально-политической сатиры. Такова, в частности, его милонга «Искусство жить», написанная около 1908 года и свидетельствующая, что то время отнюдь не было «красивым временем» (как с чувством глубокой ностальгии представляли себе те годы не заставшие их следующие поколения портеньо). Эта милонга весьма любопытна своим содержанием и типична для стиля и языка Вильольдо, и она стоит того, чтобы привести ее здесь целиком:

Век двадцатый, век чудесный,
Век — на зависть всем векам,
Век прогресса предлагает
Жизнь искусственную нам.
Ездят все в автомобилях,
Ведь ходить пешком смешно,
Хоть и нынче кто-то ходит
Без еды и без штанов.

Все твердим мы о прогрессе,
Совершенство ищем мы,
И сияет свет науки
В уголках вчерашней тьмы.
Плутовство и шарлатанство
Всеми правят без стыда,
И от этого сегодня
Наша жизнь — одна беда.

Из фасоли гонят кофе,
Из травы готовят чай,
А ликер — протянешь ноги,
Если выпьешь невзначай.
В шоколад кладут арахис,
Сыплют порошки в вино.
Что лекарство из аптеки,
Что отравы — все одно.

Вам в кафе рагу кошачье
Вместо зайца подадут;
Вы закажете пирожных,
Их разгрызть — напрасный труд.
А оливковое масло
Нынче ищет лишь чудаки:
Заменял его повсюду
Сала конского экстракт.

Курим мы табак гаванский —
Говорит реклама так,
Хоть на самом деле вырос
В Тукумане* тот табак.
Молоко наполовину
Разбавляется водой,
А мышьяковая начинка
Стала нынче колбасой.

Все, что тайно, все, что свято,
Продает церковный клир,
И на это смотрит просто
Ко всему привыкший мир.
Процветают казнокрадство,
Воровство, обман, подлог,
Но не слышно, чтоб к ответу
Кто-то жуликов привлёк.

Кандидату в депутаты
Быть смешно глупей других:
Он умело ловит в сети
Избирателей своих.
Ложь, интриги, подкуп, сплетни,
Обещанья, лести яд —
И даёт банкет, победу
Одержавший кандидат.

Плутовство всегда в фаворе,
Было так и будет так,
И за всех работать должен
И за все платить бедняк.
Мой совет: вострее ухо,
Шире глаз — спеши учить
Эту хитрую науку,
Что зовут искусством жить.

Вильольдо выступал как театральный либреттист (его перу принадлежат сайнеты «Спичка», «Мажордом», «Полуночники»), журналист-костюмбрист (публиковал в газетах «Фрай Мочо», «Папель и тинта», «Карас и каретас» и других жанрово-бытовые зарисовки в форме стихотворных диалогов, предназначенных для сценического исполнения), писал танго, милонги и эстило (в одних случаях тексты, в других тексты и музыку) для популярных певиц Линды Тельмы, Пепиты Авельянеды, Доры Мирамар, Лолы Кандалес. Последняя была первой исполнительницей «Брюнетки» (текст Анхеля Вильольдо, музыка

* Тукуман — провинция на северо-западе Аргентины.

Энрике Саборидо) 25 декабря 1905 года в заведении Ронкетти. Успех «Брюнетки» был таков, что по настоянию публики она была исполнена восемь раз подряд. Немного позже певица Флора Гобби записала «Брюнетку» на граммпластинку. Популярность «Брюнетки» была исключительной (напомним, что нотоиздатель Луис Риварола выпустил 100 тысяч экземпляров этой пьесы), хотя и труднообъяснимой, поскольку ее музыка, написанная уже в эпоху «Эль чокло», представляла собой явный анахронизм (полутангито-полухабанера, с испанским привкусом андалусийского танго), а текст Вильольдо был выдержан в совершенно не свойственном танго духе сельского эстило, в сентиментально-пасторальных, идиллических тонах. Чтобы читатель мог сам убедиться в этом, приведем две начальные строфы «Брюнетки»:

Знают все в округе,	Рядом с моим ранчо,
Что в селенье нашем	Чтобы слышал милый,
Никого нет краше	Я пою эстило,
И милей меня.	Нежность не тая.
На рассвете другу	Он же в это время
Чистый горький мате*	Вденет ногу в стремя
Приготовлю я.	Дикого коня.

О вершинном достижении Вильольдо-композитора — танго «Эль чокло» было достаточно сказано выше, само же танго читатель найдет в Приложении. Добавим, что впервые «Эль чокло» прозвучало в столичном ресторане «Эль американо» в исполнении пианиста Хосе Луиса Ронкальо** в 1903 или 1905 году (согласно разным источникам). Поскольку владелец ресторана, соблюдая респектабельность своего заведения, не позволял музыкантам играть танго, то Ронкальо объявил, что будет исполнена «новая креольская данса». Так контрабандой состоялась премьера произведения, ставшего эмблемой «Старой гвардии» и самым репрезентативным образцом аргентинского танго. Что касается его странного названия (el choclo по-испански — кукурузный початок), то им танго Вильольдо обязано одному из друзей композитора, который получил это прозвище за цвет своих волос и чьим своеобразным «музыкальным портретом» является танго «Эль чокло».

Вильольдо оставил огромное творческое наследие. Одних только изданных и записанных его произведений (танго, милонги, эстило, видалиты, песни) насчитывается не менее ста. Среди них, помимо «Эль чокло», немало таких, чья популярность намного пережила их создателя. Таковы танго «Эль портеньито» (1903), принесшее автору первый большой успех; **«Бравая пристяжная»** (до 1906 года) — «автобиографическое» танго; «Чванливая», «Обет», «Как вам кажется», «Уличная серенада». С последним танго, сочиненным около 1906 года, связан курьезный эпизод. Музыканты в кафе «Ла тарана» в Палермо, постоянно игравшие это танго, по ходу пьесы, следуя авторскому предпи-

* Йерба-мате, или парагвайский чай — вечнозеленый кустарник, из листьев которого получают самый распространенный в Аргентине тонизирующий напиток. Пьют его из специальной посуды мате, отсюда название. Чистый, то есть горький мате — напиток, который пьют без сахара.

** В литературе есть указания, что впервые «Эль чокло» было исполнено не на фортепиано, а оркестром, которым дирижировал Ронкальо.

санию, выстукивали ритм деревом смычка и пальцами на корпусе своих инструментов. Ритм был настолько заразительным, что у посетителей вошло в привычку в такт музыке стучать по столикам рюмками, разумеется, при этом разбивая их и тем самым нанося ущерб столовой посуде заведения. В один прекрасный день завсегдатаи кафе, пришедшие послушать «Уличную серенаду», с досадой читали вывешенное объявление: «Категорически запрещается исполнение танго „Уличная серенада“. Просим соблюдать благоразумие и порядок». Согласимся, что это запрещение тоже своего рода неплохая реклама танго Вильольдо.

Вильольдо писал почти исключительно инструментальные танго. Они отличаются яркой мелодикой, простым, но четко акцентированным ритмом, быстрыми по преимуществу темпами, отвечающими характеру танца того времени — стремительного, нервного, с резкими телодвижениями, с обилием «кортес» и «кебрадас». Такому стилю танго Вильольдо был привержен до конца творческого пути.

В 1917 году вокальный дуэт Карлоса Гарделя и Хосе Раццано записал свою первую грампластинку. Для дебюта Гардель и Раццано выбрали «Вечную песнь» Вильольдо. В этом было нечто символическое — связь времен: уходящего — времени Вильольдо и наступающего — времени Гарделя и танго-романса. Анхель Грегорио Вильольдо выполнил свою миссию — миссию зачинателя и завершителя цикла. С его смертью (он умер в 1919 году от рака) закрылась последняя страница целой эпохи в истории танго, навсегда обязанного Вильольдо тем, чем оно стало и что оно есть.

Доминго Санта Крус

Талантливый композитор танго и бандонеонист, не имевший в свое время себе равных, Доминго Санта Крус родился в 1884 году в Буэнос-Айресе. В юности он работал на Западной железной дороге, где в результате несчастного случая получил увечье, на всю жизнь сделавшее его хромым (отсюда его фамильярное среди тангерос прозвище *Эль ренго* — *Хромой*). Согласно распространенной версии, отец Доминго Санта Круса — Хосе Санта Крус, любитель-аккордеонист, участвовавший в так называемой Войне тройственного союза против Парагвая (1864–1870), имел при себе в походе бандонеон — один из первых (если не самый первый) завезенных в Аргентину, которым он развлекал солдат у бивачных костров. Отец обучил сына игре на этом инструменте, и со временем Доминго Санта Крус стал бандонеонистом-виртуозом. Он первым утвердил бандонеон в качестве ведущего мелодического голоса в танговых ансамблях, также первым ввел в практику варьирование отдельных разделов танго в репризах и славился как непревзойденный импровизатор на своем инструменте. Начав в 1905 году с выступлений в скромных кафе окраинных баррио Бока и Барракас, Санта Крус позже имел огромный успех как солист и ансамблист в лучших заведениях центральных баррио Буэнос-Айреса. В 1916 году он совершил гастрольную поездку в Монтевидео в составе квартета со своим братом Хуаном (фортепиано), Мануэлем Фирпо (2-й бандонеон) и Лусиано Риосом (гитара). В последние десять лет жизни слом-

ленный тяжелой болезнью Санта Крус был вынужден отказаться от концертной деятельности и посвятил себя преподаванию игры на своем любимом инструменте. Он имел многочисленных учеников. Скончался Санта Крус в 1931 году.

Доминго Санта Крус не делал грамзаписей, и о его исполнительском мастерстве мы можем судить лишь по отзывам современников. После смерти маэстро Эктор Батес собрал ряд таких свидетельств. Вот одно из них: «Где бы он (Доминго Санта Крус. — П. П.) ни выступал, всюду ему сопутствовал триумф, всюду ему аплодировали. Его исполнение восхищало, его техника была такова, что те, кто имели счастье слышать его игру, в один голос уверяли, что ничего подобного они никогда не слышали. В импровизированных вариациях на бандонеоне, в чем он явился пионером, никто не мог превзойти его... Немало есть свидетелей, утверждающих, что многие танго, ныне знаменитые, вышли из-под его пальцев во время подобных импровизаций. Вышли, да — но... под другими названиями и приписывались другим авторам. Это был настоящий пападин танго...»⁴.

Творческое наследие Доминго Санта Круса невелико по объему: не больше десятка танго, польки (в том числе полька «Амелия», столь популярная, как мы помним, в салоне «Мария ла Баска»), ряд инструментальных пьес (эстило, марш и другие). Лучшее его произведение, ставшее хрестоматийным, — танго «Гражданский союз», написанное в 1904 году и посвященное Мануэлю Апарисио, лидеру партии консерваторов «Национальный гражданский союз», — отсюда название. (Парадоксальным образом в годы президентства Иполито Иригойена, лидера партии «Гражданский радикальный союз», радикалы, не знавшие обстоятельств написания и посвящения танго Доминго Санта Круса, присвоили его популярную мелодию в качестве своего гимна!) В музыкальном плане танго «Гражданский союз» сочетает в себе отчасти черты хабанеры (1-й раздел) и милонги (2-й раздел), но это и не то, и не другое: это уже типичное креольское танго начального периода, по общему характеру близкое к написанному годом ранее танго «Эль портеньито» Анхеля Вильольдо.

Роберто Фирпо Этот ветеран «Старой гвардии» прожил долгую жизнь. Он родился в 1884 и умер в 1969 году в возрасте 85 лет, из которых почти шестьдесят были целиком отданы танго, — самая длительная артистическая карьера композитора, пианиста и дирижера среди всех тангерос — его современников. Он пережил и «героическую» эпоху «Старой гвардии», и «золотые» 20-е годы танго, новаторские течения 30-х годов, до- и послевоенные искания композиторов и исполнителей танго, идя в ногу со временем и не старея как артист. Он сотрудничал с лучшими исполнителями, руководил лучшими танговыми коллективами, выступал в самых престижных заведениях Буэнос-Айреса и Монтевидео. Наконец, Фирпо оставил после себя свыше 200 произведений — значительно больше, чем очень и очень многие его коллеги.

Здесь мы остановимся лишь на том периоде артистической деятельности Роберто Фирпо, который связан с эпохой «Старой гвардии», то есть до 1920 года. О следующих этапах его творческой биографии будет, по мере необходимости, сказано в других разделах нашего повествования.

Роберто Фирпо довольно поздно начал серьезно заниматься музыкой. Лишь в 19 лет он стал брать уроки гармонии и фортепиано у известного в то

время маэстро Альфредо Бевилакуа, однако быстро делал успехи и уже через два года владел инструментом в достаточной степени, чтобы выступать в ансамблях. Его дебют состоялся в 1907 году в описанном нами кафе «Ла марина» на перекрестке улиц Суарес и Некочеа в Боке (позже Фирпо перешел в соседнее кафе «Лас флорес»). Успех побудил Фирпо в том же году организовать собственное трио с Хуаном Карлосом Басаном (кларнет) и Франсиско Постильони (скрипка) и попытать счастья в престижном «Хансене». Успех вновь сопутствовал Фирпо и новорожденному ансамблю. В 1910 году Фирпо (с другим составом, включавшим бандонеон) выступает в кафе «Эль сентенарио» на главной улице Буэнос-Айреса — Авениде де майо, а в 1912 году — в кафе «Иглесиас» на знаменитой в истории танго улице Корриентес — своего рода «столице танго» в центре города, улице, неоднократно воспетой поэтами и композиторами танго. К этому времени Фирпо уже автор многих танго, пользующихся успехом у публики, в том числе написанного в 1912 году оркестрового танго «Рассвет», остающегося, наряду с его другим инструментальным танго «Арганьярас» (1913), самым популярным и репертуарным в его наследии. Между 1913 и 1917 годами Фирпо со своим оркестром осуществил ряд образцовых записей танго, собственных и других авторов, для фирм «Эра» и «Одеон насьональ», а в 1917 году он сотрудничает с известным впоследствии кинорежиссером Хосе Агустином Феррейрой, озвучивая его немой фильм «Девушка из предместья». В том же году Фирпо с ансамблем гастролировал в Монтевидео, где впервые исполнил «Кумпарситу» Херардо Матоса Родригеса.

Одной из выдающихся заслуг Роберто Фирпо была осуществленная им около 1913 года радикальная реформа прежнего традиционного инструментального состава тангового ансамбля. Фирпо окончательно закрепил в типовом креольском оркестре фортепиано в качестве инструмента, цементирующего в фактурном, гармоническом и ритмическом плане весь состав. Гитара при этом постепенно вытесняется «за ненадобностью». Та же участь со временем постигает и флейту, поскольку фортепианные пассажи и глиссандо звучат гораздо ярче и эффектнее флейтовых. Введение фортепиано — и это самое важное его следствие — положило начало формированию различных стилей в аранжировках и исполнении танго. Отныне каждый ансамбль обретал свое индивидуальное лицо. Следующий решительный шаг в этом направлении был сделан лишь через десять лет и связан с именем другого великого реформатора танго Хулио де Каро. Но то была уже иная эпоха.

О композиторском почерке Роберто Фирпо можно сказать то же, что и о любом другом из ветеранов «Старой гвардии»: он неповторимо индивидуален. Танго Фирпо так же не похоже на танго Вильольдо, как танго Вильольдо решительно не схожи с танго Франсиско Канаро или Висенте Греко. Их объединяет только одно: присущий всем яркий креольский акцент, но выражен этот акцент у каждого композитора по-своему. Для стиля Фирпо характерно (и танго «Рассвет» показательны в этом отношении) тяготение к спокойному, ровному движению, без подчеркнуто острой ритмической игры и при неизменном выдвигании на первый план мелодического начала. Танго Фирпо по преимуществу ли-

ричны, нередко сентиментальны; им равно не свойственны ни суровый драматизм Агустина Барди, ни вулканический динамизм Эдуардо Ароласа.

Агустин Барди

Агустин Барди родился в том же 1884 году и в том же сельском местечке Лас-Флорес в провинции Буэнос-Айрес, что и Роберто Фирпо; выступать публично, оба как пианисты, они тоже начали одновременно и в одних и тех же кафе на эскинах Суареса и Некочеа в Боке. Во всем же остальном они были решительно не схожи. Барди никогда не имел собственного ансамбля и не дирижировал другими оркестрами. Он не сделал ни одной грамзаписи. Если Фирпо брал уроки музыки у профессионального маэстро, то Барди во всех отношениях, и как композитор, и как пианист, сформировался в полном смысле слова как самоучка; лишь в возрасте 40 лет, будучи уже автором многих известных танго, он приступил к занятиям гармонией и контрапунктом под руководством Хосе Спадавекиа, священника и учителя музыки. Наконец, в отличие от Фирпо, Барди никогда не посвящал себя музыке целиком и профессионально, то есть не делал музыку средством существования. С юности он работал железнодорожником, что в то время, в годы стремительного освоения Пампы и связанного с этим бурного строительства железных дорог, считалось «надежным заработком». Тем не менее влечение к музыке не оставляло Барди в продолжение всей жизни, и он находил время и для выступлений в ансамблях, и для композиции. Свое первое танго «Висентино», посвященное его другу Висенте Греко, Барди сочинил в 1912 году. Поскольку в то время он не знал нотной грамоты, на нотную бумагу его танго перенес флейтист ансамбля Карлос Эрнани Макки. После 1921 года Барди прекратил выступления в ансамблях и все свободное время отдавал творчеству. Его перу принадлежат несколько десятков танго.

Лучшее в наследии Барди создано им после 1920 года, то есть после эпохи «Старой гвардии», когда он нашел блестящих интерпретаторов своей музыки в лице Хулио де Каро и Анибаля Тройло, но уже в ранних танго ярко проявился его индивидуальный, безошибочно различимый стиль. Среди всех ветеранов «Старой гвардии» Барди выделялся сознательно подчеркнутой «креольской тенденцией» в наиболее ярком и характерном ее проявлении. В своих танго 20-х годов он стремился воскресить дух танго начала века, танго столичных окраин и пригорода, с очень сильным влиянием музыкального фольклора пампы — таких ее жанров, как милонга, эстило, ведалита. Биограф Барди Луис Адольфо Сьерра приводит следующие красноречивые слова музыканта: «Я всегда чувствую танго с привкусом пампы, как если бы традиционная креольская чувствительность была привнесена в музыку большого города»⁵. Характерны уже самые названия многих танго Барди, отражающие реалии пампы и сельского быта: «Лассо», «Одинокий вол», «Репейник», «Табунщик», «Чиманго» (хищная степная птица), «Родео» (любимое развлечение гаучо типа корриды, в которой быка не убивают, а валят на землю) и т. п. Быть может, именно этот, непривычный в танго, «привкус пампы» явился причиной того, что лишь немногие танго Барди стали популярными у широкой аудитории. Но коллеги-тангерос оценивали музыку Барди очень высоко. Тот же Луис Адольфо Сьерра говорит по этому поводу: «Любой без исключения музыкант, которому предложили бы назвать трех наиболее предпочитаемых им авторов танго, непременно назвал бы в числе этих трех Агустина Барди»⁶. После

смерти Барди (он умер в 1941 году) его памяти посвятили свои танго Орасио Сальган («Дон Агустин Барди») и Освальдо Пульезе («Прощай, Барди»).

Подавляющее большинство танго Барди является инструментальными пьесами, предназначенными для танца или для слушания, хотя его перу принадлежит и ряд танго-романсов (мы встретимся с ними в дальнейшем). Индивидуальному почерку Барди свойственны графически прямолинейный рисунок мелодии, с частыми хроматизмами, острый, четко акцентированный ритм, прихотливая игра синкоп, нередкие отклонения в соседние тональности внутри периодов. Эти черты мы находим и в танго **«Последнее свидание»**, написанном предположительно (точной датой мы не располагаем) около 1920 года. Танго «Последнее свидание» известно со словами Франсиско Гарсиа Хименеса, но это не танго-романс, а типичное для стиля Барди инструментальное танго, к которому позже были подтекстованы стихи — весьма выразительные, хорошо гармонирующие с суровым, драматическим колоритом музыки. Они стоят того, чтобы привести хотя бы их начальные строфы:

Тенью
Проходит призрак разлуки.
Любовь и горечь в груди,
И впереди
Тоска и муки.
Губы,
Что созданы для лобзанья,
Еле слышно шепчут мне,
Как в тяжком сне,
Слова прощанья.

Сад наш,
Вчера лишь мы веряли
Тебе о счастье мечты...
Сегодня ты
Приют печали.
Тополь,
На чьей коре так недавно
Клятвы верности в любви
Писали мы,
и ты прости!..

Эрнесто Понцио

И среди ветеранов «Старой гвардии», и в числе тангеро следующих поколений было немало музыкантов, оставшихся в истории танго «авторами одного произведения». К ним относится Эрнесто Понцио — автор «Дона Хуана», о котором мы уже имели случай говорить выше.

Эрнесто Понцио родился в 1885 году в Буэнос-Айресе, в баррио Тьерра дель Фуэго (испанское название Огненной Земли), о нравах обитателей которого красноречиво говорила сложенная поговорка: «Баррио *Огненная Земля* обходи-ка стороной, земляк!» (Есть что-то символическое в том, что впоследствии Понцио пришлось провести несколько лет на этом «не столь отдаленном» острове). Отец Эрнесто Понцио, выходец из Неаполя, и его дядя были музыкантами — первый арфистом, второй скрипачом, и оба числились среди лучших исполнителей танго своего времени. Рано проявившиеся у Понцио способности к музыке позволили ему поступить в скрипичный класс Консерватории Буэнос-Айреса (ныне Консерватория «Альберто Вильямс»), но преждевременная смерть отца и необходимость помогать матери заставили его прекратить учебу и зарабатывать на жизнь скрипкой, выступая в кабачках и тре-

тьеразрядных ресторанах в баррио Абасто и Ретиро. Поскольку Понцио было в то время всего лишь тринадцать или четырнадцать лет, а скрипкой он уже тогда владел отлично, он был замечен и получил прозвище *El pibe Ernesto* — *Малыш Эрнесто*, которое осталось за ним на всю жизнь.

Карьера Понцио как исполнителя танго была стремительной. Вскоре он в составе трио с Хенаро Васкесом (скрипка) и Луисом Тейссейре (флейта) выступает в «Хансене», затем с Эдуардо Ароласом (бандонеон) и Руперто Леопольдо Томпсоном (контрабас) в известном кафе «Де ла турка» на улице Некочеа в Боке, и наконец его скрипка звучит в салонах Лауры и Марии ла Баска. Понцио, судя по многочисленным и единодушным отзывам современников, был скрипачом-виртуозом. Особенно восхищали слушателей его звонкие, как колокольчики, *pizzicato* и необычайно артистичные движения смычком. Блестяще начатая карьера оборвалась неожиданным и драматичным образом. От природы человек большого сердца и нежной души, но в то же время вспыльчивый, ревнивый и чрезвычайно щепетильный в вопросах чести (как ее понимали в том мире, где царило танго), Понцио совершил убийство, — вступившись за честь женщины, по свидетельству одних, защищая друга, по показаниям других. В результате он был осужден на 15 лет и сослан в Ушуайю. (Надо полагать, что подобный инцидент был в бурной биографии Эрнесто Понцио не единственным, судя по тому, что знавший его Хорхе Луис Борхес любил вспоминать с неподдельной искренностью произнесенную Понцио сентенцию: «Я много раз сидел за решеткой, сеньор Борхес, но всегда за убийство»⁷; воистину танго и кровь были неразлучны.)

Когда Понцио вышел на свободу (усилиями друзей удалось сократить срок его заключения), времена и танго уже достаточно изменились. Тем не менее поддержанный коллегами Понцио сумел вернуться к исполнительской деятельности. Вместе с Хуаном Карлосом Басаном он организовал «Типовой оркестр Старой гвардии Понцио – Басан», с которым выступал в «Луна-парке» и театре «Насьональ». На конкурсе оркестров танго, организованном в 1932 году газетой «Критика», оркестр Понцио – Басана занял второе место после находившегося вне конкуренции по своему уровню оркестра Хулио де Каро. В следующем году Понцио и Басан участвовали в театральном спектакле «От Габина до Гарделя» и в одном из первых аргентинских звуковых кинофильмов «Танго портеньо» (единственная сохранившаяся запись игры Понцио-скрипача). В 1934 году Эрнесто Понцио скончался от сердечного приступа.

Как композитор Понцио написал немного — не более полутора десятков танго. В его стиле отчетливо проступают два влияния: его собственного характера — вспыльчивого и неизменно веселого и городской милонги — дерзкой и насмешливой. Танго **«Дон Хуан»** — показательный тому пример. Написанный в период начального ритмомелодического оформления креольского танго, «Дон Хуан» стилистически ближе к танго Мендисабалья, чем к первым танго Вильольдо*. Некоторые исследователи (Орасио Феррер в их числе) называют датой сочинения «Дона Хуана» 1905 год, хотя большинство авторов указывают 1898 год (несмотря на то, что Понцио было тогда всего 13 лет). Мы придерживаемся мнения большинства, поскольку полагаем, что в 1905 году «Дон Хуан» не мог бы иметь того сенсационного успеха, которого он вполне

* Не случайно в литературе предмета высказывались предложения, что «Эль энтериано» Мендисабалья принадлежит перу Понцио.

заслуживал в 1898 году. Для своего времени «Дон Хуан» был огромным шагом вперед на фоне бесчисленных хабанер, андалусийских танго и милонг, одинаково именовавшихся «танго».

Хуан де Дьос Филиберто

Эта фигура во всех отношениях стоит особняком в «Старой гвардии». Единственный из ее ветеранов, получивший консерваторский диплом, Хуан де Дьос Филиберто был также единственным среди них, кто помимо танго писал симфонические поэмы для большого оркестра. Есть и другое, более существенное отличие: если выше мы отметили, что каждый «старогвардеец» обладал своим индивидуальным, не похожим на других, почерком, то Дьос Филиберто имел «самый непохожий» почерк из всех, отчего его танго долгое время не имели «заметного успеха» у широкой публики. Настоящее признание пришло к нему только в 20-е годы.

Хуан де Дьос Филиберто родился в 1885 году в Буэнос-Айресе, в баррио Бока, где его отец содержал байлетин «Эль паломар». Прежде чем прийти к танго и окончательно определить свою профессию музыканта, Дьос Филиберто перепробовал множество самых разнообразных занятий. Перечень их способен вызвать невольную улыбку: слесарь, лудильщик, каменотес, угольщик, плотник, чистильщик обуви, грузчик, кузнец, уличный торговец, помощник кондитера, рассыльный, канцелярский служащий. Занятия музыкой Дьос Филиберто начал с частных уроков у профессиональных музыкантов — Сесара Стиатесси, преподавателя консерватории «Пеццини – Стиатесси»*, и Фортунато Родригеса Кастро в музыкальной школе «Эскуэла Рока». Видя природную музыкальную одаренность своего ученика, Родригес Кастро выхлопотал для него стипендию, благодаря которой Дьос Филиберто смог поступить в лучшую в то время столичную Консерваторию Буэнос-Айреса. Ее он окончил, пройдя полный курс, в 1918 году. К тому времени он уже был автором нескольких танго, в том числе ставшего впоследствии одним из самых известных и характерных для его стиля инструментального танго **«Жалобы бандонеона»**.

Дьос Филиберто окончательно оформил свой оригинальный стиль танго в 20-х годах, в значительной степени опираясь при этом, подобно Агустину Барди, не на городскую, а на сельскую народную музыку Аргентины и определяя жанр своих вокальных произведений как «canción porteña» — «буэнос-айресская песня». Музыковед Гастон Таламон квалифицирует этот жанр** как

* В ту эпоху «консерваторией» часто называлось любое самое скромное частное учебное заведение, нередко с одним-двумя преподавателями и несколькими учениками.

** В этом жанре написана и знаменитая «Дорожка» (El caminito) Дьос Филиберто на слова Габина Кория Пеньялосы (1924 или 1926), увековечившая облик маленькой улочки в Боке, ныне ставшей благодаря этому главной туристической достопримечательностью баррио, и лишь большой успех «Дорожки» у публики побудил исполнителей, в том числе Карлоса Гарделя, интерпретировать ее как танго-романс.

«национальную песню, которая, будучи насквозь пропитана духом и чувственностью танго, не есть в то же время ни танго, ни эстило, ни милонга, а представляет собой новый жанр, целиком, однако, принадлежащий Буэнос-Айресу»⁸. Но в эпоху «Старой гвардии» Дьос Филиберто писал исключительно инструментальные танго, главная особенность которых заключалась в том, что они предназначались не для танца, а для слушания. В них нет подчеркнуто акцентированного ритма, преобладают медленные темпы, мягкие, закругленные мелодические линии. Таково и упомянутое нами танго «Жалобы бандонеона», получившее широкое распространение благодаря исполнению его оркестром Хулио де Каро с добавленными Карлосом Маркуччи эффектными вариациями двух бандонеонов. С именем Хуана де Дьос Филиберто, прожившего достаточно долгую жизнь (он умер в 1964 году), мы еще встретимся в дальнейшем.

Висенте Греко

Сын итальянских иммигрантов, композитор и бандонеонист Висенте Греко родился в 1888 году в Буэнос-Айресе, в большой, имевшей восемь человек детей и очень бедной семье, ютившейся в конвентильо. С самого раннего детства он был вынужден помогать отцу, работая продавцом газет. Чувствуя непреодолимое влечение к музыке, юный Висенте пробовал свои силы на флейте, на гитаре, на гармонике, пока в его руках случайно не оказался старенький бандонеон. Азбукой игры на этом инструменте Висенте овладел самостоятельно, а впоследствии он взял несколько уроков у известного Себастьяна Рамоса Мехии. Одновременно Висенте, которому было тогда 16 лет, удалось в течение непродолжительного времени посещать занятия по сольфеджио и теории музыки у Кармело Риццутти в консерватории «Саранди». Этим и ограничилось «профессиональное образование» Висенте Греко. Всего остального он достиг самостоятельно.

Дебют Висенте Греко как бандонеониста состоялся в 1906 году в составе трио со скрипкой и гитарой в салоне «Сур», после чего музыканты, ободренные успехом, совершили продолжительное турне по городам и местечкам провинции Буэнос-Айрес. Год спустя Висенте Греко со своим братом Доминго (гитара) и Рикардо Гауденсио (скрипка) занял подмостки в известных кафе «Дела турка» и «Дель гриего» в Боке. Затем началось завоевание центральных баррио. На протяжении 1910 года Висенте Греко с квартетом (Рикардо Гауденсио, первая скрипка; Хуан Абатте, вторая скрипка; Маркос Рамирес, фортепиано) выступает по контракту в танцевальном салоне «Сан-Мартин» на улице Родригес Пенья, где танго было встречено с энтузиазмом и восхищением. Памятником этим вечерним и ночным «танцам у Родригеса Пеньи», как называли их танцоры — завсегдатаи салона, осталось танго Висенте Греко «Родригес Пенья» (1911), которое с момента своего появления неизменно входит в репертуар классических танговых коллективов. Триумфальный успех ансамбля Висенте Греко в «Сан-Мартине» был закреплен не меньшим успехом в престижном кафе «Эль эстрибо», после чего (в 1911 году) фирма грамзаписей «Колумбия» заключила с Висенте Греко контракт на записи танго из репертуара его ансамбля. Именно тогда Греко дал своему ансамблю наименование «типовой креольский оркестр», с тем чтобы различать инструментальные составы, исполняющие исключительно танго, и любые иные, играющие, помимо танго, и другую танцевальную музыку — польки, вальсы, пасодобли и т. п. Название «типовой креольский оркестр» было сразу же принято остальными танговыми

коллективами аналогичного состава. Грамзаписи Висенте Греко для фирмы «Колумбия» были первыми в истории танго, сделанными не отдельными солистами, а танговым ансамблем.

Висенте Греко прожил всего 36 лет (он умер в 1924 году, сраженный тяжёлым недугом) и написал сравнительно немного. Его композиторский почерк не обладает столь ярко выраженными характерными чертами, как почерк Агустина Барди или Хуана де Дьос Филиберто, но его стиль — стиль танго, и при этом креольского танго. «Родригес Пенья» остается самым популярным (хотя, по мнению специалистов, не самым интересным) созданием Висенте Греко. Известен текст к этому танго, написанный Хуаном Величем, однако «Родригес Пенья» обычно исполняется как инструментальная пьеса, каковой она является по своему характеру.

Франсиско Канаро

Композитор, скрипач и дирижер, как и многие из плеяды «Старой гвардии» — итальянец во втором поколении, Франсиско Канаро родился в 1888 году в городе Сан-Хосе (Уругвай), но уже через несколько лет его семья переселилась в Буэнос-Айрес, и Аргентина стала второй родиной музыканта. Скрипач-самоучка Канаро начал выступать публично с 1906 года — сначала в трио и маленьких танговых ансамблях в провинции, затем (до 1910 года) на эскинах Суареса и Некочеа в Боке, как магнит притягивавших к себе начинающих тангерос. Известность Канаро-исполнителя среди коллег-музыкантов и его популярность у публики быстро росли. В 1910-х годах он участвует в трио с такими выдающимися исполнителями того времени, как Висенте Лодука и Самуэль Кастриота (бандонеон и фортепиано, соответственно), Педро Полито и Хосе Мартинес (также бандонеон и фортепиано). В составе последнего трио Канаро успешно выступает в театре «Олимпо», в престижных среди тангерос заведениях — в ресторане «Арменонвиль» в Палермо, в казино «Ройяль пигаль», в кабаре «Монмартр», в кафе «Эль эстрибо», в танцевальном салоне «Сан-Мартин», в «Лауре». В 1914 году он делает свои первые грамзаписи для фирм «Колумбия» и «Атланта». Наконец, в 1916 году Канаро организует свой собственный оркестр, за пультом которого он простоял почти 50 лет (до смерти в 1964 году), с успехом гастролируя в Европе, Соединенных Штатах, Японии и странах Латинской Америки. Канаро был первым среди тангерос дирижером-импресарио и, как Роберто Фирпо, выступил реформатором «типового креольского оркестра», укрепив его внутреннюю структуру и значительно увеличив состав. Так, например, для участия в карнавальных танцах в театре «Колон» в Росарио в 1917 и 1918 годах Канаро объединял свой оркестр с оркестром Роберто Фирпо, а в дни карнавала 1921 года он собрал в столичном «Театре оперы» оркестр из 32 музыкантов. Таким огромным танговым коллективом до Канаро не управлял ни один дирижер. Репертуар оркестра Канаро состоял на восемьдесят процентов из его собственных сочинений. В конце 20-х годов Канаро окончательно оставил скрипку и целиком посвятил себя дирижированию и художественному совершенствованию своего оркестра.

Как композитор Франсиско Канаро на протяжении всего своего творческого пути придерживался креольской ориентации, в частности широко используя в танго ритмику и характерные мелодические обороты милонги. Жанровое определение «танго-милонга» в качестве подзаголовка имеет и одно из самых известных и популярных танго Канаро **«Интернадо»**, чье название (internado — ученик, студент, проживающий в интернате) связано с ежегодными студенческими маскарадными танцами-балами, устраивавшимися с 1914 года в Буэнос-Айресе в День студента 21 сентября и получившими название «bailes del internado» (буквально «танцы проживающего в интернате», то есть «танцы студентов»). Канаро был одним из инициаторов проведения этих мероприятий и со своим оркестром принимал в них активное участие. Написанное в 1915 году танго-милонга «Интернадо», отражающее атмосферу этих балов и посвященное «Ассоциации интернатских студентов» и ее президенту Адольфо Реборо, концентрирует в себе наиболее характерные черты стиля Франсиско Канаро.

Эдуардо Аролас

Одна из самых ярких и своеобразных фигур в «Старой гвардии», окруженная ореолом легенд, романтик в жизни и в музыке; композитор четко выраженной «креольской тенденции», сразу нашедший свой индивидуальный стиль, писавший музыку с необычайной легкостью (за 32 года жизни и 15 лет творчества Аролас создал 120 произведений); музыкант, далеко опередивший свое время в сфере ритмических, гармонических и мелодических находок, ставших впоследствии привычными атрибутами танго, «авангардист» в лучшем и самом точном значении этого слова, по выражению одного из критиков; бандонеонист-виртуоз, поражавший и восхищавший современников своей ярко эмоциональной темпераментной игрой, получивший выразительное прозвище «тигр бандонеона», — таким вошел и остался в истории танго Эдуардо Аролас. «Как Эваристо Карриего и Карлос де ла Пуа среди поэтов, — говорит Орасио Феррер, — как Габино Эсейса и Хосе Бетинотти среди паядоров милонги, как Анхель Вильольдо, Карлос Гардель и Энрике Сантос Диссеполо среди тангерос, его (Ароласа. — П. П.) имя, его бандонеон, его танго и его романтический образ... сияют в мифологическом созвездии на небосклоне Буэнос-Айреса»⁹.

Сын французских иммигрантов (его настоящее имя Лоренсо Арола), Эдуардо Аролас родился в 1892 году в Буэнос-Айресе. Он получил некоторое музыкальное образование, занимаясь теорией и гармонией у маэстро Хосе Бомбига, дирижера духового оркестра, выступавшего в Боке, но главным образом врожденная музыкальность, артистическая интуиция и художественный вкус Ароласа позволили ему достичь того, чего он достиг. Бандонеоном он овладел самостоятельно и дебютировал в 1906 году в кафе «Ночное увеселение» в Боке, чье название он дал своему первому танго. Бесчисленные кафе, кафетины, кабаре, рестораны, танцевальные салоны Буэнос-Айреса и Монтевидео, от самых скромных до самых фешенебельных, слышали его бандонеон, и всюду Аролас был желанным гостем, всюду его исполнение сопровождалось возгласами восторга и криками «брависсимо!». Сохранились свидетельства профессиональных музыкантов, слышавших Ароласа. «Он играл от души, — вспоминал Энрике Дельфино, — вкладывая все свое сердце в меха бандонеона. Слушая его, я всегда думал, что его инструмент слишком мал для такого большого

сердца». Педро Лауренс, сам выдающийся бандонеонист, говорил об Ароласе: «Это был превосходный, великий исполнитель. Он создал свой стиль. Та фразировка, которая сегодня (сказано в 1954 году. — П. П.) считается современной, была найдена Ароласом еще в 1920 году»¹⁰.

Свое первое танго «Ночное увеселение» Аролас сочинил в 1908 или 1909 году, последнее — «Плас Пигаль» — между 1922 и 1924 годами, находясь в Париже. Уже в первом танго Аролас не только в полной мере проявил свою индивидуальную манеру, но и добился неслыханного успеха: на обложке «Ночного увеселения», изданного в 1911 году Хуаном Балерио с юмористическим рисунком самого Ароласа (Аролас занимался живописью и был талантливым рисовальщиком), указано, что данное издание является 28-м (!). Из 118 танго, расположенных между «Ночным увеселением» и «Плас Пигаль», издано всего лишь около двух десятков. Все они обладают общим стилистическим («арола-совским») единством, но каждое в то же время имеет свои ритмические и мелодические особенности, свою «изюминку». Помещенные в Нотном приложении танго **«Гитара»** (1916) и танго-милонга **«Динамит»** (1918) дают представление о характере творчества их автора. В композиционном плане Аролас расширил прежнюю двухчастную структуру танго, окончательно утвердил в нем контрастный средний раздел (трио), что также стало впоследствии обычным в инструментальных танго.

С 1922 года Эдуардо Аролас поселился в Париже, где с огромным успехом исполнял свои танго в «Кабаре паризьен», в «Эрмитаже», в различных кафе Монматра. Он умер в 1924 году в «столице мира», в госпитале «Бишар», — не от руки убийцы, как рассказывает нередко повторяемая в литературе очередная легенда, а от туберкулеза легких, подорвав свое от природы слабое здоровье богемной жизнью и алкоголем. Его образ композитора и человека запечатлен в посвященных его памяти танго «Аролас» и «Тигр бандонеона» Хулио де Каро, «Бандонеон Ароласа» Педро Лауренса, «Его звали Эдуардо Аролас» Энрике Доминго Кадикамо. В 1954 году прах Эдуардо Ароласа был перевезен в Аргентину.

Херардо Эрнан Матос Родригес

В 1917 году уже известный читателю Роберто Фирпо гастролировал со своим оркестром в Монтевидео. Однажды ему представился юноша, отрекомендовавшийся студентом архитектурного факультета Университета и музыкантом-любителем. Он рассказал, что написал марш для «Федерации университетских студентов Уругвая», членом которой он состоял, но затем приспособил его к ритму и темпу танго, полагая, что в таком виде его сочинение будет иметь больше шансов на успех. Юноша оставил Фирпо рукопись, попросив маэстро при случае «бросить взгляд» на его произведение.

Фирпо не только «бросил взгляд», но внимательно ознакомился с рукописью, сделал необходимые исправления в гармонии и фактуре, сочинил недостающее трио, аранжировал пьесу и в таком виде исполнил ее в кафе «Ла хиральда». Произведение имело шумный успех и было сыграно по требованию

публики несколько раз, что неудивительно, ибо это была «Кумпарсита». По возвращении в Буэнос-Айрес Фирпо с не меньшим успехом исполнил «Кумпарситу» в кафе «Иглесиас». В том же году буэнос-айресской фирмой «Виктор» была сделана первая грамзапись «Кумпарситы», положившая начало ее триумфальному шествию по странам и континентам.

«Кумпарсита»* существует в бесчисленном множестве различных обработок и оркестровых аранжировок, при которых переставляют и расширяют разделы (в частности, музыканты обычно добавляют один вступительный такт к начальному 15-тактовому разделу, выравнивая его до нормального 16-тактового периода), вводят контрапунктирующие основной мелодии партии скрипок, вставляют вариации бандонеонов (так, традиционными стали вариации бандонеонов, сделанные около 1930 года Луисом Мореско) и т. п. Можно с уверенностью сказать, что «Кумпарсит» столько, сколько исполняющих ее оркестров, поскольку каждый дирижер имеет «свою» «Кумпарситу», подчас измененную по сравнению с оригиналом до такой степени, что ее правильнее было бы называть вариацией на тему «Кумпарситы». В первоначальной авторской версии «Кумпарсита» имела текст, принадлежащий перу самого Матоса Родригеса, но в 1927 году Паскуаль Контурси и Энрике Марони написали к «Кумпарсите» новый текст, дав ей другое название — «Если бы ты знала» (в таком виде «Кумпарситу» тогда же записал на пластинку Карлос Гардель). Так как это было сделано без ведома и согласия автора, возникла судебная тяжба, длившаяся несколько лет и закончившаяся в пользу Матоса Родригеса. Однако, выиграв процесс, Матос Родригес не вернул «Кумпарсите» своего текста. Подобно «Эль чокло» она повсеместно исполняется как инструментальное танго. Музыка **«Кумпарситы»** неоднократно использовалась в национальных кинофильмах, в том числе в фильме «Кумпарсита» известного аргентинского режиссера и киноактера Уго дель Карриля.

Что касается автора «Кумпарситы», то Матос Родригес не окончил архитектурного факультета. Он стал журналистом, корреспондентом одной из буэнос-айресских газет в Париже, после чего перешел на дипломатическую работу и был уругвайским консулом в Германии. После «Кумпарситы», сочиненной им в возрасте 17 лет, Матос Родригес написал еще не менее двух десятков танго, ни одно из которых не имело и малой доли того успеха, который выпал «Кумпарсите». Воистину, такие вещи, как «Кумпарсита» или «Эль чокло» А. Вильольдо, как вальс «Над волнами» Х. Росаса или хабанера «Ты» Э. Санчеса де Фуэнтеса, повторить дважды не удавалось еще никому.

Со «Старой гвардией» завершается эпоха классического креольского танго. Начиная с 20-х годов влияние европейских стилей все заметнее сказывается на музыкальном облике танго. Оно становится более пышным, эффектным, облаченным в богатые гармонические и оркестровые одеяния, но одновременно в значительной степени утрачивает тот специфический колорит, «акцент», который отличал танго предшествующих двух десятилетий. «Мужественное танго Греко и Ароласа впадает в сентиментальность, преодолевать

* Слово *cumparsita* — уменьшительное от просторечного *cumparsa* (литературная форма *comparsa*), обозначающего карнавальное шествие с музыкой и танцами. Такое наименование было присвоено кружку студенческой богемы, в который входил Матос Родригес.

которую стоило стольких усилий Карлосу Гарделю», — говорит по этому поводу Борхес¹¹. Креольская струя еще чувствуется в танго 20-х годов — в творчестве тех авторов, которые сознательно придерживались национальных традиций. К 30-м годам таких авторов оставались уже единицы, и они считались безнадежно отсталыми консерваторами. Но появлялись и истинные новаторы-творцы, как Хулио де Каро, Освальдо Пульезе, Астор Пьяццолла, которые вливали в дряхлеющее танго эликсир молодости, и танго, сегодня уже не такое, как вчера, снова оживало. На каждом этапе своей эволюции танго было таким, каким оно должно было быть, чтобы выжить.

2 Портеньо и танго

Почему Энрике Сантос Диссеполо, лучше многих других знавший и чувствовавший танго, назвал его «грустной думой, выражаемой танцем»? Почему Освальдо Росслер говорил, что «танго служит не толпе, а одиночке, выражает его драму, его тоску, его неудачу»? Прав ли Хосе Барсия, считающий, что пронизывающая танго ностальгия является «одной из самых глубоких черт характера тех, кто родился на этом (аргентинском. — П. П.) берегу Ла-Платы»? Достаточно ли обоснованно заявление Хорхе Луиса Борхеса, что «танго уготовано пусть скромное, но свое место в мироздании»? Что имел в виду Леопольдо Маречаль, говоря, что «танго — это бесконечная возможность»?

В противоположность другим танцам, обращенным вовне, эйфорическим, выражающим радость, веселье или эротику, танго — танец интроспективный, обращенный вовнутрь. Когда кариока — житель Рио-де-Жанейро танцует самбу, или кубинец румбу, или мексиканец харабе, они делают это для собственного удовольствия, с единственной целью — развлечься. Ничто не может быть более чуждым портеньо, танцующему танго, чем стремление получить удовольствие. Танго помимо внешней формы (слышимой — музыка и зримой — хореография) имеет глубокое внутреннее содержание, не сводимое ни к словесному тексту, ни к музыке, но заключенное в самом акте исполнения танца. Чувствовать во всей полноте это глубинное содержание может только портеньо, европейцу оно недоступно. «Портеньо, танцуя танго, размышляет о своей судьбе или о смысле жизни, — говорит Эрнесто Сабато. — Только иностранец может использовать танго для беседы или развлечения. Для портеньо танго — выражение тоски по любви, общению, постоянная ностальгия»¹².

«Ностальгия — одна из самых глубоких черт характера тех, кто родился на этом берегу Ла-Платы, — как бы продолжает мысль Сабато Хосе Барсия. — Чувствительность глубоко заложена в нас, и внешние жесты, поза тщетно пытаются ее скрыть. Таково и танго. Его слова, его звуки вызывают в памяти неустойчивые, овеванные грустью образы города, который был и которого нет: окраина, немощные улочки, тусклые газовые фонари, виноградные изгороди, конвентильо, ссоры и потасовки как непременный эпилог праздников с участием компаний во-

инстинктивной молодежи, кабаре, девицы со своими кавалерами — все, что было когда-то в Буэнос-Айресе, все это принадлежит исключительно танго... Нельзя допустить, чтобы все это окончательно ушло в прошлое, — продолжает Барсия, — и танго принимает на себя деликатную миссию, перенося человека в утраченное им, но живущее в глубине его души ощущение ушедшего времени. На мгновение, обретая его, человек и танго побеждают фатальность»¹³.

Ностальгии не знали ни борцы за независимость 1810 года, ни вольные гаучо пампы. Она появляется вместе с танго и в нем. Орасио Салас считает, что ностальгию и меланхолию внесли в танго итальянские иммигранты, как это свойственно тем, кто вырван с корнем. Это вполне возможно, но в такой же мере ностальгия и меланхолия свойственны и коренному портеньо 1900 года. Корни их — в стремительном сломе исторического бытия (о чем говорилось выше), в быстроте перемен, в резком изменении привычного жизненного уклада, в нашествии нежеланных иммигрантов. Когда изменения внешней среды происходят медленно, их обычно не замечают, но когда они так неудержимо стремительны, как это было в Аргентине, человек переживает их особенно болезненно. До неузнаваемости изменился Буэнос-Айрес: «большая деревня» Лусио Лопеса превратилась, по выражению Эсекьеля Мартинеса Эстрады, в «большой отель», где «человек одинок среди двух миллионов одиноких мужчин и женщин»¹⁴. Отсюда ностальгия по безвозвратно ушедшему, тоска по исчезнувшему баррио, где прошло детство, обостренное чувство воспоминания о том, что было еще так недавно. Все это широко отражено в поэтике и музыке танго, а часто и в их названиях: «Последняя шарманка» Омеро Манци, «Последнее кафе» Катуло Кастильо, «Бандонеон окраины» Паскуаля Контурси.

Казалось бы, что такое «ностальгическое танго» не вяжется с тем танго буйных байлонго и разгульных карнавальных оргий, о котором мы рассказывали на предыдущих страницах. Но нужно учитывать, что танго бытовало на разных уровнях — от публичного дома до салонов Лауры и Марии ла Баска, от кабака и байлонго до одинокой пары на освещенной газовым фонарем эскине и креольской дуэли, поскольку креольская дуэль — то же танго, его обычное и естественное продолжение. Более того, двое компадре, сошедшиеся случайно за столиком убогого кабака и между рюмкой аперитива и затяжкой сигаретой спрашивающие друг друга: Ты помнишь, брат, то время? — это тоже танго, танго грустное, ностальгическое, ибо, как справедливо говорит Ирина Хуземи, «танго — это нечто большее, чем танец, это образ жизни и мироощущение»¹⁵. На каждом уровне танго было разным, и воспринимали и танцевали его по-разному: разгульно, веселясь — в одних случаях; благоговейно, сосредоточенно — в других; экстатично, словно совершая мистический ритуал — в третьих; чувствуя соперника за спиной и нащупывая нож под одеждой — в четвертых... Еще раз подчеркнем: внутреннее содержание танго, столь внятное портеньо, недоступно восприятию иностранца. (По аналогичному поводу Алехо Карпентьер как-то заметил, что кубинцу никогда не понять, почему так трогает сердце русского заунывный ямщицкий напев, который его, кубинца, оставляет равнодушным; здесь тайна национальной души, генетический код, которые можно констатировать, но нельзя объяснить). Однако совершенно ясно, что если все без исключения аргентинские авторы так поразительно единодушны именно в такой оценке и характеристике портеньо и танго, то они не могут ошибаться. Нам следует верить им на слово.

Чтобы лучше представить себе, как танцуют танго в Аргентине, дадим слово специалистам. Вот что говорит Леон Бенарос:

«Танцевать танго — это совершать ритуал, это почти религиозное действо.

Первоначально танго кажется орошенным хрустальной чистоты источником, который ему уступила милонга. Оно производит впечатление счастливое, и его беззаботность совершенно исключает ту, почти злобную, агрессивность, которую оно приобретет позднее. Таким было раннее танго, несмотря на проявляемую иногда грубость, — танго окончания рабочего дня, танго отдыха, развлечения, дающее танцорам возможность блеснуть мастерством.

Со временем танцор дает другой образ. Не акробатические манипуляции конечностями, а некая серьезность, значительность, углубление в то сокровенное, что танец содержит внутри себя. Лишенная прежних „кортес“ и „кебрадас“, хореография танго становится более приглаженной, но сохраняет много тонких нюансов. Со стороны оно кажется беспечным развлечением, но это впечатление обманчиво. В танце уже чувствуется скрытое напряжение. Партнеры, танцуя, словно молча о чем-то договариваются. О чем-то, что может привести их к более интимной близости, чем та, которую допускает танец. Однако эта чувственность, хотя и скрываемая танцорами, но все же проявляющая себя, не есть главное на этом этапе эволюции хореографии танго. Танцор более всего заботится о том, чтобы в полной мере продемонстрировать свое искусство»¹⁶.

«В танце мужчина и женщина выдают приближающуюся трагедию, — продолжает описание танго Ласаро Лиачо. — Торжественный ритуал ожидания неотвратимого рока в выразительной позе обнявшихся партнеров. Медлительность движений обнаруживает предварительную обдуманность каждого шага... В танго все отвечает предварительному замыслу, в нем нет ничего спонтанного, ничего от сердечного или любовного порыва; лишь для постороннего наблюдателя его рисунок полон неожиданностей, случайностей... Партнеры исполняют каждый свой танец; эти танцы различны, часто противоположны, но оба партнера знают их заранее, и это позволяет им, постоянно ускользая друг от друга, продолжать танцевать вместе»¹⁷.

Танго не случайно называют, имея в виду его хореографию, „danza a contratiempo“ — труднопереводимым термином, который на русском языке можно лишь приблизительно передать как «танец с препятствиями», «прерывистый» или «синкопированный танец»; для музыкально грамотного читателя наиболее близким переводом было бы: «танец в темпе *molto rubato*». Чтобы лучше понять эту особенность танго, предоставим слово знатоку предмета.

«Танго с кортес стремительно и сложно своими фигурами, — говорит Эстела Канто. — Вычурные арабески, исполняемые почти на одном месте; резкие порывы и неожиданные остановки; несколько секунд неподвижности, сосредоточенности в себе — и снова поспешное, словно наверстывающее эти секунды (это и есть *rubato*. — П. П.), движение, расшитое узорами; решительное наступление, неизбежно вновь прерываемое, словно обрезанное невидимым ножом...

Здесь перед нами одна из самых, быть может, характерных особенностей танго: это танец, в котором движение прерывается только вдруг, внезапно

обуздываемое властным ритмом. Так взмывает на дыбы конь, остановленный на скаку удилами опытным наездником. Танго заключается в *одном моменте* (курсив автора. — П. П.), но этот момент полон лихорадочной борьбы: один извивается в стальном корсете, другой, как безумный, бросается куда-то и... останавливается.

Всякий аргентинец, — добавляет Эстела Канто, — который танцевал танго с иностранцем, не мог не почувствовать, как трудно, почти невозможно, даже для хорошего танцора, следовать его ритму. Это относится к французам, англичанам, итальянцам, немцам, бразильцам, даже к испанцам»¹⁸.

Фернан Сильва Вальдес, посвятивший танго «Старой гвардии» несколько децим на лунфардо, так определяет танго-танец:

Музыка непонятная,
В такт которой и тело,
И губы, и зубы
Бормочут что-то невнятное,
Прилипчивая, как мед,
Утомляющая не утомляя,
По нервам, как ток, течет,
Все пять чувств
В один танец сливая.

Некоторые авторы связывают танго с сексом или, как Хуан Пабло Эчагуэ, считают его похотливым, сладострастным танцем. Возражая против подобной трактовки танго, Карлос Вега писал: «Я всегда придерживался той точки зрения, что танцы не являются сами по себе ни целомудренными, ни похотливыми. Они приобретают тот или иной характер в зависимости от того, как их исполняют»¹⁹. Мы разделяем мнение Карлоса Веги. Разумеется, в публичных домах и на карнавалах танго танцевали не так, как в салонах, но и на самых ранних этапах танго главный интерес танцоров заключался не в побочных атрибутах, как секс и похоть, а в самом танце. На это специально обращает внимание Леон Бенарос, который говорит: «Даже тогда, когда женщина приняла участие в танго и вошла в его культ, — а первыми танцовщицами танго были проститутки борделей и девицы из „куартос де чинас“, — интерес компадрито был сосредоточен на самом танце, а не на случайной партнерше. Ему было безразлично, красива ли, привлекательна она или нет; важно было, чтобы она хорошо танцевала и аккомпанировала ему с пониманием и умело»²⁰. (Что именно это было главным для компадрито, подтверждает герой одного из рассказов Борхеса: «Подруга в танцах попалась мне чуткая — угадывала каждое мое движение. Танго делало с нами все, что хотело, — и подстегивало, и пьянило, и вело за собой, и отпускало, и опять захватывало».)

Мы помним, что поначалу танго танцевали только мужчины. Это «мужское начало», глубоко заложенное в танго темпераментом компадре и бравადой компадрито, осталось в нем навсегда. В прежних танцах королевой была женщина, а мужчина — ее рыцарем. В менуэте он был галантен, в контрдансе учтив, в вальсе любезен. В танго мужчина агрессивен. Он — охотник, а женщина — его добыча. Он повелевает, она подчиняется. Во всех салонных танцах мужчина, танцуя, отступал перед дамой назад, как того требовал этикет; в танго мужчина наступает, а отступает женщина. И сегодня в танго мужчина опре-

деляет и направляет движения женщины, держа ее правой рукой за талию, хотя сегодняшнее танго — лишь бледная тень, едва уловимые контуры того живого, трепетного, с гибкими телодвижениями танго, которое танцевали когда-то на эскинах и в «академиях» старого Буэнос-Айреса.

Рядом с известными бандонеонистами, скрипачами, дирижерами танго уже в первом десятилетии XX века выдвинулась плеяда выдающихся танцоров: Флако Сауль, Мариано Као, Артуро де Нава (он же знаменитый пайядор), Элиас Алиппи, Энрике Саборидо, Хуан Карлос Эррера, Энрике Муиньо. На вершине этого Олимпа Терпсихоры стояли овеванные, подобно Вильольдо и Ароласу, ореолом легенд и славы два танцора — баск Касими́ро Айн и креол Хосе Овидио Бианкет.

Касими́ро Айн (по прозвищу «Эль Баско Айн») тщательно изучал шаги и фигуры танго, созданные анонимными хореографами в байлети́нах окраинных баррио, с тем чтобы стилизовать, отшлифовать их и превратить танго в салонный танец. Айн пользовался репутацией лучшего «маэстро де байле» своего времени. В 1913 году он отправился в продолжительное турне по странам Европы в сопровождении своей постоянной партнерши Эдит Пегги и инструментального трио. В течение семи лет квинтет выступал почти во всех столицах и крупных городах старого континента. В 1920 году Касими́ро Айн принял участие в мировом чемпионате по исполнению современных танцев в Париже, в 1926 году с оркестром Франсиско Канаро выступал в Нью-Йорке, а десятью годами позже он демонстрировал перед публикой различные стили и манеры исполнения танго в показательном спектакле «Эволюция танго», организованном Хулио де Каро в буэнос-айресском «Театре оперы».

Хосе Овидио Бианкет, более известный как «Эль Качафас» (весельчак; прозвище, полученное им еще в детстве за озорной характер), родился в 1885 году в Буэнос-Айресе и уже в 1900-х годах пользовался большой популярностью за легкость и изобретательность, с которыми он исполнял «корте́с». В 1911 году он был удостоен первой премии на конкурсе танго, организованном в Буэнос-Айресе, где его соперниками были такие опытные танцоры, как Элиас Алиппи, Хуан Карлос Эррера, Энрике Муиньо. В 1913 году Бианкет открыл «академию де байле» в театре «Олимп»; оркестром «академии» дирижировал Самуэль Кастриота. В 1918 году на чествовании Бианкета перед его европейскими гостями он был провозглашен первым танцором танго за всю его историю. 1920 год был годом полного триумфа Бианкета в Европе и Соединенных Штатах, после чего он посвятил себя преподаванию, одновременно продолжая до конца дней выступать как танцор. Он умер в 1942 году от сердечного приступа, как боец на передовой, — на сцене театра «Ранчо гранде» в городе Мар-дель-Плата, где танцевал со своей партнершей Кармен Кальдерон. Мануэль Грегорио Аростеги посвятил памяти Бианкета танго «Эль Качафас».

Искусство Касими́ро Айна и Хосе Овидио Бианкета осталось в далеком прошлом. Сегодня настоящее, хотя и сценически стилизованное танго за пределами Аргентины можно увидеть только в старых кинофильмах и выступлениях специализированных фольклорных и эстрадных танцевальных ансамблей.

Связи танго с Парижем были разнообразны и начались гораздо раньше, чем танго появилось на берегах Сены. С конца XIX века волна галломании захлестнула аргентинское общество. Французский язык вытеснял испанский, подобно тому как это было в России в начале XIX столетия. Кафе, рестораны и кабаре имели французские названия: «Арменонвиль», «Монмартр», «Пале де глянс», «Пале ройяль». Не только столичная аристократия, но и городские буржуа выписывали парфюмерию, вина, наряды и журналы из Парижа. Хорхе Луис Борхес, имея в виду 1910-е годы, говорил, что «в то время не знать французского было почти то же, что не уметь читать и писать»²¹. Побывать в «столице мира» было мечтой каждого. «Когда кто-нибудь говорит мне, что ему не нравится Париж, — иронизировал Лусио Мансилья, — я думаю про себя: потому что твоя рента не позволяет тебе жить там»²². Известная аргентинская писательница Виктория Окампо вспоминала в своих «Свидетельствах»: «Моя бонна была француженкой. Меня наказывали по-французски. Я играла по-французски. Я начала читать по-французски... Я плакала и смеялась по-французски. И позже прекрасные стихи были французскими, и романы, в которых я впервые читала о любви, тоже... В моем кругу все женщины моего поколения читали исключительно по-французски... Французский язык был для нас языком, на котором можно было выразить все, он не был для нас иностранным»²³. (Стоит добавить, что первые книги самой Виктории Окампо были написаны также по-французски и впоследствии переведены на испанский для публикации.)

Галломания не обошла стороной и танго. На обложках изданных в начале XX века пьес красовались французские названия: “Champagne tango”; “Frivolité”, “Sans-souci”, “A Montmartre”. Позже, с появлением танго-романса, французская тематика прочно завладела новым жанром: «Париж», «Парижанин», «Ты уехала в Париж», «Та, что умерла в Париже», «Маленькая француженка», «Гризетка», «Нана». Танго шло в ногу со своим временем и не отставало от моды.

Как ни кажется странным, но до сих пор невозможно с точностью установить, когда танго впервые оказалось в Европе и в Париже. Обычно называют 1910 год (далее мы вернемся к этой дате), однако еще в 1907 году Анхель Вильольдо и супруги Альфредо Эусебио и Флора Ортенсия Гобби по контракту с фирмой «Гат и Чавес» выступали в Париже, где сделали ряд записей танго (мы не знаем, каких, но можно не сомневаться, что среди записанных фигурировали «Эль чокло» и «Брюнетка»). Но и это трио не было первым, познакомившим Европу с танго. Годом раньше фрегат аргентинского военно-морского флота «Сармьенто» совершил учебное кругосветное плавание, во время которого офицеры и гардемарины, движимые патриотическими чувствами, в каждом порту, где фрегат делал остановку, распространяли специально взятые с этой целью экземпляры только что изданной «Брюнетки» Вильольдо – Саборидо. Маршрут «Сармьенто» пролегал через Европу, а следовательно, не миновал Франции. В таком случае «Брюнетка» явилась первым танго (правда, мы уже знаем, что в действительности «Брюнетка» не была танго, хотя всюду воспринималась как таковое), с которым познакомилась Европа.

Плавание «Сармьенто», однако, тоже имело предшественников. Еще годом ранее, в 1905 году, супруги Гобби по заказу фирмы «Виктор» сделали ряд

записей для валиков фонографа в Лондоне. Не будет слишком опрометчивым предположить, что в числе этих записей были танго и что они очень скоро стали известны в падком на всякую экзотику Париже.

Франсиско Канаро настаивает на том, что первым танго, которое услышал Париж, было «Эль чокло». В своих воспоминаниях он рассказывает, как один французский промышленник, посетивший с деловой целью Буэнос-Айрес, был приглашен в танцевальный салон (предположительно «Лаура» или «Мария ла Баска»), где услышал «Эль чокло». Танго Вильольдо привело промышленника в такое восхищение, что, возвращаясь во Францию, он приобрел какое-то количество нотных изданий «Эль чокло», с тем чтобы познакомить с этой музыкой своих соотечественников²⁴. Канаро не указывает даты визита французского гостя в Аргентину, но, по всей видимости, он имел место между 1903 и 1905 годами.

Наконец, существует еще одна версия, связанная все с тем же неутомимым пионером танго Альфредо Гобби и отодвигающая интересующую нас дату еще на несколько лет назад. В 1900 году Гобби в составе театральной труппы гастролировал в Мадриде и Париже. В столице Франции труппа распалась, и Гобби какое-то время зарабатывал на жизнь выступлениями в различных варьете. Не исключено, считает Орасио Салас, приводя эту версию, что Гобби включал в свой репертуар популярные тангито того времени²⁵.

Как видим, установить точную дату (даже столь сравнительно недалекую от нас) появления первого танго в Париже не представляется возможным. Вернемся к 1910 году, чаще других фигурирующему в литературе. Дело в том, что не музыка танго в первую очередь пленила парижан. Если в Мадриде танго было сразу принято именно за его музыку, то Париж пришел в восторг от хореографии танго, с которой он познакомился около — чуть раньше или, скорее, чуть позже — 1910 года. Этот год и взят условно историками в качестве отправной даты.

Но и здесь мы не знаем, кто первым показал парижской публике, как танцуют танго на его родине. Источники сообщают, что автор «Брюнетки» Энрике Саборида, который был не только композитором, но и отличным танцором, около 1912 года открыл в Париже школу танца, где обучал жителей Лютеции искусству «корте» и «кебрадас». Однако он не был первым, судя по заметке в буэнос-айресском еженедельнике «Эль огар» от 20 декабря 1911 года, перепечатанной из парижского журнала «Фемина», в которой мы, в частности, читаем: «Бостон, двойной бостон, тройной бостон были еще недавно модными танцами в избранных салонах Парижа, но в этом году модным танцем стало танго»²⁶. Ясно, что кто-то из соотечественников Сабориды опередил его, но кто именно — остается неизвестным.

Зато хорошо известно, что фурор, произведенный танго-танцем в Париже, не имел себе равных со времен триумфа здесь вальса в 1790-м или польки в 1845 году. «Когда в 1910 году танго появилось в Старом Свете, — писал Курт Закс, — оно вызвало своего рода эпидемию повального помешательства, какое-то неистовое безумие, без разбора поражавшее представителей

всех возрастов и сословий, подобно отравлению сильнейшим и мгновенно действующим ядом»²⁷. Это «тангопомешательство» принимало подчас анекдотические формы: в Париже открылись курительные салоны под вывеской «танго»; вошел в моду ярко-оранжевый цвет — также «танго»; парижские костюмеры немедленно изобрели особый фасон одежды, которому присвоили имя нового танца, и те юные парижанки, которые не имели возможности заказывать платья в дорогих ателье, попросту укорачивали юбки и делали более глубокий, чем обычно, вырез на спине, чтобы блистать в замысловатых «кортес». Появились «походка танго», «стиль танго» и даже «концепция танго» (!). Академик Жан Рипшен читает в Сорбонне лекцию о танго перед собранием «бессмертных». Знаменитый итальянский тенор Тито Скипа включает в свой репертуар танго. Феликс фон Вейнгартнер, дирижер оркестра Венской филармонии, и Игорь Стравинский сочиняют танго. Танго проникло даже в Ватикан, что вызвало немалую сумятицу в клерикальных кругах. Папа Пий X поначалу запретил танцевать танго, что немедленно отозвалось в Буэнос-Айресе юмористической коплой:

Говорят, что танго чахло,
Что у танго мало сил,
И за это Пий Десятый
Наше танго запретил.

Однако, когда в 1914 году известные читателю Касими́ро Айн и Эдит Пегги продемонстрировали Пи́у Х танго, последний изменил свое мнение, не найдя в танго ничего предосудительного и назвав его «вполне пристойным танцем», хотя и рекомендовал вернуться к старой доброй шурдане — национальному итальянскому танцу.

Итак, к 1914 году Париж стал европейской столицей танго, а «та́нго» стало «танго́». До сих пор танцы шли из Парижа в Буэнос-Айрес и из салонов на улицы. Танго смешало все карты: родившись на улице, оно было принято в салоны; создание Буэнос-Айреса, оно пересекло океан и покорило Париж.

Менее двух лет понадобилось танго, чтобы с парижской визой в кармане завоевать Европу от Лондона до Стамбула и от Рима до Петербурга и еще год-другой, чтобы покорить весь мир. Уже знакомый нам Х.П. Эчагуэ писал в то время: «Почти невозможно раскрыть газету или журнал из Парижа, Лондона, Берлина, даже из Нью-Йорка, чтобы не встретить упоминания о танго. Графические схемы его шагов и фигур, дискуссии о его происхождении, осуждения и превознесения, „добро пожаловать“ и переполох перед его нашествием». Действительно, дискуссии и дебаты в связи с танго возникали почти повсеместно. Особенно прислушивались к мнению царствующих фамилий, которое тоже не было единодушным. Так, если испанский король Альфонс XIII приветствовал заокеанскую новинку, то кайзер Вильгельм II наложил строгое *verboden* (запрещение) на танго в Рейхе. Людвиг Баварский последовал примеру своего покровителя, издав специальный циркуляр, в котором, в частности, говорилось, что «танцевать танго недостойно тех, кто с гордостью носит военный мундир». Королева Англии не была столь категоричной: хотя сама она старалась не появляться на тех балах, где могло быть танго, но своим придворным дамам не запрещала танцевать его; более того, королева устроила для дам из аристократических фамилий специальное голосование по поводу танго, в результате

которого 731 голос оказался «за» и только 21 «против». Русская императрица, увидев танго, нашла его грациозным танцем; что касается Николая II, то он снисходительно терпел танго в Зимнем дворце.

Пальму первенства в популярности среди танго прочно удерживало «Эль чокло». Не случайно В.В. Маяковский — разумеется, со своих идеологических позиций — начинает поэму «Война и мир» (1915–1916) нотной строчкой из танго Вильольдо как своего рода символом «загнивающего Запада». Известен такой курьезный эпизод, связанный с «Эль чокло». В разгар Первой мировой войны, в которой Аргентина сохраняла нейтралитет, на встрече военных корреспондентов из разных стран один из офицеров исполнял на фортепиано гимны тех государств, представители которых находились на банкете. Когда очередь дошла до представителя Аргентины, офицер, не знавший музыки аргентинского гимна, сыграл «Эль чокло», полагая, что это аргентинская патриотическая песня, поскольку она звучала тогда повсюду²⁹.

Принятие танго Парижем имело важные последствия. Соблюдающий правила «хорошего тона», приличествующие «столице мира», Париж, стремясь снизить чересчур высокую для европейца чувственную температуру танго, существенно изменил его хореографию, устранив «кортес», упростив фигуры и заменив импровизацию (главное в креольском танго) хореографическими руководствами. По этому поводу буэнос-айресский журнал «Р.В.Т.» писал от 22 сентября 1913 года: «Танго, которое мы экспортировали во Францию и которое там называют *танг*, сочтено недостаточно классическим. Некоторые из наиболее ревностных парижских танцоров находят в танго нечто несвойственное, противоречащее тем утонченным манерам, к которым привыкла французская публика, танцующая в салонах... В результате танцоры вносят в танго изменения, лишаящие его всей оригинальности и привлекательности, той „изюминки“, которая составляет суть креольского танго на шумных буэнос-айресских байлонго»³⁰.

Поскольку все, что делалось в Париже, немедленно копировалось в Буэнос-Айресе, в аргентинской столице оказались два разных танго. На ромериях под «карпами», на байлонго, в кафетинах и ночных дансингах танцевали прежнее креольское танго; в аристократических салонах и домах респектабельных семейств, куда танго, ставшему теперь *persona grata*, был открыт доступ, — то выхолощенное танго, которое возвратил Аргентине Париж. Именно это танго в 1913–1914 годах распространилось в обоих полушариях, именно оно сохраняется до наших дней за пределами Аргентины, и именно о нем с возмущением пишет Ирина Хуземи: «Что смыслят в танго медузообразные европейцы? Те, что уныло прошаркали подошвы об асфальт послевоенных танцплощадок под завораживающе-грустные мелодии, занесенные с берегов Ла-Платы, но так и не сумели опалиться бушующим в них под коркой тлеющей золы огнем страстей: любви, ностальгии, мести»³¹.

С появлением мирового рынка танго бушующий поток музыкальных пьес с титулом «танго», сочиняемых повсеместно, хлынул на этот рынок. «Каждая страна Европы производит свои бесчисленные танго, ничего обще-

го не имеющие с теми, которые им дала Аргентина», — говорит Тулио Карелья³². Чрезвычайно возросший спрос на танго неизбежно влек за собой коммерциализацию жанра, превращение его в товар, имеющий хороший сбыт, и композиторы, обслуживающие запросы салонов и издателей, стремясь быть модными и подстегиваемые все возрастающей конкуренцией, все дальше отходят от первоначальных моделей. Пройдет какое-то время, и нивелирующий каток европейского стандарта достигнет и Аргентины. За мировой триумф танго, в конечном счете, заплатит утратой своего национального облика, но это произойдет еще не скоро.

«ЗОЛОТАЯ ЭПОХА» ТАНГО

Танго последовательно осуждали, превозносили, высмеивали и изучали. Эрнесто Сабато

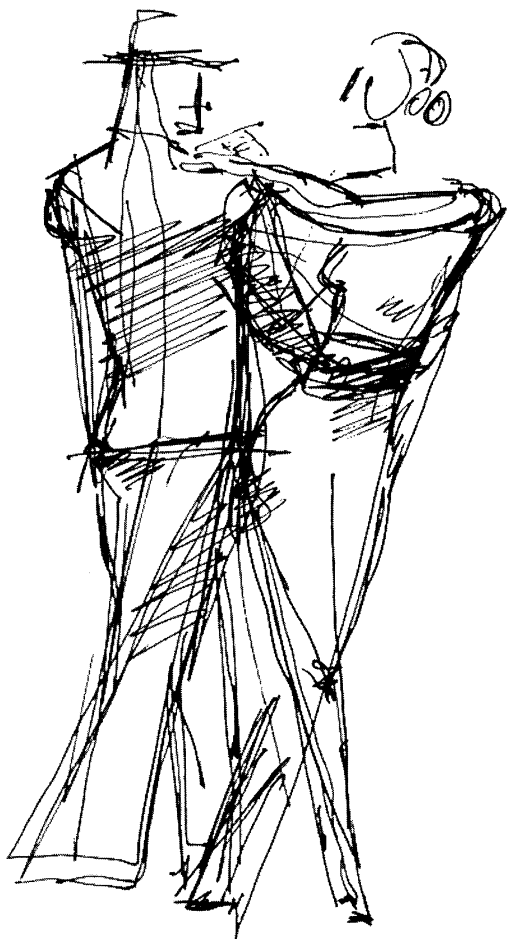
Вот тридцать лет уже минуло, танго, как в тишине ночей и в шуме полудней ты кормишь все предместья теплым хлебом своих мелодий!

Рауль Гонсалес Туньон

Танец есть в одно и то же время и продукт, и символ своей эпохи.

Карлос Вега

1 Танго обретает голос



В конце марта или в начале апреля 1917 года в одном из театров Буэнос-Айреса (называют «Театро насьональ», «Эмпире» и «Эсмеральду» — последнее наиболее вероятно, хотя для нас это не имеет значения) Карлос Гардель впервые публично исполнил танго. Это была «Моя печальная ночь», танго П. Контурси — С. Кастриоты, которое годом ранее Гардель уже пел в Монтевидео, но в узком кругу друзей. Вскоре Гардель записал «Мою печальную ночь» на пластинку. В обоих случаях Гардель пел под гитару: в концерте он сам аккомпанировал себе, на записи его сопровождал гитарист Хосе Рикардо, с которым Гардель выступал и раньше. Это была первая запись танго, сделанная Гарделем, и с нею, по словам Орасио Саласа, «изменилась история танго».

«В 1917 году состоялась премьера „Моей печальной ночи“, — пишет Идея Вилариньо. — Все согласны в том, что именно с этого момента начинается танго, предназначенное для пения (tango cantado). Но почему, если танго пели и раньше?»¹.

«Часто повторяемое заблуждение — считать „Мою печальную ночь“ первым танго с текстом (*con letra*), — подтверждает Рубен Пеше, — равно как и настаивать на том, что танго представителей „Старой гвардии“ не имели своих текстов»².

Эти замечания стоят того, чтобы задержаться на них. Действительно, такие танго «Старой гвардии», написанные до 1917 года, как «Дон Хуан» Эрнесто Понцио, «Эль чокло» Анхеля Вильольдо, «Родригес Пенья» Висенте Греко, «Эль Качафас» и «Шампань танго» Мануэля Аrostеги, имели тексты (точнее, подтекстовки). Более того, общеизвестно, что танго появилось в Буэнос-Айресе в 1880-х годах как *песня*, которая *лишь могла* служить музыкой для танца и чья мелодия *лишь могла* исполняться без пения как инструментальная пьеса. Почти все известные танго конца XIX века имели куплеты, которые распевались посетителями «академий» и перингиндинов. И если мы тем не менее говорим, что премьера «Моей печальной ночи» явилась рубежной вехой в истории танго, то потому, что это танго положило начало новому жанру — танго-романсу (*tango canción*).

Сделаем еще одно не лишнее разъяснение. Спор о том, имело ли танго тексты до «Моей печальной ночи», — результат недоразумения, причина которого, как верно указывает А.Ф. Кофман³, в неотработанности терминологии, но не только, — и даже не столько в отношении испанского слова «*letra*» (в широком смысле «стихи», в данном случае «стихи танго», «текст танго»), как считает А.Ф. Кофман, сколько в отношении термина «*tango canción*». Испанское *canción* в своем исходном значении переводится как «песня», но может обозначать и «романс» (камерное вокальное произведение с инструментальным сопровождением), подобно тому как также одним словом обозначаются песня и романс в немецком (*Lied*), французском (*chanson*), английском (*song*) языках. *Tango canción* по своей музыкально-поэтической структуре в абсолютном большинстве случаев принадлежит жанру романса, и переводить этот термин на русский язык следует словосочетанием «танго-романс», а не «танго-песня», как обычно делается и что ведет к смешению понятий, ибо при этом в одной рубрике оказываются и анонимные уличные песенки-танго 1880-х годов и написанные профессиональными поэтами и композиторами произведения в жанре танго-романса, предназначенные исключительно для концертно-эстрадного исполнения. Необходимо разграничить термины *tango con letra* (танго со словами) и *tango canción* (музыкально-поэтический жанр). Первым танго-романсом обычно называют (не совсем точно, как мы увидим ниже) «Мою печальную ночь». Все предыдущие известные нам танго, от «Ступай-ка на Реколету» и «Эль кеко» до «Дона Хуана» Р. Подеста – Э. Понцио и «Брюнетки» А. Вильольдо – Э. Саборида, имеющие куплетную структуру или форму «куплет – эстрибильо», относятся к категории «танго со словами» (*tango con letra*). При таком терминологическом разграничении дискуссия о том, имело ли танго слова до «Моей печальной ночи», попросту теряет смысл*.

* Характерно, что сама Идея Вилариньо также внесла свою лепту в эту путаницу: в издании 1965 года она назвала свою антологию танго-романса «Стихи танго» (*Las letras de tango*); однако, переиздавая антологию в 1981 году, И. Вилариньо дала ей уже более точное название — *El tango cantado* («Танго для пения»), что по смыслу близко к «танго-романсу».

Но вернемся к «Моей печальной ночи». Строго говоря, это еще не танго-романс, оформившееся как жанр несколько позже: Паскуаль Контурси, следуя распространенной практике, просто подтекстовал появившееся в 1916 году инструментальное танго «Лита» Самуэля Кастриоты. Первым законченным образцом танго-романса, со всеми присущими жанру атрибутами, считается «Милонгита» Энрике Дельфино, написанная на слова Самуэля Линнинга и исполненная впервые 12 мая 1920 года певицей Марией Эстер Подеста де Помар в «Театре оперы» в сопровождении оркестра. В этом танго текст предшествовал музыке, и в нем была применена ставшая классической для жанра трехчастная форма: а — b — а. Традиционным начиная с «Милонгиты» стало и исполнение танго-романса в сопровождении оркестра. (Гардель и после «Моей печальной ночи» продолжал исполнять и записывать танго с аккомпанементом гитары и лишь с 1924 года стал выступать с оркестром.) Поэтому, подобно тому как Анхель Вильольдо был прозван «папой креольского танго», Энрике Дельфино получил прозвище «папы танго-романса».

И все же не «Милонгита», а «Моя печальная ночь» явилась краеугольным камнем нового жанра. Дело здесь не в музыке «Литы» и не в обаянии имени Карлоса Гарделя, а в стихах Паскуаля Контурси. Если прежние тексты танго представляли собой разрозненную цепь отдельных, как правило, не связанных или мало связанных друг с другом куплетов, то Контурси впервые ввел в танго сюжет, превратил танго в рассказ, повествование о событии и о пережитом. Если раньше в танго царил дух бравады, вызывающего самоутверждения, свойственный блатному и уголовному миру, то Контурси создал совершенно иной круг образов, открыл новую, никем до него не затронутую тему — интимный мир человека. Новая для танго ситуация — покинутый, тоскующий по любви человек; новая обстановка — скромная комнатка в конвентильо с привычными предметами вокруг; новое состояние — чувство безнадежного одиночества. Начиная с «Моей печальной ночи» сентиментальность становится доминирующей нотой в танго.

Ты ушла, и я покинут.
Как тяжка с тобой разлука!
Ты не знаешь, что за мука
Острый нож носить в груди.
Ты была моей отрадой
И единственной наградой
Мне на жизненном пути.
Для меня нет утешенья,
Я в вине ищу забвенье —
Не могу его найти.
И когда домой приду я,
Вижу комнату пустую,
Все печально, я тоскую
И потерянный стою.

Горько плачу втихомолку
И рассматриваю долго
Фотографию твою.
По ночам, когда ложусь я,
Двери я не запираю —
Поминутно ожидаю,
Что вернешься ты домой.
Я бисквиты покупаю,
Мате пью и представляю,
Будто ты сидишь со мной.
Там, где были при тебе
И флакончики, и склянки,
Украшенья, обезьянки —
Ничего уж нет давно.

Даже зеркало как будто
 Потускнело, стало мутным,
 Словно плакало оно.
 Наша старая гитара
 С той поры уж не звучала,
 Как милонги ты певала,
 На стене висит в углу.
 Керосиновая лампа
 На столе едва мерцает,
 Неохотно освещает
 Ночь печальную мою.

«С „Моей печальной ночи“ начинается новое танго: танго, которое рассказывает истории и говорит о чувствах, — пишет Орасио Салас. — Новое танго, где стихи так же важны, как музыка. Где поэзия, говоря словами певца Альберто Марино, „освещает мелодию“... Контурси, заставив своего героя плакать, сделал танго доступным чувствам, снял с него маскарадную личину, очеловечил его»⁴.

Дебют Гарделя в «Моей печальной ночи», как ни странно, не имел заметного резонанса⁵. Настоящий триумф к танго Контурси пришел год спустя, когда по совету Гарделя Хосе Гонсалес Кастильо включил «Мою печальную ночь» в свою театральную пьесу «Собачьи клыки». Исполняла «Мою печальную ночь» актриса Манолита Поли в сопровождении оркестра Роберто Фирпо. Премьера состоялась 20 апреля 1918 года, и до сентября пьеса выдержала свыше 400 представлений. Ободренный успехом Контурси продолжал разрабатывать тему покинутого в танго «Возвращение домой», «Иветта», «Я видел ее с другим», в подтекстовке совместно с Энрике Марони «Кумпарситы» Матоса Родригеса (подтекстовке крайне неудачной, поскольку жалобы покинутого никак не вяжутся с маршевой поступью «Кумпарситы»), отчасти в «Бандонеоне окраины». Контурси раскрывает тему в тех же трогательно-сентиментальных тонах, с неизменным глубоким сочувствием к своим героям. Характерный штрих: в танго «Я видел ее с другим» герой встречает ушедшую от него подругу с новым любовником. Традиционный танговый герой убил бы либо ее, либо обоих (как поступает, например, персонаж танго Альберто Ваккареццы «Успокойся, сердце»). Герой Контурси — человек иного душевного склада:

С другим ее встретил,
 Прошла она мимо.
 Ее не убил я,
 А горько заплакал.

В «Цветке порока» Контурси открывает другой мотив, также ставший рядом с темой покинутого одним из главных в танго: девочка из конвентильо, соблазнившись «красивой жизнью» и «наслаждениями танго», переступает роковой порог и окунается в омут удовольствий.

Детка,
 Ты прости, но я не скрою:
 Раскусил тебя давно я,
 Мне понять тебя легко.

В этом тесном конвентильо
Твое детство протекло.
Лет пятнадцать тебе было,
Тебя танго соблазнило,
И из дома ты ушла.
Украшеньям и нарядам
Ты была когда-то рада
И шампанское пила.
Быстро сделавши карьеру,
Многим ты была примером:

Ты порядочной слыла,
Деньги тратила не в меру,
Как сеньора ты жила.
И на деле очень скоро
Стала ты и впрямь сеньора –
Коммерсантова жена.
Но его ты разорила,
Нищим по миру пустила,
И к другому ты ушла.

Далее следует логичный и неизбежный финал: падение после триумфов и роскоши, бедность, измена бывших друзей, конвентильо, одиночество, тоска.

А потом на содержанье
Взял тебя аптекарь старый;
Сын богатый комиссара
Все растратил на тебя.
Началось твое паденье,
Продала ты украшенья,
Драгоценности с себя.
Вот ты снова в конвентильо
И певичка в тонадильях.
Не сбылись твои мечты,
Обманули все надежды,
Без души осталась ты.

Жизнь твоя — одно сплетенье
Грусти, скорби и мученья,
Извела тебя она.
Знаю — ты с рожденья ласки
Материнской лишена.
Тебя танго соблазнило,
Жизнь красивая манила
И богатые друзья.
Дружба их недолговечна:
Обманули — и беспечно
Отвернулись от тебя.

Сходная с «Цветком порока» тема раскрывается Контурси в танго «Оконце на окраине»: конвентильо, тоскующая по любви и иной жизни девчонка, соблазнитель, танго, падение — и брошенная девчонка возвращается в конвентильо. Однако в отличие от «Цветка порока», где перед нами прямолинейное, вплоть до откровенных прозаизмов, последовательное изложение биографии героини, «Оконце на окраине» решено в лирических тонах, как мимолетная зарисовка, без свойственной другим танго Контурси нарративности.

В этом старом конвентильо
Пол кирпичный, без настила,
Вместо двери — парусина,
Кто захочет, тот войдет.
Хрипло в патио шарманка
Танго старое бормочет,
А девчонка что-то хочет,
А девчонка что-то ждет.

Вот он в конвентильо
 Решительно входит,
 Низко надвинув
 Шляпу на лоб.
 Штиблеты сверкают,
 Булавка на шее.
 Он просит гитару,
 Девчонке поет.
 Воскресные танго
 Она танцевала,
 А он говорил ей:
 «Умру без тебя!».

В грязи и пороке
 Девчонка пропала,
 А он не вернется
 Уже никогда.
 Из оконца конвентильо
 Уж давно никто не смотрит,
 И давно на нем завяли
 Позабытые цветы.
 Как они, ты позабыта
 И тоскуешь одиноко,
 Среди горьких слез и вздохов,
 Как они, увяла ты.

Паскуаль Контурси сотрудничал с выдающимися композиторами танго своей эпохи — Аугусто Берто (танго «Библиотека» и «Дон Эстебан»), Роберто Фирпо («Смотри...»), Энрике Дельфино («Старая любовь»), Хуаном Карлосом Кобианом («Бедная проститутка»), Хосе Мартинесом («Возвращение домой»). Контурси проявил себя и как драматург, написав и поставив на сцене 15 пьес в жанре сайнете (часть из них в сотрудничестве с другими авторами). В 1926 году он совершил поездку в Европу и два года прожил в Испании и Франции. Начавшаяся болезнь заставила его вернуться в Аргентину. Контурси умер в 1932 году в возрасте 43 лет в лечебнице для душевнобольных.

Через год после его смерти Селедонио Эстебан Флорес в своем знаменитом танго «Корриентес и Эсмеральда» писал, обращаясь к этой легендарной танговой эскине:

Тебя Де ла Пуа воспевал стихами,
 И Паскуаль Контурси другом был тебе.

Леопольдо Лугонес, некогда назвавший танго «мерзкой рептилией, рожденной в публичной доме», также отдал дань «Цветку порока» Паскуаля Контурси в своем «Романсеро»:

То танго старое далеко,
 Где мало счастья, много грусти.
 Давно увял цветок порока,
 Стихом помянутый Контурси.

Карлос Гардель записал почти все танго с текстами Контурси. В 1962 году выдающийся аргентинский кинорежиссер Лукас Демаре снял фильм «Моя печальная ночь», положив в его сюжетную основу различные эпизоды из жизни Контурси; музыку к фильму написал Анибаль Тройло.

Сегодня танго Контурси принадлежат истории. Его лексика устарела, его темы исчезли из репертуара, его стихи кажутся бледными, невыразительными. Но в истории танго Паскуаль Контурси навсегда остался зачинателем и новатором. Танго-романс обязано ему своим рождением, оно его детище.

Темы, столь счастливо найденные Контурси в «Моей печальной ночи» и «Цветке порока», были немедленно подхвачены поэтами танго и стали расхожими, а образ мужчины, покинутого подругой, превратился в клише, которым штамповались, как на конвейере, десятки и десятки идентичных танго — иногда

с вариациями, иногда откровенно подражательных. Стоит привести в качестве иллюстрации один-два типичных примера из числа наиболее известных. Вот танго Хосе де Грандиса «Покинутый» с музыкой Педро Маффиа и Педро Лауренса:

Тихо в комнатке. Смотрю я на постель — она пустая.
О тебе воспоминаньем — фотография твоя,
Платья ношенные, тряпки да душа моя больная —
Это все, что мне осталось с того памятного дня.
Помню — вечером ненастным собрала пожитки скоро,
Торопливо попрощалась и ушла в ночную тьму.
Не сказал я ей ни слова: ни упрека, ни укора,
Только горестно подумал про себя: конец всему!

Посмотри, какой я старый,
Голова моя седая.
Если б знала, как страдаю,
Как тоскую по ночам.
Не вернуть былого счастья,
Унеслось, промчалось мимо,
И хожу, как одержимый,
По кафе и кабакам.

Моя комнатка, ты знаешь, видишь все мои невзгоды,
Ее ласки, утешенья и любви лишился я.
Говорю я сам с собою: что мне делать в мои годы,
Если нет ее со мною, если в ней вся жизнь моя?
Часто я брожу ночами одинокий, вспоминаю
Все, что было, и с подругой наше мирное житье.
На меня вы не глядите, если пьяным я бываю:
Лишь вином я утешаю сердце бедное мое.

Следующий пример — танго Хуана Андреса Карузо «Не пиши мне», положенное на музыку Агустином Барди:

Не пиши мне, не хочу я о тебе иметь известья,
Я боюсь, что твои письма только боль мне причинят.
Я боюсь прочесть в них правду, что любовь твоя, и ласки,
И краса твоя — другому, а не мне принадлежат.
Ты не знаешь, что за муки претерпел я, как ушла ты,
Как увидел я и понял, что один остался я.
Боль и гнев, тоска и ярость... Я не помню, что я делал.
Я напился, только горе утопить в вине нельзя.

Сколько раз с тех пор твой образ я хотел из сердца вырвать,
Задушить в себе пытался эту злую страсть-змею.
Все напрасно: чем сильнее я забыть тебя старался,

Тем все глубже, как кинжалом, ты вонзалась в грудь мою.
 Твои ласковые письма, что писала мне когда-то,
 Твои фото, что дарила, я повесил на стене,
 Чтобы мне напоминали времена они былые,
 Как меня любила прежде, сколько клятв давала мне.

Не пиши мне, не хочу я о тебе иметь известья,
 Я боюсь, что твои письма только боль мне причинят.
 Я боюсь прочесть в них правду, что любовь твоя, и ласки,
 И краса твоя — другому, а не мне принадлежат.
 И вчера, уже под вечер, когда боль в груди сильнее,
 Принесли письмо... Я почерк на конверте твой узнал.
 Вскрыть хотел, но стало страшно, и письмо, глотая слезы,
 Я дрожащими руками не читая разорвал.

Подобные примеры, не нуждающиеся в комментариях, бесчисленны. Из них можно было бы составить отдельную антологию.

В несколько ином ключе продолжает темы Контурси его младший современник Селедонио Эстебан Флорес. Герой его танго «Рука об руку» находится в той же ситуации, что и персонаж «Моей печальной ночи», а его Маргарита, ставшая Марго (танго «Марго»), напоминает героиню «Цветка порока», но отношение к ним Флореса иное, нежели Контурси, — более объективированное и даже не лишенное некоторого морализаторства. Не случайно Хосе Гобельо отмечает: «„Марго“ и „Рука об руку“ — попытки Флореса осушить слезы танго. Флорес осушил их, но не устранил слезных желез, и танго продолжало плакать еще долгие годы. Оно плачет и сегодня (написано в 1977 году. — П. П.), хотя его слезы трогают с каждым разом все меньше»⁶. Однако в творчестве Флореса эти сюжеты не были доминирующими, и если он, как и Контурси, имел перед собой конвентильо и его обитателей, то видел их более в социальном, нежели этическом плане, о чем свидетельствуют такие его танговые тексты, как «Хлеб» или «Судебный приговор», фрагменты которых были приведены во второй главе. Но в становлении танго-романса «Рука об руку» и «Марго» Флореса явились не менее важным этапом, чем «Моя печальная ночь» и «Цветок порока» Паскуаля Контурси.

Вслед за темой покинутого и падшей женщины в танго-романс властно вторгается тема города, чтобы стать едва ли не главным его лейтмотивом. Строго говоря, город всегда присутствовал в танго: компадре — житель его окраин; конвентильо, где тоскует покинутый, — его неотъемлемая частица; кабаре, куда уходит в поисках «красивой жизни» отчаявшаяся девчонка, — его постоянный атрибут. Но в данном случае речь идет о специфическом преломлении темы города, которая раскрывается как ностальгическое воспоминание о баррио, где прошли детство и юность героя, где он имел друзей, ныне рассеянных по свету, где он впервые познал радость любви, о баррио, исчезнувшем под натиском градостроительного прогресса. Трудно сказать, кто первым ввел в танго-романс тему баррио, но не менее трудно назвать кого-нибудь из видных поэтов танго, в творчестве которого эта тема не присутствовала бы. «Корриентес и Эсмеральда» Селедонио Флореса, «Сур», «Бахо Бельграно» и «Баррио танго» Омеро Манци, «Рассвет на Риачуэло» и «Трес эскинас» Энрике Доминго Кадикамо, «Пуэнте Альсина» Бенхамина Тагле Лары, «Горечь окраины»

Альфредо Ле Перы, «Тот погребок на берегу» Хосе Гонсалеса Кастильо, «Мое патио» и «Кафе Лос анхелитос» Катуло Кастильо — вот лишь некоторые из множества примеров.

Как правило, тема города, баррио раскрывается в танго-романсах через личное воспоминание и переживание героя. Но есть танго, рисующие тот или иной городской пейзаж, воссоздающие внешний облик городской окраины, конкретной улицы, какого-либо кафе, какими они были двадцать или тридцать лет назад (танго никогда не говорит о том, что есть, но рассказывает про то, что было и чего уже нет; оно всегда обращено в прошлое, ушедшее). Одним из самых известных таких танго-картин является «Корриентес и Эсмеральда» Селедонио Эстебана Флореса.

В 1931 году вышла в свет книга Рауля Скалабрини Ортиса «Одинокий человек в ожидании». В этой книге автор помещает своего протагониста, архетип портеньо, на перекрестке (эскине) улиц Корриентес и Эсмеральда. «Не потому, — поясняет Освальдо Росслер, — что это место самое красивое или чем-то особенно примечательное, а просто потому, что эта эскина как бы конденсирует в себе самую сущность города, является его костным мозгом»⁷, — подобно Арбату в старой Москве, прибавим мы от себя. Находясь под сильным впечатлением от книги Скалабрини Ортиса, Флорес извлек из своего архива написанные им более десяти лет назад строфы, посвященные Корриентес и Эсмеральде, доработал и дополнил их и дал свое видение этой ночной танговой эскины 1902 года. В немногих строфах Флорес нарисовал очень много: гуапо, пришедший сюда из отдаленного баррио, патота — кучка молодых забияк, ищущих повода для драки, француженки, выглядывающие клиентов*, анемичная фигура, ожидающая трамвая на окраину, попугаи шарманщиков, денежные лотереи и азартные карточные игры (баккара), шампанское и канья (сорт водки), иностранец; здесь же Милонгита — героиня танго Самуэля Линнинга, поэты танго Карлос де ла Пуа и Паскуаль Контурси. Эта картина, которую Освальдо Росслер назвал «фреской, представляющей нам незабываемый образ Буэнос-Айреса, ушедшего в небытие»⁸, — не столько воспоминание, ибо в 1902 году Флоресу было всего шесть лет, сколько поэтическое воображение, но воображение вдохновенное и, надо думать, верное в целом и точное в деталях. Приведем несколько строф из танго «Корриентес и Эсмеральда», музыку к которому написал пианист Франсиско Праканико:

Приближаясь к тебе, замедляли походку
И гуапо отважный, и щеголь пустой.
Придавали патоты блеск перекрестку,
Далекие годы — девятьсот второй.

Эскина, ты — школа, где распахнуты двери
Всем, кто любит шампанское, канью и ром.

* «Живой товар» для двух тысяч публичных домов Буэноса-Айреса поставлялся главным образом из Франции и Польши.

Здесь смешано все: баккара, лотереи,
Опьяненные каньей, англичанин верхом.

Бледная анемия в ожиданье трамвая
В дальний баррио, там, на краю.
Здесь же француженки, томно вздыхая,
Нам предлагают любовь свою.

Сюда приходила Милонгита прежде,
И Линнинг однажды здесь встретил ее:
На этой эскине, в плебейской одежде,
Ждала терпеливо счастье свое.

Тебя Де ла Пуа воспевал стихами,
И Паскуаль Контурси другом был тебе.
На каждом углу здесь дремлют попугаи
И Карлоса Гарделя видят во сне.

Чаще, однако, как мы сказали, баррио воспринимается через личное ощущение героя, от лица которого, как правило, ведется рассказ. Герой танго Бенхамина Тагле Лары «Пуэнте Альсина», посетивший много лет спустя места, где он родился и где прошло его детство, видит асфальт там, где росла трава, широкую авениду на месте прежней улочки и горестно вопрошает:

Где теперь мой баррио,
Уголок любимый,
Где мое убежище,
Где б укрылся я...
Разом, как пощечиной,
Стерт асфальтом баррио,
Баррио старый,
Колыбель моя.

«Где мой баррио теперь? / Детство кто мое похитил?» — патетически восклицает персонаж танго Катуло Кастильо, хорошо зная, что никто ему не ответит, ибо все бессильны перед этим похитителем, имя которому — время.

Поэтом танго, полнее и тоньше других передавшим атмосферу бывших городских окраин, в чьих стихах прежняя риторика сменяется проникновенной лирикой, был Омеро Манци (его настоящие имя и фамилия Омеро Николас Манционе Престера). Детство Манци протекло в районе Боздо, бывшем в 1910-х годах пригородом Буэнос-Айреса; в течение нескольких лет он был воспитанником пансиона «Колехио Луппи», расположенного по соседству в баррио Нуэва Помпейя. Картины этого баррио — низенькие домики за решетками, каменные неоштукатуренные стены, лагуна, окруженная земляным валом, рвы с водой, улицы без покрытия, выходящие прямо в пампу, — навсегда остались в памяти Манци и запечатлены в таких его произведениях, как «Баррио танго» и «Сур» («Юг», название баррио на южной окраине Буэнос-Айреса), положенных на музыку Анибалем Тройло. Оба эти танго явно автобиографичны; в обоих Манци не описывает, не рисует картину баррио, а вызывает в памяти его образ.

Вот начальные строфы «Баррио танго»:

Уголок Помпейи в баррио заветном
Дремлет, прислонясь к земляному валу;
Фонарь качается над парапетом;
Мистерия расставанья, сон наяву.
Лают собаки; от лунного света
Прячась, — любовь украдкой, тайком;
Хохот лягушек в лагуне; где-то
Далеко тоскует бандонеон.

Баррио танго в лунной мистерии,
Улицы, с детства знакомые мне;
Старые друзья, в памяти затерянные, —
Где-то они, в какой стороне?
Баррио танго... Я вспоминаю
Хуану блондинку... Ее я любил.
Знает ли, что до сих пор страдаю,
Что до сих пор ее не забыл?
Баррио танго в лунной мистерии,
В памяти вновь я тебя оживил.

В танго «Сур» тот же пейзаж Помпейи — лагуна, земляной вал и то же ностальгическое воспоминание о первой любви, — быть может, к той же «Хуане блондинке»:

Сан Хуан и Боэдо под небом бескрайним,
Помпейя, лагуна навевают грусть.
Твой образ далекий перед прощаньем
И имя твое мне волнуют грудь.
Кузнец на углу, пампа и глина;
Твой домик, дорожка, во рву вода;
Запах забытый травы и жасмина
Снова вдыхаю я, как тогда.

Сур... Обвалившаяся стена...
Сур... Мелочная лавка, свет из окна...
Меня ты никогда уж не увидишь,
Прислоненного к витрине,
Ожидающего тебя.
И никогда уж не осветят звезды
Наши тихие прогулки
И Помпейи переулки.
Те улицы, залитые луною,
Встречи под твоим окошком —
Все ушло, осталось в прошлом.

Сан Хуан и Боздо под небом потерянным,
 Помпейя, лагуна, земляной вал.
 Двадцать лет минуло, как я, растерянный,
 Здесь поцелуй с твоих губ украл.
 Ностальгия о том, что когда-то было,
 Что жизнь унесла, как песок вода.
 Баррио время давно изменило,
 Умерли прежние сны навсегда.

Новым в танго-романсе персонажем явилась «женщина кабаре» — «ночной цветок наслаждений», постоянная героиня танго-романса 20-х годов, времени расцвета буэнос-айресских ночных кабаре. Кабаре были особым миром, со своей специфической атмосферой, отличной от прежних «академий», перрингиндинов, «кафе де камарерас» и иных подобных заведений. «В кабаре, — пишет Мануэль Гальвес, — мирно уживались шумное распутство и опрятная порядочность. Всех объединял общий танец. Зал, столики, уставленные напитками, и оркестр. Молодые люди из порядочного общества, их подруги, просто любопытные и девицы легкого поведения без спутников — обычные клиенты кабаре. Танго — почти единственное, что исполнял оркестр, — устанавливало равенство между пьющими шампанское и одетыми в смокинги»⁹.

«Женщины кабаре» были в своей массе молодыми (иногда пятнадцатилетними и даже четырнадцатилетними) девицами, главным образом из самых бедных баррио, «ослепленными огнями центральных улиц», как преподносили их танго. Хорошие танцовщицы, фривольные в обращении и, как правило, занимающиеся проституцией, они легкомысленно вступали в соблазнительный мир кабаре, из которого лишь очень немногим удавалось впоследствии выйти более или менее благополучно (например, устроиться гардеробщицей в том же кабаре); большинство в конце концов оказывалось на панели или в борделях низшего разряда.

Впервые такая «женщина кабаре» появляется в танго-романсе Линнинга — Дельфино «Милонгита» (1920), которое, как говорилось выше, было первым формально законченным образцом этого жанра. «Милонгитами» обычно называли представительниц «самой древней профессии», в отличие от милонгеры — женщины, работающей по контракту в заведениях для публичных танцев, в обязанности которых входило танцевать с клиентами. Любопытно, что Милонгита Линнинга — своего рода «портрет с натуры». Милонгита — реальное лицо: это некая Мария Эстер Дальто, проживавшая в Чиклане и умершая от менингита в возрасте всего пятнадцати лет¹⁰ (вспомним, что в том же возрасте начала свою карьеру героиня танго Паскуаля Контурси «Цветок порока»).

Наивно-поучительный текст «Милонгиты» не представляет сколько-нибудь значительного художественного интереса, но, учитывая ее роль в становлении жанра танго-романса, приведем несколько выборочных строк:

Помнишь — самой красивой девчонкой
 Ты в Чиклане когда-то слыла;
 И короткая в меру юбчонка,
 И коса твоя так тебе шла.

Тебя звали тогда Эстерситой,
 А сегодня в ночном кабаре
 Называют тебя Милонгитой,
 И пристало то имя тебе.

Здесь мужчинам не верят на слово,
И тебя никому здесь не жаль;
Ты же душу отдать им готова
За нарядный дешевый перкаль.
Будет танго, шампанского вдоволь,
Затуманит сознание хмель,

И какой-нибудь с деньгами щеголь
Увезет тебя в номер в отель.
Одинокой ты будешь на свете,
А слезам не поверят: пьяна!
Возвращаясь домой на рассвете,
Скажешь: если б любить я могла!

Через четыре года после «Милонгиты» в кабаре танго-романса появляется новое лицо — гризетка. Это молодая француженка, обманным путем вывезенная в Аргентину, или доверчивая простушка, влюбившаяся в какого-нибудь портеньо и опрометчиво сменившая Монмартр на Бахо-Бельграно, где оказалась брошенной и без средств к существованию. В любом случае, судьба их в Буэнос-Айресе была одинаково незавидной, как, в частности, явствует из танго Хосе Гонсалеса Кастильо «Гризетка» (1924) — первого танго-романса, где выведен на сцену этот персонаж. С его появлением лексика танго-романса обильно насыщается французскими реалиями — именами, топонимами, названиями районов и достопримечательных мест Парижа, образами, заимствованными из французской литературы, и т. п. В «Гризетке», например, упоминаются персонажи «Сцен из жизни богемы» А. Мюрге — Мюзетта, Мими, Рудольф и Шонар, герои романа А. Прево «История кавалера Де Грие и Манон Леско», Маргарита Готье и Арман Дюваль из «Дамы с камелиями» А. Дюма-сына. Стихи Гонсалеса Кастильо — своего рода аллегория, весьма душещипательная, вполне достаточное представление о которой дают ее начальная и заключительная строфы:

В ней есть что-то от Мюзетты и Мими,
Ждет, что явится Рудольф или Шонар;
Камелия Парижа,
Из романа занесенная сюда.
И в неистовом угаре кабаре,
Под рыданье танго и бокалов звон
Продолжался ее сон:
Мечтала о Де Грие,
Хотела быть Манон.
(...)

В дальнем баррио, где пьянство, грязь и брань,
Гасли все ее надежды и мечты.
Не явился к ней Дюваль,
И увяла, как камелия, она.
В кабаре, за кокаином и вином,
Под бандонеона скорбный стон
Бедняжка умерла,
Как умерла Мими,
Как умерла Манон.

Необходимо назвать еще одну тему, всеми без исключения исследователями включаемую в число основных в танго-романсе, хотя, в отличие от перечисленных, не являющуюся его открытием, — тему родной матери. Эта тема восходит к народной поэзии гаучо и творчеству городских пайядоров конца XIX века. Еще у Хосе Бетинотти в одной из его децим мы находим такие строки:

Только мать одна на свете
Нас всегда за все прощает,
Для нее мы вечно дети,
Нас она всегда приветит,
Любит и не покидает.

Почти теми же словами говорит о матери герой танго-романса Энрике Кадикамо, который, как все герои танго, трагически остро осознает значение матери как последнего и единственно надежного прибежища после беспутной юности, измен непостоянных друзей, предательства неверных друзей, после впустую прожитых и бесцельно растраченных лучших лет жизни:

Только мать простит нас в этой жизни,
Лишь ее любовь надежна,
Остальное же — все ложно.

И с этими мыслями «блудный сын» (естественное ответвление темы матери) возвращается к родному очагу:

Тихий баррио моего вчера,
Как печальны твои вечера!
Я к тебе вернулся старым,
Претерпев судьбы удары...

«Домик моих родителей» Энрике Кадикамо, «Ее памяти» Омеро Манци, «Мама!» Верминио Серветто — наиболее типичные примеры танго-романса, посвященные теме матери.

Идея Вилариньо называет пять основных тем танго-романса; Даниэль Видарт удваивает эту цифру, Хосе Гобельо и Освальдо Росслер еще несколько увеличивают ее. Как бы то ни было, число тем и сюжетов танго-романса сравнительно невелико, но в них отражено самое сущностное от города и его обитателей, что и дало Борхесу основание назвать танго-романс «обширной и бессвязной *comédie humaine* жизни Буэнос-Айреса»¹¹. Все темы танго-романса глубоко личностные; танго чужды отвлеченные идеи, равно как для него не существует некий абстрактный человек, но всегда человек конкретный, живой, человек из плоти и крови, чувствующий и переживающий. Любовь, кончающаяся крахом; тоска, одиночество, разочарование жизнью; острое ощущение неутолимого бега времени, ушедшей молодости, зыбкости, непрочности бытия — таковы постоянные мотивы танго, и его герой, с обидой человека, обойденного жизнью, но не желающего выказывать эту обиду, говорит с вызовом:

Ничем не обязан я жизни,
Любви не обязан ничем:
Я в жизни познал лишь невзгоды,
В любви — только горечь измен.

Характерно, что когда танго пыталось выйти за пределы этого строго очерченного тематического круга, оно почти всегда терпело фиаско. Известны некоторые юмористические, сатирические, иные танго, но они никогда не имели продолжительной жизни. Тема ножа и отваги из репертуара старых танго появляется в танго-романсе лишь эпизодически и в виде одной-единственной коллизии — измена и месть («Креольская дуэль» Лито Байярдо, «Там, в Бахо Бельграно» Исмаэля Агилара и Мартинелли Массы, «Швейцар, поднимись и скажи ей» Эдуардо де Лабара — наиболее известные примеры). Изредка танго-романс затрагивает социальную тему, в целом ему не свойственную, но опять-таки характерно, что и социальная тема раскрывается в нем через личное восприятие героя*. Пожалуй, наиболее показательным в этом отношении танго-романс Марамбио Катана «Офорт», интересное и своим сюжетным решением: одинокий пожилой человек за столиком в ночном кабаре наблюдает окружающее и думает о своем:

Полночь близка. Кабаре оживает:
Множество женщин, цветы и вино.
Вечное празднество вновь наступает,
Грустные думы наводит оно.
Сорок лет жизни — печальная дата:
Сердце стареет, виски в седине...
Горько смотреть мне на то, что когда-то,
В юные годы так нравилось мне.

Здесь милонгиты
Дарят поцелуи,
Они с любопытством
Глядят на меня.
Я не знаком им,
Сию одиноко,
А жизнь незаметно
Уходит моя...

Старый развратник шампанское щедро
Пьяной Лулу подливает в бокал;
Его о прибавке на хлеб просил бедный
Рабочий сегодня — старик отказал.
Француженка ходит с улыбкою жалкой,
Она королевой Монмартра была;
Купить у нее предлагает фиалки,
С участливым видом ко мне подошла.

Я думаю о жизни,
О матерях голодных,
О тех, кто не имеет
Ни хлеба, ни угла,
Кто продает газеты,
Чтоб заработать песо...
Я думаю об этом,
И слезы на глазах.

В упоминавшейся нами статье А.Ф. Кофмана высказывается, кажется, впервые в литературе мысль о нереальности, искусственности того мира, который изображает танго, автор считает, что танго не «отражает», а «создает некую выдуманную реальность», поскольку в реальном мире в кабаре идут не предаваться грусти и философским размышлениям, а весело провести время¹². Замечание резонное, но ошибочное в отношении танго, ибо веселящиеся не интересуют танго, и оно непременно отыщет где-нибудь в уголке кабаре,

* Едва ли не единственное яркое исключение представляет собой танго Энрике Сантоса Диссеполо «Барахолка» — острая политическая сатира, являющаяся прямым сколком с милонги Анхеля Вильольдо «Искусство жить» применительно к ситуации в Аргентине середины 1930-х годов. Не случайно «Барахолка» была запрещена военными властями.

кафетина, кабачка задумавшегося одиночку или двух мирно беседующих за рюмкой аперитива компадре и именно на них остановит свой пристальный взгляд. Это мы видим в танго «Офорт» и других ему подобных.

Говоря о танго-романсе, следует сказать несколько слов о лунфардо — этом своеобразном жаргоне Буэнос-Айреса, подобном английскому сленгу, французскому аргю, испанской херигонсе или португальскому кало. Лунфардо складывался на протяжении второй половины XIX века на основе лексики, заимствованной из разных языков, принесенных в Аргентину иммигрантами, — итальянского с его диалектами, цыганского, португальского, немецкого, частично индейских языков (кечуа, гуарани), а также с использованием испанских слов, либо нарочито деформированных, либо употребляемых в переносном смысле. Впервые лунфардо обратил на себя внимание буэнос-айресской прессы в 1879 году, когда в «Ла насьон» появились две статьи, разъясняющие различные слова и выражения лунфардо, собранные журналистами главным образом в полицейских участках. В другой газетной заметке от 1882 года лунфардо определялся как «смесь диалектов итальянского языка, на которой общаются между собой уголовники». Родившись как «язык шлюхи и вора» (Борхес), лунфардо постепенно проникал в повседневную речь жителей окраинных баррио и обитателей конвентильо, пока не стал обычной принадлежностью разговорного языка социальных низов Буэнос-Айреса, «языком улицы».

Танго-романс с самого начала включило в свой поэтический лексикон лунфардо. Если Паскуаль Контурси пользовался им еще сравнительно умеренно, то уже с Селедонио Флореса лунфардо прочно завладевает танго-романсом и делает его своим активным распространителем в обществе. Сам Флорес выразил свое отношение к лунфардо следующим четверостишием:

Мне не к лицу венки лавровый барда,
Претензий я на славу не имею,
Пишу, что чувствую и как умею,
Чтоб было лучше, пользуюсь лунфардо.

Вслед за Контурси и Флоресом лунфардо вводят в танго-романс Омеро Манци, Энрике Кадикамо, Энрике Сантос Диссеполо, Катуло Кастильо, Хосе де Грандис, Альберто Ваккарецца и другие поэты танго. В связи с широким распространением лунфардо возникла полемика о литературно-языковой норме, особенно обострившаяся после выхода в свет в 1928 году сборника стихов Карлоса де ла Пуа «Набриллиантовый пробор», считающегося самым значительным произведением, написанным на лунфардо. Пуристы от языка негодовали; приверженцы лунфардо, в свою очередь, указывали, что язык создает народ, а большие художники слова лишь обрабатывают и шлифуют созданное им. «В упреках сторонникам лунфардо было много справедливого, — считает В. Земсков, — однако „перехлесты“, неизбежные при любых глубоких сдвигах в литературе, которые происходят вслед за сдвигами социальными, были лишь крайностями процесса обращения аргентинской поэзии к новой действительности»¹³. Тем не менее, забегаая вперед, скажем, что в 1943 году, во время правления генерала Педро Пабло Рамиреса, специальным правительственным постановлением было запрещено распространение поэзии на лунфардо во имя сохранения чистоты языка. Постановление вызвало смех публики, гнев-

ную филиппику Диссеполо в адрес его составителей, однако заставило авторов пересмотреть и «очистить» многие старые танго, некоторые из них вообще изъять из репертуара, а в новых избегать не только слов и выражений лунфардо, но всего, что напоминало городские окраины и происхождение танго. Впрочем, постановление, как и следовало ожидать, недолго оставалось в силе, и лунфардо, в конечном счете, выиграл баталию. Танго-романс внесло в эту победу весомую лепту*.

В связи с тем, что уже сказано о танго-романсе, и прежде чем последовать далее, необходимо сделать одно разъяснение. Следует различать «поэзию» и «танговую поэзию», «поэтов» и «поэтов танго». Тексты танго-романсов, за исключением очень немногих, лишены существенных атрибутов подлинной («высокой») поэзии. Их лексика достаточно бедна, эпитеты и сравнения однообразны, метафоры редки, многочисленные штампы кочуют из одного текста в другой. Лишь в редких случаях таким выдающимся мастерам, как Селедонио Флорес, Омеро Манци, Энрике Сантос Диссеполо, удавалось подняться до уровня подлинной поэзии. С другой стороны, есть поэты, как Эваристо Карриего, Хорхе Луис Борхес, Рауль Гонсалес Туньон, которые сделали город постоянной темой своей поэзии, и тем не менее им никогда не удавалось стать поэтами танго, а если удавалось, то случайно. Дело здесь не в степени таланта, а в специфике танго-романса как синтетического жанра, обладающего своими «секретами», которые поэт танго чувствует интуитивно и которыми поэт может овладеть лишь целенаправленно, «с усилием». Поэтому тексты танго нельзя (ошибка, в которую впадают многие) оценивать и тем более анализировать с позиций ортодоксальной литературной критики. Они не предназначены для чтения и выявляют свой истинный облик только в музыкальном контексте, в одновременном звучании слова (пение) и музыки. Музыка многократно усиливает смысловое и эмоциональное воздействие текста, скрадывая в то же время его литературные недостатки, а его исполнение хорошим певцом усиливает воздействие музыки. («Великий певец удесят�ряет своим исполнением силу музыки», — сказал как-то Бальзак.) Карлос Гардель хорошо знал это и не боялся петь танго с заведомо посредственными в художественном отношении текстами.

В музыкальном плане танго-романс существенно отличается от инструментального танго. Первый его образец дал не кто иной, как Карлос Гардель, положивший совместно с Хосе Раццано на музыку текст Селедонио Флореса «Рука об руку» (1918). Это танго стало структурным эталоном танго-романса на первом этапе его эволюции, утвердив черты, ставшие типичными для жанра. В вокальной партии танго-романса отсутствует распевание длительностей — каждому слогу текста соответствует одна нота мелодии, как отсутствует и какая-либо орнаментика. При этом мелодическая линия на протяжении всего периода не имеет цезур — «повествование» идет без пауз,

* В настоящее время в Буэнос-Айресе функционирует Академия лунфардо, созданная для изучения народного языка.

безостановочным потоком равными длительностями, приближаясь к мелодекламации (не случайно Хосе Гобельо отмечает, что исполнитель танго-романса «больше рассказывает, чем поет»). Эти две особенности мелодики танго-романса — силлабический склад и отсутствие внутренних цезур между фразами и предложениями — в сочетании с достаточно быстрым (при неизменном движении голоса шестнадцатыми длительностями*) темпом в определяющей степени обуславливают тот специфический характер рассказа, повествования, который является отличительной чертой жанра.

Следующий пример — начальный период танго-романса Гарделя – Раццано «Рука об руку» — достаточно наглядно иллюстрирует сказанное. Приведем его вместе с текстом:

К. Гардель – Х. Раццано. Танго-романс «Рука об руку»
Слова С. Флореса



Я сме - шон в мо - ей пе - ча - ли, но те - бя за - бь - не
Re - chi - fla - do en mi tris - te - za, hoy te e - vo - co y veo que has



в си - лах, в мо - ей жиз - ни о - ди - но - кой ты е - дин - ствен - ной бы -
si - do en mi po - bre vi - da pa - ria só - lo u - na bue - na mi -



- ла. Ты гнез - до мне со - гре - ва - ла, где те - перь о - чаг о -
- jer... Tu pre - sen - cia de ba - ca - na pu - so ca - lor en mi



- сты - лый, у - те - ше - нье мне да - ри - ла, и ме - ня ты так лю -
ni - do, fuis - te bue - na, con - se - cuen - te, у yo sé que me has que -



- би - ла, как дру - го - го в це - лом ми - ре ты лю - бить бы не мог - ла.
- ri - do co - mo no qui - sis - te a na - die, co - mo no po - drás que - rer.

Точно такую же структуру имеют танго «Покинутый» Педро Маффиа и Педро Лауренса и «Не пиши мне» Агустина Барди:

* С этим связано преобладание в танго-романсе 16-сложного стиха для заполнения музыкального периода.

П. Маффиа – П. Лауренс. Танго-романс «Покинутый»
Слова Х. де Грандиса



Ти - хо в ком - нат - ке. Смот - рю я на по - стель - о - на пу -
Can - pa - neo a mi ca - tre - ra y la en - cuen - tro de - so -



- ста - я. О те - бе вос - по - ми - на - ньем - фо - то - гра - фи - я тво - я...
- la - da; só - lo ten - go de re - cuer - do el cua - dri - to que es - tá ah - í...

А. Барди. Танго-романс «Не пиши мне»
Слова Х. А. Карузо



Не пи - ши мне, не хо - чу я о те - бе и - меть из -
No me es - cri - bas, yo pre - fie - ro no te - ner no - ti - cias



- ве - стья, я бо - юсь, что тво - и пись - ма толь - ко боль мне при - чи - нят.
tu - yas, ten - go mie - do, mu - cho mie - do que tus car - tas me ha - gan mal.

Такой мелодический склад оставался преобладающим в танго-романсе на протяжении 1920-х годов.

Создание танго-романса потребовало исполнителей, и они не замедлили появиться. Первым из них — и по времени, и по месту, занимаемому в истории танго, — был Карлос Гардель.

Кумир и идол при жизни, легенда после смерти, Карлос Гардель доставил много хлопот своим биографам, пытавшимся восстановить шаг за шагом его жизненный и творческий путь. Имеющиеся в их распоряжении документы (в том числе собственноручно написанное Гарделем в 1933 году завещание, ставшее известным вскоре после его смерти) и многочисленные личные свидетельства (в том числе показания его матери) настолько противоречат одно другому в самом существенном, что до сих пор нет стопроцентной уверенности в истинности того или иного сообщаемого ими факта. Так, родиной Гарделя одни считают Францию, другие — Уругвай. В первом случае он француз, имя его Шарль Гарде, известна мать, но неизвестен отец; во втором случае он креол, имя его Карлос Эскайола, известен отец, но неизвестна мать. Датой рождения Гарделя источники называют 1890, 1887 и 1883 год. Наконец, детство бу-

дущего певца, согласно одним сведениям, прошло в бедности, так что в мальчишестве он даже совершал мелкие кражи; согласно другим свидетельствам, он воспитывался у приемных родителей и жил в достатке. Таковы различные версии, что, впрочем, неудивительно, ибо жизнь легендарной личности всегда обрастает легендами.

Наиболее вероятной версией, принятой большинством биографов и ставшей официальной, является следующая. Карлос Гардель родился в Тулузе (Южная Франция) 11 декабря 1890 года. Его настоящее имя Шарль Ромуальд Гарде. Его мать — Берта Гарде, прачка, отец неизвестен. Когда мальчику было три года, его мать отправилась искать счастья в Аргентину. В Буэнос-Айресе они поселились в баррио Абасто, напротив театра «Политеама», с одной стороны, и большого рынка Меркадо де Абасто — с другой. Это обстоятельство сыграло немалую роль в формировании будущего певца. Как рассказывала его мать (в интервью, взятом у нее в 1936 году), «он всегда говорил, что хочет стать певцом... Поскольку мы жили напротив театра „Политеама“, а я работала в некоторых знатных семействах*, он, благодаря их протекции, имел возможность посещать театр... где слушал оперы и, имея хороший слух, затем пел их, исполняя партии всех персонажей»¹⁴. Что же касается Меркадо де Абасто, то это было излюбленное место выступлений и состязаний городских паядоров, среди которых в годы детства Гарделя блистали Габино Эсейса, Хосе Бетинотти и Артуро де Нава. Особенно восхищал Гарделя Артуро де Нава, культивировавший жанры сельского аргентинского фольклора, — сифры, эстило, тоно, тристе. Слушая этих мастеров, мальчик учился у них. Вскоре он сам начал выступать в кафе и ресторанах, расположенных по соседству с Меркадо де Абасто, исполняя песни из репертуара паядоров, иногда за несколько монет, чаще бесплатно. Позже Рубен Пеше скажет: «Его (Гарделя. — П. П.) вокальная школа есть комбинация манеры пения народных бардов, искусства оперных певцов, которым он подражал, и собственного вкуса»¹⁵.

Очень мало известно о жизни Гарделя до 1912 года, когда он начал выступать в дуэте с Франсиско Мартино и впервые обратил на себя внимание. К следующему году относятся первые грамзаписи Гарделя как солиста — он записал для фирмы «Колумбия» 14 креольских песен, преимущественно в жанре эстило, с собственным аккомпанементом на гитаре. В том же 1913 году образовался дуэт Карлос Гардель — Хосе Раццано, просуществовавший до 1925 года. Дуэт, к которому вскоре присоединился гитарист Хосе Рикардо, на протяжении многих лет аккомпанировавший Гарделю, дебютировал 9 января 1914 года в «Театро насьональ», а несколькими неделями позже выступал в «Арменонвиле», что уже само по себе было актом признания, поскольку «Арменонвиль» был одним из самых фешенебельных ночных ресторанов-кабаре в Буэнос-Айресе. Певцы исполняли креольские песни, главным образом сифры и эстило, пользовавшиеся в то время популярностью у публики.

Свое первое танго Гардель записал, как уже говорилось, в 1917 году. Он овладевал жанром танго-романса постепенно и с большой осторожностью. Хосе Гобельо приводит такую статистику грамзаписей Гарделя: 1919 год — 18 записей, из них только 2 танго (остальные креольские песни); 1920 год — 42 за-

* Напомним, что театр «Политеама» был одним из наиболее престижных в Буэнос-Айресе; на его сцене выступали многие европейские знаменитости.

писи, в том числе 5 танго; 1921 год — 31 запись, среди них 8 танго; 1923 год — 50 записей, половину которых составляли танго¹⁶. Наконец, начиная с 1925 года Гардель почти прекращает исполнять креольские песни, которые к этому времени уже вышли из моды, и становится исключительно певцом танго.

О Гарделе написано больше, чем о ком бы то ни было в истории танго. Мы не будем излагать здесь его дальнейшую биографию, внешне очень простую. Стремительно растущая популярность на родине, сотни грамзаписей, выступления на радио, съемки в кинофильмах, триумфальные зарубежные гастроли — Мадрид (где Гардель был провозглашен «королем танго»), Барселона, Париж, Ницца, Нью-Йорк, продолжительные турне по странам Южной Америки — вплоть до трагической гибели в авиакатастрофе в Медельине (Колумбия) 24 июня 1935 года. Нам гораздо важнее уяснить, в чем сущность неповторимого искусства Гарделя.

В молодости у Гарделя был лирический тенор — на этикетках грампластинок, записанных им в 1913 году для «Колумбии», стояло «тенор с гитарой», — но с годами его голос все более приобретал баритональную окраску. Он не отличался силой, но был безупречной чистоты, ровным во всех регистрах диапазона, и обладал не смешиваемым ни с каким другим характерным тембром, навсегда оставшимся идентифицированным с «тембром танго». «Не то, чтобы Гардель обладал „голосом танго“, — замечает по этому поводу Орасио Феррер, — напротив, танго родилось от его голоса»¹⁷.

Но не только от голоса. Обратившись к танговому репертуару, Гардель решительно порвал со старой вокальной манерой куплетистов — Флоры и Альфредо Гобби, Пепиты Авельянеды, Линды Тельмы, манерой, господствовавшей в театральных тонадильях и варьете, — и создал (не сразу!) совершенно новый стиль в соответствии с духом и содержанием нового жанра. В основе этого стиля — если попытаться определить его кратко — выдвигание на первый план поэтического текста, повышенное внимание к слову, умение находить для него нужную интонацию, нужную краску голоса. При отборе репертуара Гардель, не забывая, разумеется о музыке, мелодии, которая отвечала бы его тембру, его манере фразировки, исходил в первую очередь из содержания текста, его смысловой и эмоциональной наполненности. Гардель обладал редким умением достигать полного единства, слияния музыкального и поэтического текстов, умением «петь и говорить», «петь и рассказывать» одновременно. Он создал новую в жанре манеру свободного пения *ad libitum*, нашел совершенный ритм танго. Если выше, говоря о хореографии танго, мы употребили выражения «танец с препятствиями», «танец в темпе *molto rubato*», то это же самое можно сказать и о пении Гарделя — пение в темпе *molto rubato*, при котором певец «скрадывает» одни нотные длительности и расширяет, укрупняет те, которым соответствуют наиболее значимые по смыслу слова и фразы текста. Такое художественное *rubato* доступно лишь певцу с врожденным чувством ритма. Гардель обладал им.

Танговый репертуар Гарделя поистине необъятен. В нем представлено творчество композиторов разных поколений, разных стилей и темперамен-

тов — Агустина Барди, Роберто Фирпо, Франсиско Канаро, Освальдо Фреседо, Энрике Дельфино, Эдуардо Ароласа, Самуэля Кастриоты, Хосе Мартинеса, Хуана Карлоса Кобиана, Аугусто Хентиле, Хуана Реццано. Гардель и сам проявил себя как незаурядный композитор танго; его перу принадлежит свыше двадцати произведений этого жанра: «Одиночество», «Возвращение», «Мелодия городской окраины», «Моя гитара», «Тишина», «Ласточки» и другие. Влияние Гарделя на певцов — исполнителей танго, как его современников, так и следующих поколений, огромно; Армандо Морено, Карлос Перес де ла Риестра («Чарло»), Альберто Марино и особенно Эдмундо Риверо — наиболее известные представители его вокальной школы*. Что же касается Гарделя, то, как сказал один современный аргентинский публицист, «он поет уже столетие и с каждым днем все лучше, продолжая оставаться нашей наипрекраснейшей коллективной мечтой»¹⁸.

2 Новые веяния

Появление танго-романса ни в коей мере не потеснило позиций танго инструментального. Более того, именно на протяжении 1920-х годов в эволюции инструментального танго происходят самые, быть может, радикальные трансформации за всю его историю, приведшие к небывалому расцвету жанра. У истоков этого процесса стояли уже знакомые читателю Роберто Фирпо и Франсиско Канаро.

Еще до 1920 года в композиции и оркестровом исполнении инструментального танго обнаружилось, пока еще слабое, стилистическое расслоение. Закрепление в типовом креольском оркестре фортепиано (1913) и контрабаса (1917) существенно обогатило художественные и технические возможности тангового ансамбля и позволило музыкантам экспериментировать и искать новые выразительные средства, прежде всего в сфере гармонии и ритмики. При этом наметились две противоположные тенденции, которые историки танго определяют как традиционную и эволюционистскую. Первую возглавил Канаро, вторую Фирпо.

Различие между этими двумя направлениями очевидно уже из их названий. Канаро ориентировался на исполнительский стиль старых танго. В своих аранжировках он довольствовался самой простой гармонией, но заботился о ритмической стороне исполнения, нередко жертвуя ей мелодическим началом. Его ритмика подчеркнута акцентированная, хотя и не столь тяжеловесная, как в танго эпохи «Старой гвардии», темпы достаточно быстры, общие контуры исполняемой пьесы очерчены с прямолинейной резкостью. В центре его внима-

* Справедливость требует назвать двух выдающихся певцов — исполнителей танго, современников Гарделя, сумевших выработать независимо от него свой собственный стиль и пользовавшихся огромной популярностью у публики. Это Игнасио Корсини (1891–1967) и Агустин Магальди (1901–1938). Прибавим также, что если при жизни Гардель не имел соперников, то имел соперницу в лице знаменитой Асусены Майсани, признанной лучшей исполнительницей танго среди женщин и, по свидетельству современников, составлявшей серьезную конкуренцию Гарделю (цит. по: Век, № 1 (70). С. 14).

ния танцевальная природа танго. Для исполнительского стиля Фирпо, напротив, характерны мягкая, гибкая ритмика, выдвижение на первый план мелодических голосов, порученных, как правило, струнным инструментам, тембровое разнообразие, тонкая нюансировка. Фирпо стремился сделать исполнение танго чистым художественным актом. Если в исполнении оркестром Канаро танго было прежде всего танцем, то в оркестре Фирпо оно приближалось к «танго для слушания».

Не следует думать, что новаторские устремления «эволюционистов» сразу же одержали верх над охранительными тенденциями «традиционалистов». В искусстве традиционное не обязательно консервативно, а новое не обязательно лучше старого. Свидетельством тому тот факт, что столь не похожие друг на друга оркестры Канаро и Фирпо на протяжении полувека оба в равной мере были великолепной исполнительской школой, где сформировалось не одно поколение инструменталистов танго; оба имели своих приверженцев.

Как бы то ни было, это стилистическое разветвление в исполнительской практике инструментального танго имело далеко идущие последствия. В конце 1923 года Хулио де Каро, развивая тенденции, намеченные Роберто Фирпо и поддержанные несколько позже другим выдающимся музыкантом — композитором и дирижером Хуаном Карлосом Кобианом, реформировал прежний типовой креольский оркестр, увеличив число инструментов и создав секстет в составе двух бандонеонов, двух скрипок, фортепиано и контрабаса, который получил наименование «типового секстета». С этого момента в истории инструментального танго наступает принципиально новая эпоха, столь резко отделенная от предшествующей, что их принято различать ставшей крылатой фразой «до и после Де Каро».

Центральная фигура в истории танго первой половины XX века, композитор, скрипач и дирижер, основатель исполнительской школы, получившей название «Школы Де Каро», создатель новой концепции инструментального танго, воспринятой музыкантами следующих поколений, Хулио де Каро родился в Буэнос-Айресе в 1899 году в семье итальянских иммигрантов. Его отец был профессиональным музыкантом, преподававшим в Миланской консерватории. Переселившись в Аргентину, он открыл собственную «консерваторию» и держал нотный магазин, где продавались также музыкальные инструменты. Хулио и его братья Эмилио и Франсиско с раннего детства обучались музыке: Хулио и Эмилио овладели скрипкой, Франсиско фортепиано. С 13 лет Хулио уже выступал публично в дуэте с братом Франсиско, позже был второй скрипкой в оркестре театра «Лорео». Его решение посвятить себя танго стоило ему, из-за строгости отца, изгнания из родного дома. В 1917 году он с успехом выступал в оркестре Роберто Фирпо в «Пале де гляс», в 1918 году — в оркестре Эдуардо Ароласа, а в следующем году играл в оркестре Освальдо Фреседо. Рано проявившиеся у Хулио де Каро способности дирижера и организатора позволили ему в дни карнавала 1921 года собрать в театре «Сан-Мартин» оркестр из 56 (!) музыкантов. Наконец, как было сказано, он организовал собственный ансамбль — первый в истории танго типовой

секстет, который дебютировал в конце 1923 года в кафе «Колон» на Авениде де майо. Первоначально в секстет входили Педро Марио Маффиа и Луис Петручелли (бандонеоны), Хулио и Эмилио де Каро (скрипки), Франсиско де Каро (фортепиано) и Леопольдо Томпсон (контрабас). (В скобках заметим, что Педро Маффиа и Леопольдо Томпсон считались в то время лучшими исполнителями на своих инструментах.)

Новаторство Хулио де Каро заключалось, разумеется, не в том, что он расширил танговый ансамбль, подобные эксперименты проводили и до него. Подлинное его новаторство состояло в том, что он предоставил каждому инструменту максимальную независимость, превратил свой секстет в ансамбль солистов и утвердил полифонический стиль вместо прежнего гомофонного, приблизив тем самым типовой секстет к камерному оркестру академического типа. Та исходная предпосылка, что танго не только танец, но также и музыка, определила внедрение в инструментальное танго гораздо более богатой и развитой музыкальной техники, чем существовавшая прежде. Самый подбор инструментов и распределение функций между ними были тщательно продуманы. «Оркестр Хулио де Каро, — говорит Луис Адольфо Сьерра, — произвел настоящую революцию в интерпретации танго, особенно в том, что касается гармонии и полифонии... Богатые гармонии фортепиано, вариации бандонеонов, контрапункт второй скрипки, мелодически контрастирующий главной теме, соло фортепиано и бандонеона с неизвестной до того гармонической и тембровой выразительностью составляют лишь некоторые из самых ценных вкладов, которые Хулио де Каро и его секстет внесли в исполнение танго. Прибавим к этому прихотливую игру ритмов, чьи акценты, распределенные между различными инструментами, образовывали пленительный фон мелодическим голосам скрипок или бандонеонов»¹⁹.

Исполнительский стиль инструментального танго окончательно оформился в типовом секстете Хулио де Каро в десятилетие между 1924 и 1934 годами, на протяжении которого он экспериментировал, увеличивая ансамбль до 9 и даже 14 инструментов, не меняя, однако, их состава (бандонеоны, скрипки, фортепиано, контрабас). Оркестр Хулио де Каро в течение 30 лет (1924–1954) являлся эталоном артистизма и школой высшего исполнительского мастерства, осуществив множество грамзаписей, вошедших в «золотой фонд» танго. В оркестре в разные годы играли лучшие инструменталисты той эпохи — бандонеонисты Педро Марио Маффиа, Педро Лауренс, Армандо Бласко, Карлос Маркуччи, Анибаль Тройло, скрипачи Хулио и Эмилио де Каро, Манлио Франсиса, контрабасисты Леопольдо Томпсон, Энрике Краус, Уго Баралис, Олиндо Синибальди. После 1954 года с изменением конъюнктуры и условий работы Хулио де Каро оставил исполнительскую деятельность, сочтя свою миссию завершенной.

Как композитор Хулио де Каро объединил в своем творчестве две линии — креольскую, с акцентом милонги, идущую от Эдуардо Ароласа, и европеизированную, воспринятую от Хуана Карлоса Кобиана, но очищенную от присущего последнему привкуса французской *chanson*, при доминировании неповторимо индивидуального собственного стиля, главной отличительной чертой которого является господство мелодического начала над танцевально-ритмическим. Танго Хулио де Каро более «камерные», спокойные, ритмически менее острые, чем танго предшествующего периода, в умеренном, как прави-

ло, темпе, предписывающем танцующим медленные, почти шагом, движения («танец-беседа»). Эта новая линия инструментального танго, воспринятая композиторами следующего поколения (Освальдо Пульезе, Анибалем Тройло, Орасио Сальганом), достигла кульминации в творчестве Астора Пьяццоллы («танго для слушания»).

Высшие достижения Хулио де Каро-композитора относятся к жанру инструментального танго, и хотя в его обширном творческом наследии немало танго-романсов, лучшие и самые известные из них обычно так же исполняются без вокальной партии, как оркестровые пьесы. К последним принадлежит и написанное в 1928 году на текст Данте Линьеры танго **«Боздо»** — самое типичное, характерное произведение Хулио де Каро, дающее наиболее полное представление о его стиле, и одновременно вершина жанра для своего времени и отправная точка для современного инструментального танго. В «Боздо» господствует мягко синкопированная, редкой выразительности мелодика, окутанная романтической дымкой и меланхолией, — черта, которой отмечены лучшие инструментальные танго Хулио де Каро.

Самой яркой звездой «Школы Де Каро» был, без сомнения, Педро Лауренс (1902–1972; его полное имя и фамилия Педро Бланко Акоста Лауренс). Крупнейший, наряду с Педро Марио Маффиа, бандонеонист, их дуэт в оркестре Хулио де Каро в 1925–1926 годах остается непревзойденным по яркости художественного воздействия и техническому совершенству дуэтом бандонеонистов в истории танго; композитор с неистощимой мелодической фантазией и гармонической изобретательностью, чье творчество явилось связующим звеном между «Старой гвардией» и поколением музыкантов, выступивших на поприще танго в 1930-х годах, и предвосхитило новаторские тенденции послевоенного времени; выдающийся дирижер и блестящий аранжировщик, создавший оркестр, который своим утонченным артистизмом («оркестр для знатоков», по выражению критики) и избранным репертуаром противостоял усилившемуся в 1930-х годах натиску «коммерческого танго» и чей почти 40-летний творческий путь, отмеченный памятными для любителей танго гастролями в странах Латинской Америки, Европы, в Японии (трижды), увенчался триумфальным выступлением коллектива в Нью-Йоркском «Карнеги-холле» в 1970 году.

Прекрасными образцами стиля «Школы Де Каро» могут служить инструментальные танго Педро Лауренса **«Одержимость»** и **«Креольская гордость»**. Первое отмечено духом креольского романтизма, идущего от танго эпохи Эдуардо Ароласа, и неизменным у Лауренса изяществом ритмомелодического контура. Второе, написанное совместно с Хулио де Каро и имеющее подзаголовок «танго-милонга», с рельефным мелодическим рисунком, изысканными гармониями, характерным полифоническим средним разделом и великолепным развернутым соло бандонеона, наряду с «Боздо» принадлежит к вершинам инструментального танго «Школы Де Каро».

Другая звезда «Школы Де Каро» блистала в лице Педро Марио Маффиа (1899–1967) — бандонеониста, дирижера и композитора. Хотя перу

Маффиа принадлежит около 60 танго, в том числе широко известных, он вошел в историю танго прежде всего как никем не превзойденный бандонеонист экстра-класса, создавший школу и, подобно Хулио де Каро, разделивший историю бандонеона на «до и после Маффиа». Синтезировав лучшие интерпретаторские качества мастеров бандонеона предшествующего поколения — от покоряющей эмоциональной силы Эдуардо Ароласа до виртуозно разработанной техники Артуро Бернштейна — Маффиа выработал совершенный и окончательный стиль исполнения на бандонеоне, в котором техника и выразительность находились в идеальной гармонии и который затем передавался от поколения к поколению музыкантов вплоть до наших дней. Как говорит Луис Адольфо Сьерра, «высшая похвала современному бандонеонисту — сказать ему, что в его игре есть что-то от Педро Маффиа»²⁰. Дебютировав в возрасте 17-ти лет, Маффиа выступал с лучшими оркестрами танго — Хосе Мартинеса, Роберто Фирпо, Хуана Карлоса Кобиана, Хулио де Каро. В 1926 году он организовал собственный оркестр, которым руководил до 1959 года и в исполнительской практике которого проводил в жизнь эстетические принципы «Школы Де Каро». В 1930-х годах Маффиа участвовал со своим оркестром в съемках фильмов «Танго», «Тени Буэнос-Айреса», «Маленький продавец газет». С 1927 года преподавал бандонеон в Муниципальной консерватории Буэнос-Айреса «Мануэль де Фалья», где в 1954 году организовал и возглавил кафедру бандонеона. Маффиа проявил себя и в общественной деятельности, явившись одним из основателей Аргентинской ассоциации дирижеров (1946).

«Школа Де Каро» была не единственным новаторским открытием танго 1920-х годов. Свою лепту в его эволюцию внесли и другие тангерос — композиторы и исполнители, умевшие идти в ногу со временем и находить новые пути. Среди тех, чья творческая деятельность началась в 1920-е годы, в первую очередь должны быть названы Освальдо Николас Фреседо (1897–1984) и Хуан Карлос Кобиан (1896–1953). Фреседо — композитор, бандонеонист и дирижер отдал артистической деятельности на поприще танго свыше 60 лет своей жизни — по столь удивительной продолжительности творческой активности сравниться с ним мог только Роберто Фирпо. Фреседо получил некоторое музыкальное образование: его мать, преподавательница фортепиано, обучила его основам музыки, позже он посещал частные учебные заведения. В 1918 году Фреседо организовал свой первый танговый квартет, со временем преобразованный в секстет, с которым он сделал сотни образцовых грамзаписей и с большим успехом выступал в Нью-Йорке (дважды) и в Париже. Стремясь расширить выразительные возможности ансамбля, обогатить его тембры, Фреседо экспериментировал, вводя дополнительные нетрадиционные инструменты — арфу, вибрафон, медные духовые и ударные инструменты (последние — с целью освободить фортепиано от чисто ритмических функций и сделать его мелодическим инструментом), но сохраняя при этом традиционную структуру и общие ритмомелодические основы танго. Выдающийся бандонеонист, последователь школы Эдуардо Ароласа, Фреседо входил в четверку лучших бандонеонистов своего времени наряду с Педро Маффиа, Педро Лауренсом и Луисом Петручелли. Как композитор Фреседо обладал весьма индивидуальным стилем, в котором доминирующее мелодическое начало (неизменно ясная и элегантная мелодика) сочеталось с

рельефно подчеркнутой и прихотливой ритмикой, с заметным влиянием танго «Старой гвардии». По замечанию Л.А. Сьерры, танго Фреседо «одинаково удовлетворяли и танцоров, и тех, кто предпочитали послушать музыку»²¹. В обширном творческом наследии Фреседо есть как инструментальные танго, так и танго-романсы, для которых он отбирал тексты без излишеств лунфардо и преимущественно сентиментального характера. Многие его танго остаются репертуарными до наших дней, как, в частности, танго **«Отчего?»**, написанное около 1930 года, — пример инструментального стиля Фреседо.

Новые веяния затронули и танго-романс, наиболее ярким представителем которого выступил в 1920-х годах Хуан Карлос Кобиан. Композитор, пианист и дирижер Кобиан получил музыкальное образование в филиале столичной Консерватории «Альберто Вильямс» в Баиа-Бланке (провинция Буэнос-Айрес), где его педагогом был маэстро Нума Россотти, в свою очередь ученик Венсана д'Энди по парижской Schola cantorum («Схола Канторум»). Переселившись из Баиа-Бланки в Буэнос-Айрес, Кобиан в 1916 году вошел как пианист в сформированное Эдуардо Ароласом трио, а в 1922 году составил собственное трио с опытным скрипачом Тито Роккатальятой и экстраординарным бандонеонистом Луисом Петручелли. Вскоре он уже руководил (заменив ушедшего Освальдо Фреседо) блестящим секстетом, в котором выступали такие «асы» танго, как Хулио де Каро и Ахесилао Феррацано (скрипки), Педро Маффиа и Луис Петручелли (бандонеоны) и Умберто Констансо (контрабас). Эти годы — апогей славы Кобиана-пианиста, нашедшего особый стиль исполнения на фортепиано в танговом ансамбле и определившего его роль и место среди других инструментов. Друзья называли его «Шопеном танго», критика — за особо элегантную манеру игры — «аристократом танго».

В отличие от своих старших современников Агустина Барди, Франсиско Канаро, Хосе Мартинеса, Эдуардо Ароласа, воссоздававших, при всей индивидуальности каждого из них, дух старых танго городских окраин, Кобиан-композитор был приверженцем «европейской ориентации» в эволюции танго, создателем, наряду с Энрике Дельфино, разновидности танго-романса, получившей итальянское наименование *tango romanza*, но отмеченной явным влиянием французской эстрадной *chanson**. Возможно, что здесь имело место не спонтанное влияние, а сознательное стремление приобщить танго к международным музыкальным течениям, в чем сказались академическое консерваторское образование Кобиана. Как бы то ни было, вопрос о «европейской ориентации» трудно решить однозначно. С одной стороны, проникновение европейских стилей и техники в танго расширяет его выразительные возможности; с другой — это проникновение несет в себе угрозу потери танго национального облика, «местного акцента». Написанное в 1922 году на слова Энрике Доминго Кадикамо танго-романс (*tango romanza*) Кобиана **«Раненая душа»**,

* В итальянском языке различаются слова *romanza* — романс и *canzona* — песня. Мы вынуждены переводить термин *tango romanza* тем же словосочетанием танго-романс, делая, в случае необходимости, соответствующую оговорку.

одно из самых известных и типичных для стиля его автора произведений, наглядно демонстрирует эту двойственность. Яркий мелодический дар и гармоническая изобретательность Кобиана делают это танго «красивой музыкой», но, слушая ее, трудно отделаться от ощущения, что эта красота достигнута за счет утраты каких-то существенных для природы танго черт.

Одной из наиболее интересных фигур в поколении, выступившем на сцену в 1920-х годах, был Себастьян Пиана. Музыкальное образование он получил в Буэнос-Айресе у Антонио д'Агостино и Эрнесто Дрангоша (фортепиано) и Мартина Каццаниги и Хуана Джаккобе (музыкальная теория и композиция). Пиана преподавал фортепиано в Муниципальной консерватории Буэнос-Айреса «Мануэль де Фалья» и теоретические дисциплины в музыкальной школе «Аргентинского общества авторов и композиторов». Как композитор Себастьян Пиана работал в различных жанрах — список его сочинений (свыше 200) включает мессу, балетную сцену на сюжет из «Божественной комедии» Данте (написана по заказу «Балета Монте-Карло»), фортепианные пьесы учебно-педагогического репертуара, музыку к кинофильмам и театральным постановкам и другие произведения. Однако наиболее полно и ярко Себастьян Пиана проявил себя в сфере популярной городской музыки, прежде всего в жанрах танго и милонги. Уже первое его танго «Окурок» (1922) на текст Хосе Гонсалеса Кастильо получило вторую премию на конкурсе, на который были представлены 135 танго; тогда же Карлос Гардель записал его на грампластинку. Одной из неоспоримых заслуг Пианы, прекрасного знатока аргентинского музыкального фольклора, читавшего в консерватории специальный курс «Народная аргентинская музыка», было возрождение на качественно новом уровне (в известной степени в противовес коммерциализации жанра) старой милонги городских пайядоров. На протяжении 1930-х годов Себастьян Пиана в содружестве с Омеро Манци создал классические образцы обновленной милонги — такие, как «Сентиментальная милонга», «Милонга–1900», «Грустная милонга». В сфере танго новаторство С. Пианы проявилось главным образом в интонационном обновлении жанра за счет привлечения мелодических оборотов и каденций, типичных для сельской музыки Аргентины.

Для эстетической позиции Себастьяна Пианы характерно его утверждение, что в исторической эволюции танго от Вильольдо до Кобиана существует естественная последовательность и преемственность между «старым» и «новым», определены стилистические черты и родовые признаки жанра и всякое новаторство допустимо лишь в установленных этими жанровыми характеристиками границах, за пределами которых танго перестает быть танго. В этом отношении С. Пиана, принципиальный противник «авангардизма» в танго, был одним из последних среди крупнейших мастеров жанра наследников заветов ветеранов «Старой гвардии».

Помещенные в Приложении танго «Обычная история» (1936) и «Голос танго» (1938) на тексты О. Манци дают представление о композиторском почерке Себастьяна Пианы. Первое из них выдержано в характере милонги, причем индивидуальный мелодический стиль композитора особенно ярко проявляется в рельефно синкопированном среднем разделе. «Голос танго» с экспрессивно-насыщенным, драматизированным, в соответствии с поэтическим текстом, вторым разделом своим интонационным обликом напоминает некоторые танго Агустина Барди, в частности его танго «Последнее свидание».

Самым молодым представителем «Школы Де Каро» 1920-х годов был Катуло Кастильо (1906–1975; его полное имя и фамилия Катуло Овидио Гонсалес Кастильо) — композитор, поэт, пианист, дирижер, музыкально-общественный деятель. Музыкальное образование Кастильо получил в столичной консерватории «Альберто Вильямс». С 1930 года он преподавал в Муниципальной консерватории Буэнос-Айреса «Мануэль де Фалья», позже был ее директором. В разные периоды Кастильо исполнял обязанности секретаря и президента «Аргентинского общества авторов и композиторов», выступал в периодической печати как журналист, эссеист, театральный критик. Как дирижер Кастильо гастролировал во Франции, Италии, Испании.

Катуло Кастильо — один из наиболее талантливых и национально характерных представителей жанра танго-романса, с равным мастерством и успехом проявивший себя и как композитор, и как поэт, сотрудничавший с такими выдающимися музыкантами, как Энрике Дельфино, Педро Маффиа, Себастьян Пиана, Анибаль Тройло, Освальдо Пульезе. В Приложении помещены два танго Катуло Кастильо из числа наиболее известных — «Вечерняя шарманка» и «Насвистывая», оба на тексты Хосе Гонсалеса Кастильо, отца композитора. «Вечерняя шарманка» (1923) — первое танго Кастильо, сочиненное им в возрасте 17 лет и премированное на престижном конкурсе, организованном издателем и пропагандистом танго Максом Глюксманом. Танго «Насвистывая» написано К. Кастильо совместно с С. Пианом в том же 1923 году. Название его возникло из авторской ремарки, предписывающей исполнителю по окончании танго повторить заключительные 8 тактов без слов, «насвистывая» мелодию.

Сжатые рамки нашего рассказа не позволяют осветить деятельность ряда крупных представителей танго 1920-х годов, хотя и не принадлежащих «Школе Де Каро», но оставивших каждый по-своему яркий след в истории жанра. Это Хосе Мартинес (1890–1939), один из наиболее талантливых авторов танго поколения 1910-х годов, убежденный сторонник «креольской тенденции» с ориентацией на народные музыкальные жанры (милонга, эстило); как композитор он продолжил линию Агустина Барди, а его исполнительская деятельность дирижера предвосхитила некоторые принципы «Школы Де Каро». Это уже упоминавшийся Энрике Дельфино (1895–1967), чье танго «Милонгита» (1920) явилось, как мы помним, первым законченным образцом жанра танго-романса. Это Хулио Сесар Сандерс (1897–1942), танго которого «Прощайте, мальчики» (1928) на текст Сесара Ведани по своей популярности соперничает с «Эль чокло» и «Кумпарситой». Это, наконец, Эдгардо Донато (1897–1963), автор знаменитого танго на текст Карлоса Сесара Ленци «В полусвете» (1924), записанного на граммпластинку Карлосом Гарделем и со временем ставшего одним из самых репертуарных аргентинских танго, имеющим наибольшее число грамзаписей, сделанных лучшими певцами и оркестрами. Отдельных параграфов заслуживают и выдающиеся исполнители-инструменталисты, в разные годы выступавшие в оркестре Хулио де Каро, — скрипачи Эмилио де Каро и Манлио Франсиа, бандонеонисты Луис Петручелли, Армандо Бласко и Карлос

Маркуччи, пианист Франсиско де Каро, контрабасисты Руперто Леопольдо Томпсон и Висенте Шиаррета.

1920-е годы явились переломными в истории танго, а роль и значение в ней «Школы Де Каро» были непреходящи. Ее эстетические принципы определили эволюцию танго на десятилетия вперед. В музыке (по крайней мере, в музыке академического плана) обыкновенно новые формы композиции порождают новые исполнительские стили. В случае «Школы Де Каро» произошло обратное: новая концепция интерпретации заставила авторов искать новые формы композиции, предоставив им невиданные ранее творческие возможности. Как после «Эль чокло» было уже невозможно вернуться к стилю Мендисабаля или Понцио, так после «Боздо» не могло быть возврата к танго эпохи «Старой гвардии».

Танго было, потому что был Буэнос-Айрес. Танго есть, потому что есть Буэнос-Айрес. Танго будет, пока будет Буэнос-Айрес.

Орасио Феррер

1 Тридцатые и сороковые годы

В 1929 году разрешился небывалый по своей глубине и разрушительной силе мировой экономический кризис. Он охватил как промышленные, так и особенно аграрные страны, к которым принадлежала Аргентина, и уничтожил непрочное процветание 1920-х годов. В условиях этого кризиса 6 сентября 1930 года в Аргентине произошел военный переворот, свергнувший либеральное правительство Иполито Иригойена. Переворот пошатнул до основания все жизненные устои аргентинского общества. На долгие годы устанавливаются диктаторские режимы, подавляющие всякое общественное движение. В стране неоднократно объявлялось осадное положение, прекращалось действие конституции, была введена цензура печати, к гражданскому населению применялись законы военного времени. Творческая интеллигенция оказалась в изоляции, разобщенной, в состоянии глубокого духовного кризиса, который отмечают все аргентинские историки, писатели, деятели культуры. «Мы вышли из нашего придуманного рая в 1930 году, когда наша страна была насильственно вброшена в жестокую современность», — пи-



сал один из историков. «Кризис 30-го года был пробуждением от сна, когда обнаружилось, что насилие есть аргентинская реальность, куда более могущественная, чем железные дороги, телеграф и школы, открытые Сармьенто», — вторил ему другой, а старейший аргентинский писатель Мануэль Гальвес обличал сегодняшний капиталистический Буэнос-Айрес следующей гневной филиппикой: «Жизнь в Буэнос-Айресе, в этом монотонном, уродливом, эгоистичном, жадном, полном предрассудков, лишенном духовных и религиозных интересов Буэнос-Айресе — трагедия, настоящая трагедия»¹.

Поэтом, полнее и острее других выразившим эту трагедию, явился Энрике Сантос Диссеполо. В своих танго «Я арлекин», «Три надежды», «Делай, делай», «Исповедь» Диссеполо показал человека, порожденного кризисом 1930-х годов, «портеньо-30», которого называли «человеком Корриентес и Эсмеральды». Это новый персонаж города и танго, человек, прежде всего, потерянный и одинокий, которому город в грубой форме предлагает дилемму: приспособиться, то есть принять жестокое реально сущее за желаемое, или умереть. Что касается «реально сущего» Аргентины 30-х годов, то Диссеполо с едким сарказмом изобразил его в танго «Барахолка» (1935), запрещенном при своем появлении военными властями. Вот несколько строф из него*:

Что мир был и будет свинством,
Знаю я;
И в пятьсот шестидесятом,
И в двухтысячном году.
Были жулики и воры,
Макиавелли и бандиты,
Те, кто весел, и кто плачет,
Золото и позолота.
Но двадцатый век другие
Превзошел своим бесстыдством, —
Кто б мог это отрицать?..
И сегодня безразлично —

Быть ли честным иль лжецом,
Иль невеждой иль ученым,
Благородным иль жульем.
Все равно, ничто не лучше,
Что профессор, что осел...

Век двадцатый, барахолка
Лихорадок и проблем...
Тот работает как лошадь,
Не имея ничего,
Тот живет за счет другого,
И ничто ему закон...

Танго всегда разделяло судьбу страны; в 1930-е годы оно также вступает в полосу кризиса.

Говоря о 30-х годах, Орасио Феррер подчеркивает, что вся история танго есть история его борьбы за выживание, выживание же, в свою очередь, всегда было обусловлено для танго необходимостью удовлетворять следующим трем требованиям: 1) быть способным адаптироваться к восприимчивости и вкусам каждого следующего поколения публики, никогда не будучи при этом рабом последней; 2) уметь ассимилировать новые творческие веяния, не давая в то же время исключительного предпочтения ни одному из них; 3) обладать достаточными внутренними резервами жизнеспособности².

К началу 30-х годов ни одно из этих требований не удовлетворялось в надлежащей степени. Подавляющее большинство композиторов, поэтов и

* «Барахолка» написана Диссеполо свободным стихом — без регулярного метра и без рифм. Чтобы для русского слуха «Барахолка» производила впечатление стихов, мы перевели ее фрагменты традиционным для испаноязычной поэзии «кастильским восьмисложником» (четырёхстопным хореем).

исполнителей танго добровольно поставили себя в зависимость от публики и ограничили свою творческую деятельность рамками, обеспечивающими гарантированный успех. Это влекло за собой господство почти исключительно «традиционалистских» течений и стилей, при котором подлинно новаторские явления оставались достоянием немногочисленных адептов. К этому прибавились неблагоприятные внешние условия. Появление звукового кино вытеснило танговые ансамбли из залов кинотеатров. Полный упадок сайнете лишил танго театральных подмостков. Экономический кризис привел к закрытию многих кабаре и других заведений, служивших сценой для танго. Все это сопровождалось заметным снижением интереса к самому танцу, в связи с чем профессиональные танцоры обратились к другим хореографическим формам. Первая половина 30-х годов — самый мрачный период во всей истории танго, когда его жизнеспособность казалась исчерпанной.

В эти годы неоднократно предпринимались различные попытки оживить, реанимировать танго, вернуть прежнее значение танцу. Основные усилия при этом были направлены на модификацию танговых оркестров с целью привлечь внимание публики к новым тембрам и краскам и приблизить звучание оркестра к характеру танца. Возник так называемый «большой оркестр», который, будучи действительно большим по числу музыкантов, включал различные инструменты симфонического оркестра. Здесь следует напомнить, что еще до 1930 года Роберто Фирпо и Франсиско Канаро собирали для сопровождения карнавальных танцев огромные оркестры из двадцати бандонеонов, стольких же скрипок, нескольких фортепиано и контрабасов, однако по инструментальному составу это были те же типовые оркестры, лишь многократно увеличенные. «Большого оркестра» до 30-х годов не было, и первые опыты его создания связаны с именами Освальдо Фреседо и Хулио де Каро. Выступления «большого оркестра» Фреседо в «Театре оперы» не имели заметного успеха и были непродолжительны; тем не менее, вернувшись к типовому оркестру, Фреседо сохранил в нем вибрафон, арфу и некоторые ударные инструменты. Хулио де Каро с той же целью достижения в танговом ансамбле необычного колорита использовал медные духовые инструменты. Старейший ветеран «Старой гвардии» Хуан де Дьос Филиберто сформировал танговый ансамбль, названный им «Оркестром портеньо», в который включил деревянные духовые инструменты и фисгармонию. Все эти эксперименты имели целью преодолеть кризис танго, установить в нем равновесие между «старым» и «новым».

Единственным прибежищем прежних типовых оркестров в 30-е годы стали кафе. «Тупи де 18» и «Атенео» в Монтевидео, но в первую очередь «Лос 36 билларес» и «Херминаль» в Буэнос-Айресе были теми приютами, где собирались немногочисленные знатоки, музыканты, критики, любители. Два дирижера-единомышленника — Эльвино Вардаро со своим секстетом и Педро Лауренс с ансамблем из семи музыкантов объединили здесь весь молодой цвет танго той эпохи — Анибаля Тройло, Альфредо Гобби, Уго Баралиса, Хосе Паскуаля, Хорхе Фернандеса — вместе с такими мастерами высшего класса, как Освальдо Пульезе, Армандо Бласко, Висенте Шиаррета. Можно с увереннос-

тью утверждать, что все лучшие традиции танго сохранились в те тяжелые годы в этих кафе, где господствовали культ высокого профессионализма и не испорченный модными веяниями вкус. Это был незабываемый для современников «кружок танго» в маленьком уголке города, на знаменитой Корриентес, где на перекрестке улиц Пеллегрини и Суипача друг против друга находились оба кафе. Здесь царил дух «Школы Де Каро», и отсюда спустя некоторое время Анибаль Тройло начал шаг за шагом отвоевывать для танго Буэнос-Айрес.

Тем не менее, несмотря на кризис, танго сохранило внутренние творческие потенции, которые нашли выход в деятельности двух крупнейших музыкантов того времени — Освальдо Пульезе и Анибалья Тройло. Они сумели не только сохранить традиции 1920-х годов, но и существенно обогатить их.

В течение многих лет поклонники и последователи Пульезе приветствовали его выступления криками «В „Колон“!», в „Колон“!», считая, что его музыка и исполнительский уровень оркестра достойны сцены главного оперного театра Аргентины. В декабре 1985 года, через несколько дней после своего 80-летнего юбилея, Пульезе со своим оркестром выступал в «Колоне». Это был высший знак признания заслуг для музыканта танго.

Необычайно плодовитый композитор с неистощимой тематической и ритмической изобретательностью, выдающийся пианист, поднявший на новый уровень роль фортепиано в типовом оркестре, мастер аранжировки, давший концертную жизнь множеству танго его предшественников и современников, дирижер, осуществивший бесчисленные грамзаписи и объездивший со своим оркестром многие страны Европы, Америки и Азии, новатор в любой сфере творческой деятельности, к которой он обращался, Освальдо Педро Пульезе, наряду с Хулио де Каро и Астором Пьяццоллой, является крупнейшей фигурой танго за всю его историю. Потомок итальянских иммигрантов, сын тангеро-любителя начальной эпохи танго, Пульезе родился в 1905 году в Буэнос-Айресе. С детства обучался игре на фортепиано — сначала под руководством Антонио Д'Агостино, затем у Педро Рубионе и Висенте Скарамучцы. Как пианист Пульезе начал выступать с 15 лет и прошел через многие ансамбли, в том числе такие блестящие, как секстеты Педро Маффиа и Эльвино Вардаро, прежде чем сформировал в 1939 году собственный ансамбль — октет в составе трех скрипок, трех бандонеонов, фортепиано и контрабаса. Прямой наследник «Школы Де Каро», Пульезе говорил о себе: «Я вышел из школы Хулио и Франсиско де Каро, Педро Маффиа, Педро Лауренса... Мой стиль — наследие этих мастеров. Моя манера игры очень близка манере Франсиско де Каро... Наш репертуар вырастает из того же изначального корня»³.

Хотя расцвет композиторской и исполнительской деятельности Освальдо Пульезе приходится на 30–40-е годы, он заявил о себе как композитор еще в 20-х годах. Уже первое его танго «Воспоминание» (1924) поразило современников своей оригинальностью, редко достижимым согласием между подлинным новаторством, сразу поставившим Пульезе в «авангарде» танго, и мелодической привлекательностью музыки. Хулио де Каро, тогда же сделавший грамзапись «Воспоминания», дал танго Пульезе такую характеристику: «„Воспоминание“ открывает новые пути в композиции танго. В нем заключена современная концепция мелодического развития, тематического варьирования, гармонической структуры, тональных модуляций... „Воспоминание“ — одно из тех произведений искусства нашего танго, которые пребудут вечно»⁴.

Говоря так, Хулио де Каро имел в виду прежде всего принципиальное новаторство Освальдо Пульезе, заключавшееся в том, что впервые было применено в танго вариационное развитие музыкального материала (танго как «тема с вариациями»). Особенно наглядно этот вариационный принцип проявился в танго «Юмба», одном из самых известных в творчестве композитора, явившемся своего рода краеугольным камнем инструментального танго 40-х годов. Написанное в 1943 году танго «Юмба» концентрирует в себе наиболее характерные черты зрелого стиля Пульезе. Примечательна композиция этого танго, структурная организация тематического материала. Вместо традиционной в танго главной темы-мелодии, охватывающей восьмитактный период, Пульезе находит краткий двухтактный мотив, мелодически и ритмически рельефно очерченный, и подвергает его интенсивному варьированию на протяжении всей пьесы. «Юмба», как и большинство инструментальных танго Пульезе, не имеет ни трио, ни иных внутренних членений формы; это одночастная композиция, где музыка течет непрерывным стремительным потоком, без единой цезуры, что приближает пьесу к миниатюрному симфоническому скерцо — особенность, отличающая многие инструментальные танго Пульезе, идущие, как правило, в быстром темпе. Не менее примечательна ритмика «Юмбы» — острая, «стаккатная», подчеркнута танцевальная, с прихотливо распределенными регулярными акцентами, падающими на 2-ю, 5-ю и 8-ю шестнадцатые доли двухчетвертного такта (Пульезе назвал этот изобретенный им ритм звукоподражательным словом «юм-ба», отсюда название танго). «Юмба» — прямая предшественница многих появившихся позже значительных инструментальных танго, в том числе Астора Пьяцоллы.

Обширное композиторское творчество Освальдо Пульезе в целом лежит в русле креольской традиции, продолжая линию Эдуардо Ароласа, Франсиско Канаро, более же всего Агустина Барди, от которого Пульезе — единственный в середине XX века — унаследовал акцент милонги и привкус эстило и видалиты. Такие его инструментальные танго, как «Марионетки», «Дон Атилио», «Прощай, Барди», «Сердцебиение», достаточно наглядно иллюстрируют как «креолизм» Пульезе, так и те новаторские черты, которые он привнес в креольскую традицию. Необходимо в то же время отметить, что в своем новаторстве Пульезе подчас выходит за те рамки, которые очерчивают жанровую природу танго, — тенденция, которая вскоре станет всеобщей. Такие танго Пульезе, как «Эдуардо Ароласу», «Биандунга», «Репейник и герань», уже не обладают достаточно характерными мелодическими или ритмическими чертами жанра; это инструментальные пьесы с более или менее нейтральной жанровой природой, подобно прелюдиям, экспромтам или импровизациям, и, в отличие от «Юмбы», полностью лишены танцевального начала. Напротив, танго-романсы Пульезе — «Навеселе», «Однажды», «Как тень», «Недавно» и другие — выдержаны в традиционной манере и мало чем отличаются стилистически от танго-романса 1920-х годов.

Если Роберто Фирпо и Эдуардо Аролас доминировали в «Старой гвардии», Хулио де Каро — в 1920-е годы, голос Карлоса Гарделя и поэзия Энрике

Сантоса Диссеполо завладели 30-ми годами, то Освальдо Пульезе и Анибаль Тройло — хозяева 40-х годов.

Деятельность Анибаля Кармело Тройло, композитора, бандонеониста и дирижера, составляет целую эпоху. Начав выступать со своим инструментом с 11 лет, будучи затем участником ансамблей Альфредо Гобби и Хуана Мальо, удостоившись чести быть приглашенным в 1930 году (в возрасте 16 лет) в знаменитый секстет Вардаро–Пульезе, Анибаль Тройло в 1937 году сформировал собственный ансамбль (октет), которым руководил до 1954 года. Как бандонеонист Тройло имел перед собой образцами Педро Маффиа и Педро Лауренса; от них его бандонеон воспринял ностальгическую суровость танго окраинных баррио, утонченный лиризм романтического танго 1920-х годов и современную открытую эмоциональность — качества, которые Тройло передал своему оркестру. Характеристику Тройло-дирижера дает Блас Матаморос. «Тройло, — говорит он, — начинает, как все в этом мире, представителем „Школы Де Каро“, но со временем его исполнительский стиль эволюционирует и отходит от первоначальной формы. В то время как в оркестре Де Каро и его последователей роли инструментов жестко распределены и постоянны — мелодические голоса с одной стороны, ритмические с другой, в оркестре Тройло эти роли взаимозаменяемы и могут передаваться от одной инструментальной группы другой. Так, фортепиано у Тройло главным образом ритмический инструмент, но может исполнять и мелодические пассажи и играть соло; бандонеон — инструмент мелодический, но иногда выполняет и ритмические функции. Оркестр Де Каро, — заключает Матаморос, — иерархический и аристократический; оркестр Тройло с его свободой перемещений инструментов и их функций являет собой пример демократического оркестра»⁵. Прибавим к сказанному Б. Матаморос, что в своих аранжировках и исполнительской практике Анибаль Тройло первостепенное внимание уделял танцевальному началу.

Как композитор Тройло обладал весьма индивидуальным стилем, выделявшим его среди самых крупных мастеров танго того времени. Разрабатывая преимущественно жанр танго-романса, Тройло всегда отдавал приоритет мелодии, продолжая в этом плане линию Энрике Дельфино и Хуана Карлоса Кобиана, но без реминесценций французской *chanson*. Такие танго, как «Моросит», «Не может быть», «Вся моя жизнь», «Чтобы танцевали мальчики», «Мое патио», демонстрируют оригинальность мелодики Тройло, чьи угловатые контуры не лишают ее своеобразной выразительности и привлекательности и сохраняют при этом явный креольский акцент. Тройло придавал большое значение художественной стороне отбираемых им поэтических текстов; перечень поэтов, с которыми он сотрудничал, — Катуло Кастильо (25 танго на его тексты), Омеро Манци (21), Хосе Мария Контурси, сын Паскуаля Контурси (16), Энрике Кадикамо (15) и Омеро Эспозито (15) — говорит сам за себя. Столь же тщательно Тройло выбирал певцов для своего ансамбля, которые под его руководством становились известными солистами, как Франсиско Фиорентино, Альберто Марино, Эдмундо Риверо, Роберто Гойенече.

Между тем начиная со второй половины 1930-х годов танго постепенно преодолевает кризис. Национальный кинематограф все чаще привлекает к сотрудничеству типовые оркестры. Благосклонный прием танго встречает на радио. Восстанавливает утраченные было позиции танец, в чем немалую роль сыграл Хуан Д'Ариенцо, дирижер-«традиционалист», чей исполнительский

стиль, целенаправленно и подчеркнуто ориентированный на танец, увлек за собой и другие оркестры, вернувшиеся к старой манере исполнения. Значительно расширился и обновился репертуар танго-романса, что, в свою очередь, вызвало появление новой плеяды молодых певцов. Наконец, экономический расцвет Ла-Платы в результате Второй мировой войны (резкое увеличение сельскохозяйственного экспорта и обусловленный этим приток капиталов в страну) создал благоприятные условия для появления новых оркестров танго. Два наиболее значительных из них — Освальдо Пульезе и Альфредо Гобби — сохраняли преемственность от «Школы Де Каро». Ветеран Освальдо Фреседо реорганизовал свой коллектив и привлек в него первую скрипку танго того времени Эльвино Вардаро. В русле исполнительского стиля Фреседо сформировались оркестры Карлоса Ди Сарли и Мигеля Кало, пользовавшиеся большой популярностью у публики, вновь наполнившей танцевальные салоны, просторные залы спортивных клубов, классические кафе на Корриентес, многочисленные другие открывшиеся заведения в центре и в отдаленных баррио. Большинство тангерос 40-х годов — композиторы, дирижеры, инструменталисты, певцы, составившие нечто вроде кружка и собиравшиеся в ночном кафе «Ла алегрия» на улице Сальта, находились под добровольно принятым духовным руководством Анибаля Тройло, чей оркестр и исполнительский стиль являлись в то время эталонами и чье имя было символом возрожденного танго. Эти музыканты и их деятельность получили наименование «Эль куарента» — «Сороковые годы».

Но, преодолев внутренний кризис, танго встретилось с серьезными внешними препятствиями. С окончанием Второй мировой войны на музыкальный рынок Ла-Платы хлынул поток североамериканской продукции, оттесняющей танго, которое было не в состоянии конкурировать с организованной и великолепно отлаженной индустрией «массовой культуры», распространяемой через тысячи каналов и проводников современной техники по всему миру. Безотказно действующий психологический феномен, заставляющий предпочитать иностранное отечественному, отвлекал от танго значительный контингент публики. Негативную роль в этом процессе играло телевидение, в противоположность старому аргентинскому кинематографу следовавшее в русле космополитических тенденций своего времени. Все это вело, по словам Орасио Феррера, к «медленному искажению и вытеснению национального духа»⁶. Подозрительное отношение среднего сословия и пренебрежительное высших классов к национальному проявляется с начала 1940-х годов и особенно усиливается в период президентства Хуана Доминго Перона (1946–1955). Танго было национальным явлением, и оно испытывало это отношение на себе. Единственными верными его адептами оставались, как указывает Орасио Салас, трудящиеся окраин и пригородов; эта публика любила танцы, сходила с ума от ритма «юмба» и глубоко переживала истории, которые ей рассказывали Франсиско Фиорентино и Роберто Гойенече.

Негативное воздействие чужеродных элементов танго испытывало не впервые. Уже в танго-романсах «европеистов» Дельфино и Кобиана мелос и

гармония, воспринявшие черты западноевропейской эстрады и неаполитанских песен, заметно удалялись от традиционных креольских норм. В 1940-х годах Орасио Сальган в своей исполнительской практике пианиста и дирижера-аранжировщика демонстрировал прямое влияние североамериканского джаза, дополнительный привкус которого придавала включенная им в оркестр электрогитара*. Если, как утверждал Себастьян Пиана (его высказывание было приведено в предыдущей главе), существуют стилистические черты и родовые признаки жанра и всякое новаторство допустимо лишь в установленных этими жанровыми характеристиками границах, за пределами которых танго перестает быть танго, то очевидно, что авторы 40-х годов часто переступали эти границы. Каковы бы ни были при этом побудительные мотивы — желание «идти в ногу со временем» или уступка его натиску, сознательное стремление приобщить танго к интернациональным музыкальным стилям или пассивное восприятие инонациональных влияний, или же, наконец, просто бессознательная потребность новизны, подменяющей собой истинное новаторство и достигаемой, как правило, за счет утраты более ценных и существенных элементов прежнего, — в любом случае танго не только теряло национальный характер, но лишалось основополагающих мелодических, гармонических и ритмических характеристик, образующих его жанровую природу и отличающих танго от других музыкальных форм. То есть, говоря словами С. Пианы, переставало быть танго. Чтобы почувствовать это, достаточно сопоставить приведенные в Приложении классические образцы танго эпохи «Старой гвардии» или 20–30-х годов с более поздними. Вот для сравнения два фрагмента упоминавшихся выше инструментальных танго О. Пульезе «Эдуардо Ароласу» и «Репейник и герань»; если этой музыке нельзя отказать в своеобразной выразительности, то, с другой стороны, в ней, за исключением одного-двух пассажей, очень трудно услышать какие-либо характерные черты мелоса и ритмики танго:

О. Пульезе. Танго «Эдуардо Ароласу»



* О. Салас замечает, что в 1940-х годах такая джазовая манера в танго была революцией. Добавим, со своей стороны, что если это была революция, то, как всякая революция, более разрушительная, нежели созидаящая, поскольку джаз нивелирует любые стили, лишая их национальной и индивидуальной характерности. Не случайно, как отмечает тот же О. Салас, публика отнеслась к этой новой манере с недоверием (см.: *Salas H. El tango. Buenos Aires, 1986. P. 281*).



О. Пульезе. Танго «Репейник и герань»



Ошибочно, как считают некоторые авторы, пишущие о танго, видеть в подобных примерах эволюцию жанра. Эволюция художественной формы как ее естественное, органичное развитие подразумевает такое накопление элементов нового, которое не ведет к разрушению и утрате изначальной формы, что мы видим в приведенных музыкальных фрагментах. Танго Ароласа отличались от танго Вильольдо, а танго Де Каро — от танго Ароласа, но при этом между ними сохранялось нечто связующее, объединяющее их в один жанр, — общая

композиционная структура, общая интонационная природа, общая метроритмическая основа (подобно тому, как вальсы Чайковского не похожи на вальсы Иоганна Штрауса, хотя и те и другие являются вальсами). Когда естественная эволюция, которая не может быть бесконечной, завершается, художественная форма либо выходит из употребления (в таких случаях говорят «вышла из моды»), либо сохраняется, но переходит в состояние своего рода гомеостаза, при котором развитие прекращается и дальнейшие ее трансформации возможны лишь в результате искусственного воздействия извне, причем такое статическое состояние может быть весьма продолжительным. Ряд наблюдаемых признаков приводит к убеждению, что естественная эволюция танго завершается в 1940-х годах, во всяком случае не позднее 50-х годов, на протяжении которых его родовые признаки все более стираются (нередко исчезают окончательно) и заменяются более или менее жанрово нейтральной музыкальной материей. Танго как инструментальная и вокальная композиция, сохраняющая название «танго», при этом не исчезает, но обретает другую, отличную от изначальной форму с иной ритмоинтонационной и гармонической основой. Этот процесс начинается, как мы видим, уже в творчестве Освальдо Пульезе и находит свое окончательное завершение в деятельности Астора Пьяцоллы и его последователей.

В подтверждение наших выводов предоставим слово одному из крупнейших авторитетов во всем, что касается аргентинского танго. Его мнение выражено предельно недвусмысленно.

«Первые годы танго прошли под знаком самых мрачных прогнозов, — пишет ученый. — Его немедленную смерть предрекали на все лады. Сегодня, зная, какой триумф выпал на долю танго, мы улыбаемся, вспоминая эти предсказания. А между тем смеяться тут не над чем. Если танго — тот прежний танец, с живой, нервно пульсирующей музыкой, с ясным, четко акцентированным ритмом, с гибкими движениями танцоров, то прогнозы сбылись: в современном танго, перенявшем манеры новой общественной среды, в которую оно попало, *ничего не осталось от его креольского прародителя* (курсив мой. — П. П.), танго эволюционировало, чтобы выжить»⁷.

Так писал Карлос Вега в 1936 году. Танго выжило, но его эволюция уже в следующем десятилетии подходила к концу. Вместе с этим завершалась «золотая эпоха» танго. Правда, накопленный им более чем за полвека жизненный импульс был еще достаточно велик, чтобы обеспечить танго продолжительную «золотую осень».

2 «Буэнос-Айрес в полночь»

В конце 1950-х–1960-е годы происходит смена поколений. На протяжении одного десятилетия уходят из жизни заслуженные ветераны танго — Хуан Карлос Кобиан, Эдгардо Донато, Хуан де Дьос Филиберто, Франсиско Канаро, Педро Марио Маффиа, Роберто Фирпо. Не намного пережил их Педро Лауренс. Равноценной замены им нет, хотя появляется множество новых имен и как грибы после дождя возникают новые ансамбли, как правило, недолговечные: Эмилио Балькарсе, Энрике Алессиио, Эдуардо Дель Пиано, Роберто Кало, Анхеля Домин-

геса, Хорхе Фернандеса, Марио Демарко, Рикардо Педевилли, Хорхе Кальдары, Эктора Варелы, Фульвио Саламанки — один перечень их занял бы целую страницу. Некоторые из них следуют традиции Де Каро, другие придерживаются линии А. Тройло, третьи ориентируются на исполнительскую практику Пульезе, наконец, четвертые предпочитают интернациональные стили. Само по себе такое стилистическое расслоение плодотворно, поскольку порождает здоровую конкуренцию и предоставляет публике возможность выбора, но оно сопровождается заметным общим снижением художественного уровня по сравнению с предшествующим «классическим периодом» и тем падением интереса со стороны общества к национальным ценностям, о котором мы говорили выше. К этому следует прибавить, что блестящая когорта поэтов танго также поредела. Одни, как Энрике Доминго Кадикамо и Омеро Эспозито, отошли в тень, другие, как Омеро Манци и Энрике Сантос Диссеполо, отошли в лучшую жизнь, не передав свои поэтические перья следующим за ними, как замечает О. Феррер.

В этой ситуации остро ощущалась настоятельная потребность в каком-то живительном импульсе, который дал бы новые идеи, указал новые ориентиры, подобно тому как это сделал в 1920-х годах Хулио де Каро. Таким импульсом явилась артистическая деятельность Астора Пьяццоллы.

«Без различения эпох или тенденций, он — самый совершенный музыкант и один из самых оригинальных деятелей танго, — говорит о Пьяццолле О. Феррер. — ...Его творчество являет собой новый музыкальный стиль Ла-Платы, революционный по содержанию, тесно связанный с современной западной музыкой»⁸.

«Вызывающий полемику и дискуссии Пьяццолла открыл ворота, взорвал схемы, скандализировал традиционалистов и вот уже четыре десятилетия (написано в 1986 году. — П. П.) успешно осуществляет постоянный творческий эксперимент, — характеризует деятельность Пьяццоллы О. Салас. — Старые споры о жанре и наименовании его музыки с сегодняшних высот представляются лишенными смысла. Музыка Пьяццоллы заключает *танго в себе* (курсив мой. — П. П.), хотя несомненно, что он давно уже раздвинул границы того, что предшествующие поколения принимали за танго»⁹.

А вот что говорит о себе сам Астор Пьяццолла: «Я без конца слышу, как весь мир твердит, что моя музыка не есть танго. Поскольку я уже устал слушать это, отвечаю: хорошо, если хотите — пусть моя музыка будет музыкой Буэнос-Айреса. Но как называется музыка Буэнос-Айреса? Танго. Следовательно, моя музыка — танго»¹⁰.

Хотя в этом заявлении, безусловно, есть известная доля спекуляции, но несомненно также, что во всей истории танго не было столь дискутируемой и одиозной для подавляющего большинства тангерос и одновременно столь индивидуально неповторимой и музыкально одаренной личности, как Пьяццолла. В то время как традиционалисты считали ересью само упоминание имени Пьяццоллы среди тангерос, а критика не уставала изливать желчь в его адрес, Пьяццолла творил. Он искал, пробовал, экспериментировал; ошибался, но чаще находил то, что искал, что отвечало его намерениям, достигало поставлен-

ной им самому себе цели. Одиноким и отпугивающим *enfant terrible* в начале своего пути, он со временем обрел почитателей и последователей.

Композитор, бандонеонист, пианист, дирижер, аранжировщик, Астор Панталеон Пьяццолла Манетти родился в 1921 году в городе Мар-дель-Плата в провинции Буэнос-Айрес. На протяжении 1924–1936 годов его семья жила попеременно в Мар-дель-Плата и Нью-Йорке, пока в 1938 году не обосновалась окончательно в Буэнос-Айресе. С 9 лет Пьяццолла учился игре на бандонеоне и в 13 лет уже вполне владел инструментом, хотя не увлекался им, поскольку все его помыслы были устремлены к джазу, с которым он впервые познакомился в Нью-Йорке. С переездом в столицу Аргентины Пьяццолла выступал как бандонеонист в танговых ансамблях, в том числе в оркестре Анибаля Тройло, где выполнял также обязанности аранжировщика. Одновременно он изучал музыкально-теоретические дисциплины и композицию под руководством Альберто Хинастеры, впоследствии одного из самых выдающихся композиторов Латинской Америки, и брал уроки игры на фортепиано у опытного педагога Рауля Спивака. Его музыкальная подготовка была достаточно всесторонней и крепкой.

Внешняя сторона артистической деятельности Пьяццоллы прослеживается легко. В 1944 году он отделился от А. Тройло и дирижировал оркестром, аккомпанировавшим певцу Франсиско Фиорентино, с которым Пьяццолла сделал свои первые грамзаписи. С 1949 года Пьяццолла уже независимый дирижер со своим собственным ансамблем. Он участвует в съемках фильмов «Человек субботы», «В тех же красках», «Стальные метеоры», «Небо в руках», за что удостоивается специальной премии кинематографа. В 1954 году Пьяццолла получил стипендию для учебы в Парижской консерватории, но, прибыв в столицу Франции, он предпочел консерваторскому курсу занятия с Надей Буланже, которая решительно повлияла на всю дальнейшую творческую ориентацию Пьяццоллы. (Невозможно удержаться от замечания: как далеко ушло танго! Тангеро «Старой гвардии» зачастую не умели записывать собственную музыку на нотной бумаге, Астор Пьяццолла берет уроки у самой Нади Буланже!) В Париже Пьяццолла организовал струнный оркестр для записи в основном собственных сочинений. В 1958–1960 годах он жил в Нью-Йорке, делая многочисленные аранжировки разных жанров, в том числе классического джаза, и выступая со своим оркестром в программах, названных, по коммерческим соображениям, «Джаз-танго». На протяжении 1950–1960-х годов Пьяццолла руководил многочисленными ансамблями — «Октет Буэнос-Айрес», «Новый октет», «Новое танго», «Квинтет», «Ансамбль-9», постоянно меняя их инструментальный состав: при сохранении тембровой основы типового оркестра (бандонеон, фортепиано, струнные) вводил дополнительно электрогитару, арфу, флейту, вибрафон, челесту, колокольчики, ударные, в некоторых случаях использовал синтезаторы. В эти годы Пьяццолла выступал на радио, телевидении, давал концерты в театрах Буэнос-Айреса и Монтевидео. Маршруты его зарубежных гастролей охватывали, помимо стран Латинской Америки, Германию, Францию, Голландию, Швейцарию, Италию, Испанию; он выступал в нью-йоркском «Карнеги-холле», а в 1975 году принял участие в Международном музыкальном фестивале в Канах. Неизменный успех у публики и знатоков сопровождал его повсюду.

Такова внешняя сторона деятельности Астора Пьяццоллы. Труднее проследить и понять его внутреннюю творческую эволюцию, дать объективную

оценку его музыки, столь не похожей на все, что было создано до него в сфере танго.

Пьяццолла начал как композитор академического плана (влияние Альберто Хинастеры). Его первым крупным сочинением, датированным 1943 годом, была Сюита для арфы и струнных инструментов. На протяжении 40-х годов он писал увертюры, сонаты, сюиты, лишь постепенно, начиная с «Буэнос-айресской рапсодии» (1948), вводя в свои сочинения отдельные мелодические и ритмические элементы танго. Эта линия его творчества достигла кульминации в «Симфонии Буэнос-Айреса» (1951) и Симфониетте для камерного оркестра (1953). По совету Хинастеры Пьяццолла представил «Симфонию Буэнос-Айреса» на конкурс, организованный дирижером Фабианом Севицким. Премьера сопровождалась скандалом со стороны пуристов от музыки, возмущенных тем, что в партитуру академического жанра были включены бандонеоны, однако сочинение Пьяццоллы получило премию. Параллельно Пьяццолла писал танго, впервые проявив новаторство в серии инструментальных танго 1950–1954 годов. В их числе было танго «Триумфальное», прослушав которое Надя Буланже убедила Пьяццоллу не оставлять найденного им пути, ибо, как сказала знаменитый педагог, «это ваш путь». Надя Буланже посоветовала Пьяццолле вместо того, чтобы облекать танго в оркестровые одежды симфонического оркестра, включать его элементы в крупные формы академических жанров для достижения национального характера. «Она более, чем кто бы то ни было, дала мне веру в самого себя, — говорил о Наде Буланже Пьяццолла. — Она заставила меня почувствовать, что в глубине своей я тангеро... И все, что я тогда имел против танго, обернулось внутри меня в его пользу»¹¹. В этом новом русле Пьяццоллой созданы в 50–60-х годах такие произведения, как «Три минуты с реальностью» для челесты, бандонеона и струнного оркестра, «Танго-балет» для инструментального октета, «Человек эскины» для певца-солиста, чтеца и камерного оркестра, камерная опера на либретто Орасио Феррера «Мария из Буэнос-Айреса», написанная в форме кантаты и использующая различные жанры городской музыки Буэнос-Айреса и народной Ла-Платы.

В творчестве Пьяццоллы сочетаются элементы классической европейской музыки — от Баха (фугированные эпизоды, контрапунктическая разработка) до Стравинского (современная гармония, политональность, нерегулярные метры, полиритмия), джаза, рок-музыки и собственно танго, но танго, чрезвычайно своеобразно преломленного через индивидуальное слышание композитора. В Приложении помещено одно из самых известных танго Пьяццоллы «Буэнос-Айрес в полночь». В нем нет ни привычных интонаций прежних танго, ни традиционного ритма танго, но есть нечто, давшее композитору право назвать эту пьесу «танго». Сделаем небольшое отступление. В свое время Алехо Карпентьер писал о знаменитой «Румбе» классика кубинской музыки Алехандро Гарсиа Катурлы, также далекой от этнографически точного воспроизведения фольклорного прообраза: «Когда Катурла писал свою „Румбу“, он вовсе не думал о какой-то конкретной пьесе, о румбе, которая могла быть одной из многих румб, которая могла войти под номером в какой-нибудь сборник

танцев. Он думал о *Румбе* (здесь и далее разрядка автора. — П. П.), о духе *румбы*, о всех *румбах*, какие только звучали на Кубе с тех пор, как здесь появились первые негры... Очень может быть, что негр, танцующий румбу, не сумел бы сделать и одного па под эту музыку, которая тем не менее выражает его самые сокровенные инстинкты»¹². То же самое можно сказать и о танго Пьяццоллы. Под эту музыку нельзя танцевать танго, но в этой великолепной фреске, изображающей панораму огромного ночного города с его нервным пульсом, приглушенными голосами, шорохами, остинатными шагами басов — прохожих, спешащих в ночные дансинги и кафе, удивительно верно передан дух танго, *ощущение* танго, *атмосфера* танго. Это обобщенный звуковой образ танго, «танго в себе», по удачному определению О. Саласа. Это то качественно новое, что привнес в жанр Пьяццолла.

В стилистической эволюции Пьяццоллы было немало неожиданных зигзагов. Так, в 1969 году он написал на тексты Орасио Феррера три пьесы для певицы Амелиты Бальтар — «Балладу для безумного», «Балладу на мою смерть» и «Балладу для Него», вызвавшие тревогу и озабоченность наиболее фанатичных его приверженцев простотой музыкального языка и незамутненной ясностью тематического материала. В 1974 году Пьяццолла в содружестве с саксофонистом Джерри Муллиганом осуществил ряд записей, лежащих полностью в сфере джазовой импровизации. В музыке к кинофильму Фернандо Соланаса «Танго. Изгнание Гарделя» Пьяццолла в соответствии с сюжетом возвращается к стилю своих ранних танго, а в созданном в 1960 году трехчастном Концерте для бандонеона, струнных и ударных вновь демонстрирует вполне академический стиль. «Было время, когда Пьяццолла писал, чтобы удивить», — замечает О. Салас. Едва ли это так, поскольку Пьяццолла «удивляет» каждым своим очередным произведением, каждым поворотом в своей эволюции художника-творца. Он всегда в поисках, и его находки, как правило, столь же удивительны, сколько счастливы. Это давно уже признали и те, кто встретил в штыки его первые шаги на композиторском поприще.

Споры о том, можно ли считать Астора Пьяццоллу композитором танго, давно улеглись, но хотелось бы внести в этот вопрос окончательную ясность. Если мы будем пытаться найти в музыке Пьяццоллы конкретные мелодические и ритмические контуры прежних танго, танго Ароласа и Де Каро, нас постигнет неудача, — таких танго у Пьяццоллы нет. Его музыка, как верно определил ее сам композитор, — прежде всего музыка Буэнос-Айреса, и подобно тому, как в жилах портеньо смешалась кровь разных рас и наций, так в музыке Буэнос-Айреса слились, как мы помним, разные источники — кубинские хабанеры, танго Андалусии, милонги гаучо, эстило и видалиты пампы, неаполитанские песни, принесенные итальянскими иммигрантами, французские *chansons*, североамериканский джаз. Но сердцевина этой музыки, ее жизненный нерв — танго, поэтому мы вправе назвать Астора Пьяццоллу, певца Буэнос-Айреса, композитором танго *par excellence*.

Пьяццолла имел последователей, но последователи не имели его успеха. Дело здесь не в отсутствии талантов. Бесконечно раздвинув рамки того, что прежде считалось танго, Пьяццолла, казалось бы, открыл музыкантам необъятное поле деятельности, в действительности же он поставил предел жанру. Очень скоро обнаружилось, что «идти дальше» уже невозможно. Ансамбль Эдуардо Ровиры, воспринявшего идеи Пьяццоллы, просуществовал недолго.

Родольфо Медерос, пытавшийся, подобно Пьяццолле, соединить джаз и рок-музыку с танго, потерпел неудачу: в его композициях 1970-х годов танго исчезало полностью, хотя в концертной программе 1983 года «Добрый вечер, Паула» Медеросу удалось сохранить привкус музыки города. Более жизнеспособными оказались оркестры Атилио Стампоне, Освальдо Манци и Леопольдо Федерико, составленные из опытных музыкантов и явившиеся пиками качества внутри танго, сохранявшего каноническую основу, причем Атилио Стампоне особенно выделялся умением обогащать классические мелодии танго всеми ресурсами современной академической музыки и превращать танго Дельфино, Маффиа или Фреседо в концертные пьесы симфонического звучания. Успешными были и умеренные эксперименты с «большим оркестром» Архентино Гальвана, Эктора Артолы и Карлоса Гарсиа, музыкантов, сумевших удержаться от соблазна переступить границы, намеченные Пьяццоллой. В то же время оставалась многочисленная группа традиционалистов, не желавших порывать с привычными канонами жанра. Наиболее яркая фигура среди них — Мариано Морес, чьи танго «Кафетин Буэнос-Айреса», «Голубая комнатка», «Карусель», «Бокалы, подружки и поцелуи», «Патियो моей смуглянки» завоевали широкую популярность на фоне «авангардистских» тенденций, а танго «Прощай, моя пампа» удостоилось международного признания во время зарубежных гастролей ансамбля Мореса «Современный ритмический секстет». Появились и новые талантливые поэты — Эктор Негро и Эладиа Бласкес (она же композитор), основной тематикой которых стал город — его улицы, заведения, персонажи, обычаи.

В марте 1976 года в Аргентине произошел очередной государственный переворот, в результате которого к власти пришла военная хунта во главе с генералом Хорхе Рафаэлем Виделой. Был распущен Национальный конгресс, запрещена деятельность политических партий и профсоюзов, в том числе артистических. На протяжении восьми лет культурная и художественная жизнь страны, задавленная прессом жесткой цензуры и многочисленных ограничений, пребывала в застое. Но танго (в который раз!) выжило. С восстановлением в начале 1980-х годов демократических форм правления развитие танго приобрело характер настоящего взрыва. Постоянные выступления самых представительных тангерос того времени; множество открывшихся заведений, где звучит танго и где можно послушать новых певцов и солистов-инструменталистов; создание муниципального «Оркестра танго Буэнос-Айреса» под управлением бандонеониста Рауля Гарельо и пианиста Карлоса Гарсиа; многочисленные гастроли танговых коллективов в Европе, Соединенных Штатах и Японии — стране, где танго пользуется особенной популярностью, где существуют высокопрофессиональные оркестры танго и функционируют «Общество друзей аргентинской музыки» в Хиросиме и «Общество изучения музыки Иberoамерики» в Токио, издающее специализированный журнал «Иberoамериканская музыка»; публикация обширной литературы о танго, свидетельствующей о растущем интересе местных интеллектуалов к теме, которая еще четверть века назад занимала лишь горстку энтузиастов.

Но это — внешние успехи танго. Гораздо сложнее, противоречивее и драматичнее его внутренняя жизнь. Как мы сказали, творчество Астора Пьяццоллы явилось «последним словом» в истории танго. Отныне перед композиторами стоит дилемма: трудиться ли на целине, поднятой Пьяццоллой, без особой надежды превзойти автора «Буэнос-Айреса в полночь», или же вернуться к «старому доброму» танго. Первый путь таил в себе угрозу окончательного растворения танго в чуждой его природе звуковой стихии, что показали опыты Эдуардо Ровиры и Родольфо Медероса; второй, — как всякое возвращение вспять, отпугивал композиторов неизбежными обвинениями в ретроградстве и творческом бессилии. Между тем последнее уже давало себя знать тревожными симптомами — признаками оскудения творческой потенции: к ритму танго стали приспосабливать популярные мелодии других жанров — «Голубку» Себастьяна Ирадьера, мексиканские песни, пользующиеся большим успехом в Латинской Америке (например, танго «Компадрон» Луиса Виски), даже классику, в частности, известную фортепианную пьесу Антона Рубинштейна «Deux melodies», также превращенную в танго. Если же мы обратимся к репертуару современных танговых ансамблей и их записям, то легко убедимся, что они на девять десятых состоят из старых танго, давно апробированных и завоевавших любовь публики; удачных танго, сочиненных сегодня, крайне мало.

Танец также сдает свои позиции. Правда, в ночных кафе и кантинах — пестро разукрашенных ресторанчиках с «ужином и шоу» танго танцуют, но оно занимает скромное место в программах между выступлениями модных певцов и певиц, соло на бандонеоне и стриптизом. В сегодняшней Аргентине танго все более замыкается в сфере ностальгических воспоминаний старших поколений. Несмотря на все усилия радио и телевидения привить своим слушателям и зрителям любовь к танго, современная молодежь не проявляет к нему интереса. Она предпочитает современные танцы, заполняет залы, где выступают популярные исполнители рока, выстраивается в очереди у дверей дискотек и штурмует кассы заведений, где блистает очередная североамериканская звезда «шоу-бизнеса». Что может сказать старомодное танго этим, одетым в джинсы и жующим жвачку, правнукам гаучо и внукам компадре?..

Когда корреспондент газеты «Ке паса» задал Освальдо Пульезе вопрос, как он смотрит на будущее танго (это интервью состоялось в начале 1980-х годов), маститый маэстро ответил, что это зависит от того, какую позицию займут поэты и композиторы. Если тексты танго освободятся от пошловатых перепевов на темы о любовных муках, а композиторы сумеют создавать такую музыку, которая волновала бы душу и оставалась в памяти, то танго наберет силу. Нужны, далее, добавил Пульезе, и конкретные меры по популяризации танго. Следовало бы, например, организовывать общедоступные вечера танго в театре «Колон», разучивать лучшие, с точки зрения музыки и текста, танго на уроках музыки в общеобразовательных школах, провести в Буэнос-Айресе международный фестиваль танго с участием коллективов и исполнителей из других стран Америки и Европы¹³.

Согласно проведенным подсчетам, начиная с 1880-х годов в Аргентине было создано до 15 тысяч танго. Разумеется, огромное большинство их давно забыто, «вышло в тираж», но остается «золотой фонд», которым, главным образом, и живут сегодняшние ансамбли танго и который продолжает привле-

кать публику. Есть и специализированные ансамбли, демонстрирующие танец в его классическом (хотя и сценически стилизованном) виде — таким, каким он был в свою «героическую эпоху». Эти ансамбли гастролируют за рубежом, разнося по всему миру неувядающие мелодии Вильольдо, Ароласа, Канаро и изумляя неискушенных зрителей виртуозными «кортес» и «кебрадас».

На протяжении почти столетия, от Мендисабаля и Вильольдо до Пульезе и Пьяцоллы, танго неуклонно восходило, пока не превратилось в синоним города и страны, где оно родилось. Его кризисы и подъемы, поражения и процветание — те же, что переживала Аргентина, самым верным и нелицеприятным зеркалом которой всегда было танго. Несмотря ни на что, танго живет, и сегодняшний аргентинец считает его своей национальной гордостью и не устает во всеуслышание заявлять об этом. Танго не умирает. По-прежнему катит свои могучие волны Рио-де-Ла-Плата, по-прежнему шумит и волнуется многомиллионный Буэнос-Айрес, и, как хорошо сказал Орасио Феррер, чьи слова мы поставили эпиграфом к этой главе, «танго будет, пока будет Буэнос-Айрес».

«ЛЮБИМЫЙ ГРАЖДАНИН ВСЕГО МИРА»

(вместо предисловия)

- 1 *Carpentier A.* América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música // *Carpentier A.* Ese músico que llevo dentro. T. 3. La Habana, 1981. P. 339.
- 2 *Земсков В.* Народно-демократические традиции танго и поэзия Аргентины // Художественное своеобразие литератур Латинской Америки. М.: Наука, 1976. С. 181.
- 3 *Бокас Л.* Время и танго // Курьер ЮНЕСКО. Париж, апрель 1986. С. 11.
- 4 *García Jimenez F.* El tango. Historia de medio siglo: 1880–1930. Buenos Aires, 1965. P. 45.
- 5 *Vega C.* Danzas y canciones argentines. Buenos Aires, 1936. P. 233.

I. РОЖДЕНИЕ

- 1 *Vega C.* Las especies homónimas y afines de “Los orígenes del tango argentino” // Revista musical chilena. Santiago de Chile, N 101, julio — septiembre de 1967. P. 50.
- 2 *Matamoro B.* Orígenes musicales // La historia del tango. T. 1. Buenos Aires, 1976. P. 57.
- 3 *Carella T.* El tango. Mito y esencia. Buenos Aires, 1956. P. 21.
- 4 *Gobello J.* Tango, vocablo controvertido // La historia del tango. T. 1. P. 136.
- 5 Mercurio peruano. T. 4, 1792, N 117. Edición facsimilar. Lima, 1964. P. 114.
- 6 Цит. по: *Matamoro B.* Op. cit. P. 61.
- 7 Diccionario de argentinismos. Buenos Aires, 1911. P. 143.
- 8 *Вега Инка Гарсиласо де.* История государства инков. Л.: Наука, 1974. С. 283–284.
- 9 *Corominas J.* Breve diccionario etimológico de la lengua castellana. Madrid, 1961. P. 540.
- 10 *Vega C.* Op. cit. P. 50–51.
- 11 *Grenán J.* Nuestra primera musica instrumental // Revista de estudios musicales. Mendoza (Argentina), N 5–6, 1951. P. 81.
- 12 *García Jimenez F.* El tango. Historia de medio siglo: 1880–1930. Buenos Aires, 1965. P. 9.
- 13 *Rodríguez Molas R.* La música y la danza de los negros en el Buenos Aires de los siglos 18 y 19. Buenos Aires, 1957. P. 13.
- 14 *Gobello J.* Op. cit. P. 134.
- 15 *Ayestarán L.* Fuentes para el estudio de la música colonial uruguaya. Montevideo, 1947. P. 34–35; idem. La música en el Uruguay. T. 1. Montevideo, 1953. P. 68–71.
- 16 Цит. по: *García Jimenez F.* Op. cit. P. 9.
- 17 *Pichardo E.* Diccionario provincial de voces cubanas. Matanzas, 1836. P. 242.
- 18 См.: *Matamoro B.* Op. cit. P. 57–59.
- 19 *Saldaña G.* Historia de la música en México. México, 1934. P. 292–293.
- 20 См.: *Rossy H.* Teoría del canto jondo. Barcelona, 1966. P. 184–193.
- 21 *Corominas J.* Op. cit. P. 540.
- 22 *Preciado D.* Folklore español. Madrid, 1969. P. 204.
- 23 *García Matos M.* Antología del folklore musical de España. Madrid, 1960. P. 21.
- 24 *Knosp G.* Les Iles Canaries // Encyclopédie de la musique par

- Lavignac, premiér partie. Paris, 1922. P. 3234–3244.
- 25 См.: *Hidalgo Mantoya J.* Folklore musical español. Antología. Madrid, 1974.
- 26 См.: *Preciado D.* Op. cit. P. 206.
- 27 *Sánchez de Fuentes E.* El folklore en la música cubana. La Habana, 1923. P. 67.
- 28 См.: *Grenet E.* Música popular cubana. La Habana, 1939. P. XLIV; *Orovio E.* Diccionario de la música cubana. La Habana, 1981. P. 400.
- 29 *Alvarenga O.* Música popular brasileira. Rio de Janeiro — Pôrto Alegre — São Paulo, 1950. P. 292.
- 30 Ibid.
- 31 См.: *Vega C.* El origen de las danzas folklóricas. Buenos Aires, 1956. P. 81.
- 32 *Matamoro B.* Op. cit. P. 83.
- 33 *Gesualdo V.* Historia de la música en la Argentina. T. 2. Buenos Aires, 1961. P. 871–872.
- 34 Ibid. P. 876.
- 35 Ibid. P. 907.
- 36 Цит. по: *Vega C.* Las especies homónimas y afines de «Los orígenes del tango argentino». P. 54.
- 37 Ibid. P. 54–55.
- 38 Ibid. P. 50.
- 39 *Vega C.* Danzas y canciones argentinas. Buenos Aires, 1936. P. 231.
- 40 *Grenet E.* Op. cit. P. XXIV.
- 41 *Carpentier A.* América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música. P. 339.
- 42 Цит. по: *Gesualdo V.* Op. cit. P. 887.
- 43 *Campos R.M.* El folklore y la música mexicana. México, 1928. P. 67.
- 44 *Grenet E.* Op. cit. P. XXIII.
- 45 *Carpentier A.* La música en Cuba. México, 1946. P. 102.
- 46 *Vega C.* Danzas y canciones argentinos. P. 248.
- 47 Цит. по: *Gesualdo V.* Op. cit. P. 876.
- 48 Ibid. P. 908.
- 49 *Ferrer H.* El libro del tango: Crónica y diccionario. 1850–1977. Buenos Aires, 1977. P. 568.
- 50 *Linch V.R.* Folklore bonaerense. Buenos Aires, 1953. P. 16.
- 51 Цит. по: *Земсков В.* Аргентинская поэзия гаучо. М.: Наука, 1977. С. 25.
- 52 *Guarnieri J.C.* El gaucho. Montevideo, 1951. P. 69.
- 53 Ibid. P. 70.
- 54 *Sarmiento D.F.* Facundo. Buenos Aires, 1911. P. 59–60.
- 55 *Linch V.R.* Op. cit. P. 49.
- 56 Ibid.
- 57 Ibid. P. 29.
- 58 *Gesualdo V.* Op. cit. P. 854–855.
- 59 См.: *Vega C.* Danzas y canciones argentinas. P. 258.
- 60 *Gesualdo V.* Op. cit. P. 898.
- 61 *Linch V.R.* Op. cit. P. 52–53.
- 62 Цит. по: *Gesualdo V.* Op. cit. P. 901.
- 63 *Matamoro B.* Op. cit. P. 87.
- 64 *Gesualdo V.* Op. cit. P. 901.
- 65 *Selles R.* La milonga // La historia del tango. T. 12. P. 2086.
- 66 Цит. по: *Vega C.* Danzas y canciones argentinas. P. 234.
- 67 Цит. по: *Vega C.* Las especies homónimas y afines de «Los orígenes del tango argentino». P. 55.
- 68 *Vega C.* Danzas y canciones argentinas. P. 248.
- 69 *Rosy H.* Op. cit. P. 187.
- 70 Ibid. P. 192.
- 71 Ibid. P. 193.
- 72 *Vega C.* Danzas y canciones argentinas. P. 262.
- 73 Ibid. P. 233.
- 74 Ibid. P. 239.
- 75 *Matamoro B.* Op. cit. P. 83.
- 76 Ibid.

- 77 См.: *Vega C.* Danzas y canciones argentinas. P. 243.
- 78 Ibid. P. 254.
- 79 Ibid. P. 242.
- 80 Ibid. P. 253.
- 81 *Gesualdo V.* Op. cit. P. 794–795.
- 82 См.: *Vega C.* El origen de las danzas folklóricas. P. 94–96.
- 83 *Gesualdo V.* Op. cit. P. 796–797.
- 84 Ibid. P. 812.
- 85 Ibid. P. 815.
- 86 См.: *Васильева-Рождественская М.* Историко-бытовой танец. М., 1963. С. 184–185.
- 87 *Gesualdo V.* Op. cit. P. 813.
- 88 *Vega C.* El origen de las danzas folklóricas. P. 197.
- 89 *Vega C.* Danzas y canciones argentinas. P. 258.
- 90 Ibid.
- 91 Ibid. P. 258–259.
- 92 *Ferrer H.* El libro del tango. P. 352.
- 93 См.: *Rivera J.B.* Históricas paralelas // La historia del tango. T. 1. P. 43.
- 94 *Ayestar n L.* El candombe, la chica y la bámbula entre 1820 y 1888. La Habana, N 37, 1973.
- 95 *Gesualdo V.* Op. cit. P. 865.
- 96 *Linch V.R.* Op. cit. P. 49.
- 97 *Benar s L.* El tango y los lugares y casas de baile // La historia del tango. T. 2. Buenos Aires, 1977. P. 209.
- 98 *Matamoro B.* Op. cit. P. 63.
- 99 Ibid.
- 100 *Gesualdo V.* Op. cit. P. 865.
- 101 Цит. по: *Carella T.* Op. cit. P. 51.
- 102 *Linch V.R.* Op. cit. P. 48–49.
- 103 *Gobello J.* Orígenes de la letra de tango // La historia del tango. T. 1. P. 116.
- 104 Цит. по: *Salas H.* El tango. Buenos Aires, 1986. P. 67.
- 105 Ibid. P. 62–63.
- 106 Ibid. P. 63–64.
- 107 Ibid. P. 63.
- 108 *Земсков В.* Аргентинская поэзия гаучо. С. 192.
- 109 *G Ivez M.* La trata de los blancos. Buenos Aires, 1905. P. 44.
- 110 *Gobello J.* Orígenes de la letra de tango. P. 116.
- 111 Цит. по: *Salas H.* Op. cit. P. 69.
- 112 Цит. по: *Vega C.* Danzas y canciones argentinas. P. 267.
- 113 Ibid. P. 255.
- 114 Ibid. P. 254.
- 115 *Benar s L.* Op. cit. P. 219.
- 116 *Vega C.* El origen de las danzas folklóricas. P. 198.
- 117 *Vega C.* Danzas y canciones argentines. P. 271.
- 118 *Benar s L.* Op. cit. P. 217.
- 119 *Vega C.* El origen de las danzas folklóricas. P. 202.
- 120 *Selles R.* El tango y sus dos primeras décadas // La historia del tango. T. 2. P. 174.
- 121 Ibid. P. 168.
- 122 *Ferrer H.* El libro del tango. P. 534.
- 123 *Selles R.* Op. cit. P. 169–170; *Salas H.* Op. cit. P. 53.
- 124 *Pesce R.* La Guardia Vieja // La historia del tango. T. 3. Buenos Aires, 1977. P. 294.

II. ДЕТСТВО И ОТРОЧЕСТВО

- 1 Цит. по: *Salas H.* El tango. Buenos Aires, 1986. P. 40.
- 2 Ibid. P. 39.
- 3 *Germani G.* Estructura social de la Argentina. Buenos Aires, 1955. P. 67.
- 4 *Salas H.* Op. cit. P. 45.
- 5 См.: Очерки истории Аргентины. М., 1961. С. 234–235.
- 6 *Benar s L.* El tango y los lugares y casas de baile. P. 236–239.

- 7 *Rivera J.B.* Históricas paralelas // La historia del tango. T. 1. P. 35.
- 8 *Benar s L.* Op. cit. P. 237–238, 241–242.
- 9 *Barcia J.* Tangos, tangueros y tango-cosas. Buenos Aires, 1976. P. 161.
- 10 *Rivera J.B.* Op. cit. P. 28.
- 11 *Ионин А.С.* По Южной Америке. Т. II. Санкт-Петербург, 1896. С. 118–119.
- 12 Там же. С. 119.
- 13 См.: *Шелешнева Н.А.* Архитектура и изобразительное искусство Аргентины. Исторический очерк // Культура Аргентины. М.: Наука, 1976. С. 261–262.
- 14 *L. pez L.V.* La gran aldea. Buenos Aires, 1961. P. 88.
- 15 *Rodr guez Molas R.* Negros libres rioplatenses, en Buenos Aires // Revista de humanidades. Buenos Aires, año 1, N 1, septiembre de 1961. P. 114.
- 16 *Benar s L.* Op. cit. P. 234–235.
- 17 Ibid. P. 257–262; *Ferrer H.* El libro del tango: Crónica y diccionario. 1850–1977. Buenos Aires, 1977. P. 510–511.
- 18 См.: *Benar s L.* Op. cit. P. 261–267; *Ferrer H.* Op. cit. P. 552.
- 19 Цит. по: *Salas H.* Op. cit. P. 84.
- 20 Цит. по: *Pesce R.* La Guardia Vieja // La historia del tango. T. 3. Buenos Aires, 1977. P. 295–296.
- 21 *Rivera J.B.* Op. cit. P. 51.
- 22 *Vega C.* Danzas y canciones argentines. Buenos Aires, 1936. P. 257.
- 23 *Salas H.* Op. cit. P. 85.
- 24 *Rivera J.B.* Op. cit. P. 51–52.
- 25 Цит. по: *Byron S.* Ricardo Güiraldes y el tango // La historia del tango. T. 3. P. 506.
- 26 *L. pez L.V.* Op. cit. P. 172.
- 27 Цит. по: *Salas H.* Op. cit. P. 30–31.
- 28 Цит. по: *Vega C.* Op. cit. P. 267.
- 29 Ibid. P. 270–271.
- 30 Цит. по: *Pesce R.* Op. cit. P. 298.
- 31 Цит. по: *Erni E.* Eduardo Arolas // La historia del tango. T. 5, 1977. P. 740.
- 32 См.: *Pesce R.* Op. cit. P. 298.
- 33 Цит. по: *Selles R.* El tango y sus dos primeras décadas. P. 166–167.
- 34 См.: *Pesce R.* Op. cit. P. 319.
- 35 *Selles R.* Op. cit. P. 176.
- 36 *Hidalgo Montoya J.* Cancionero popular infantil español. Madrid, 1969. P. 22.
- 37 *Carella T.* El tango. Mito y esencia. Buenos Aires, 1956. P. 56–58.
- 38 Цит. по: *Pesce R.* Op. cit. P. 322.
- 39 *Резниченко В.* Столица танго // Латинская Америка, № 10. М., 1984. С. 140–141.
- 40 *Rossler O.* Buenos Aires dos por cuatro. Buenos Aires, 1967. P. 121.
- 41 *Matamoro B.* Orígenes musicales // La historia del tango. T. 1. Buenos Aires, 1976. P. 89–91.
- 42 *Ferrer H.* El libro del tango. P. 435.
- 43 *Escard F.* Geografía de Buenos Aires. Buenos Aires, 1966. P. 17.
- 44 *Rom n M.* Itinerario del payador. Buenos Aires, 1957. P. 219.
- 45 *Земсков В.* Народно-демократическая традиция танго и поэзия Аргентины. С. 180.
- 46 *Carella T.* Op. cit. P. 57.
- 47 Ibid.
- 48 *Bates H., Bates L.J.* La historia del tango. Buenos Aires, 1936. P. 75.
- 49 *Vega C.* El origen de las danzas folklóricas. P. 200.
- 50 *Vega C.* Panorama de la música popular argentina. Buenos Aires, 1944. P. 263.
- 51 *Sabato E.* Tango, canción de Buenos Aires; *Salas H.* Op. cit. P. 11–12.
- 52 *Rossler O.* Op. cit. P. 135.
- 53 См.: *Гумилев Л.* Этногенез и биосфера земли. Вып. 3. Л., 1979. С. 32.

III. СОВЕРШЕННОЛЕТНИЕ

184

- 1 *Ferrer H.* El libro del tango: Crónica y diccionario. 1850–1977. Buenos Aires, 1977. P. 271.
- 2 *Salas H.* El tango. Buenos Aires, 1986. P. 85.
- 3 Цит. по: *Priore O. del.* Angel Villoldo // La historia del tango. T. 3. P. 364.
- 4 Цит. по: *Pesce R.* Principales protagonistas de la Guardia Vieja // La historia del tango. T. 3. P. 451–452.
- 5 *Sierra L.A.* Agustín Bardi // La historia del tango. T. 4. Buenos Aires, 1977. P. 605.
- 6 Ibid. P. 602.
- 7 *Borges J.L.* Poesía y arrabal // Revista Universidad de Antioquia. Vol. LIII, N 203, enero-marzo. Medellín (Colombia), 1986. P. 66.
- 8 Цит. по: *Puccia E.H.* Juan de Dios Filiberto // La historia del tango. T. 6. Buenos Aires, 1977. P. 951.
- 9 *Ferrer H.* Op. cit. P. 257.
- 10 Цит. по: *Erni H.* Eduardo Arolas // La historia del tango. T. 5. 1977. P. 755, 759.
- 11 *Borges J.L.* Op. cit. P. 62–63.
- 12 *Sabato E.* Tango, canción de Buenos Aires. P. 14–15.
- 13 *Barcia J.* Tangos, tangueros y tango-cosas. Buenos Aires, 1976. P. 78–79.
- 14 *Galvez M.* La Argentina en nuestros libros. Santiago de Chile, 1935. P. 196.
- 15 Бек, № 1 (70). С. 14.
- 16 *Benar s L.* El tango y los lugares y casas de baile. P. 268.
- 17 Ibid. P. 271.
- 18 Ibid. P. 272–273.
- 19 *Vega C.* Danzas y canciones argentinas. P. 267.
- 20 *Benar s L.* Op. cit. P. 215–216.
- 21 *Borges J.L.* Op. cit. P. 61–62.
- 22 Цит. по: *Salas H.* Op. cit. P. 111.
- 23 Ibid.
- 24 Ibid. P. 112.
- 25 Ibid.
- 26 Ibid. P. 114.
- 27 Цит. по: *Gesualdo V.* Historia de la música en la Argentina. T. 2. Buenos Aires, 1961. P. 921.
- 28 Цит. по: *Salas H.* Op. cit. P. 115.
- 29 *Garc a Jimenez F.* El tango. Historia de medio siglo: 1880–1930. Buenos Aires, 1965. P. 24–25.
- 30 Цит. по: *Salas H.* Op. cit. P. 114.
- 31 Бек, № 1 (70). С. 14.
- 32 *Carella T.* El tango. Mito y esencia. Buenos Aires, 1956. P. 63.

IV. «ЗОЛОТАЯ ЭПОХА» ТАНГО

- 1 *Vilari o I.* El tango cantado. Montevideo, 1981. P. 12.
- 2 *Pesce R.* La Guardia Vieja // La historia del tango. T. 3. Buenos Aires, 1977. P. 341.
- 3 См.: *Кофман А.* Танго-песня: фольклор или литература? // Латинская Америка. М., № 3, 1968. С. 113.
- 4 *Salas H.* El tango. Buenos Aires, 1986. P. 144, 148.
- 5 См.: *Ferrer H.* El libro del tango : Crónica y diccionario. 1850–1977. Buenos Aires, 1977. P. 347.
- 6 *Gobello J.* Enrique Delfino y el tango canción. // La historia del tango. T. 6. P. 879–880.
- 7 *Rossler O.* Buenos Aires dos por cuatro. Buenos Aires, 1967. P. 81.
- 8 Ibid. P. 59.
- 9 Цит. по: *Salas H.* Op. cit. P. 129.
- 10 Ibid. P. 138.
- 11 Ibid. P. 142.
- 12 См.: *Кофман А.* Указ. соч. С. 120–121.
- 13 *Земсков В.* Народно-демократическая традиция танго и поэзия Аргентины //

Художественное своеобразие
литератур Латинской Америки. М.:
Наука, 1976. С. 185.

14 См.: *Salas H.* Op. cit. P. 160.

15 Ibid. P. 162.

16 *Gobello J.* Op. cit. P. 874–875.

17 *Ferrer H.* Op. cit. P. 449.

18 Цит. по: *Salas H.* Op. cit. P. 131.

19 Ibid.

20 *Sierra L.A.* La escuela decareana // La
historia del tango. T. 7. Buenos Aires,
1977. P. 1099.

21 *Sierra L.A.* Osvaldo Fresedo // La historia
del tango. T. 5. Buenos Aires, 1977.
P. 775.

V. «ЗОЛОТАЯ ОСЕНЬ» ТАНГО

1 Цит. по: *Тертерян И.* Аргентинская
проза: особый путь? // Художественное
своеобразие литератур Латинской
Америки. С. 315–317.

2 *Ferrer H.* El tango. Medellín (Colombia):
Unaula. N 5, octubre 1985. P. 19.

3 *Salas H.* El tango. Buenos Aires, 1986.
P. 273.

4 Ibid. P. 274.

5 Ibid. P. 251.

6 *Ferrer H.* Op. cit. P. 24.

7 *Vega C.* Danzas y canciones argentinas.
P. 272.

8 *Ferrer H.* El libro del tango: Crónica y dic-
cionario. 1850–1977. Buenos Aires, 1977.
P. 628–629.

9 *Salas H.* Op. cit. P. 296.

10 Ibid. P. 290.

11 Ibid. P. 291.

12 *Carpentier A.* Alejandro García Caturla //
Compositores de América. V. 3.
Washington, 1960. P. 85–86.

13 См.: *Резниченко В.* Столица танго //
Латинская Америка, № 10. М., 1984.
С. 143.

А

Абад Андрес 41
 Абатте Хуан 118
 Авельянеда Пепита (наст. имя — Хосефа Калатти) 105, 109, 153
 Агила Хуан де Хуан дель 47
 Агилар Исмаэль 147
 Агирре Авелино 38
 Агирре Хулиан 72
 Агостино Антонио д' 160, 166
 Айестаран Лауро 62
 Айн Касимиرو 127, 130
 Алваренга Онейда 20–21, 24, 64
 Алессио Энрике 172
 Алиппи Элиас 89, 127
 Альбенис Исаак 29
 Альберди Хуан Баутиста 76
 Альборнос Педро 57
 Альварес-и-Пасо Гарсиа 52
 Альвеар Торкуато де 83
 Алькорта Касимиро 94–95
 Альфонс XIII де Бурбон 130
 Амат Хосе 29
 Анкерман Хорхе 20, 28
 Анна Австрийская 8
 Апарисио Мануэль 112
 Арагон Пруденсио 95
 Арбо Туано 69
 Аргерих Мануэль 39
 Ариенцо Хуан д' 168
 Аролас Эдуардо 41, 75, 83, 94, 102, 114, 116, 120–122, 127, 154–159, 167, 171, 176, 179
 Аростеги Абдон 54, 69
 Аростеги Мануэль Грегорио 102, 127, 134
 Арриэта Дон Хуан Эмилио 29
 Артола Эктор Мария 177

Б

Байярдо Лито 147
 Балерио Хуан 106, 121
 Бальзак Оноре де 149
 Балькарсе Эмилио 172
 Бальтар Амелита 176
 Банд Генрих 106
 Баралис Уго 156, 165
 Барбьери Франсиско Асенхо 21, 28–29, 50–51
 Барди Агустин 75, 83, 94, 102, 107, 114–115, 117, 119, 139, 150–151, 154, 159–161, 167
 Барреда Рафаэль 21, 30
 Баррера Рамон 37
 Барсиа Хосе 80, 123–124
 Басан Хуан Карлос 113, 116
 Басси Артуро де 39
 Батес Луис 13, 101
 Батес Эктор 13, 100–101, 112
 Бах Иоганн Себастьян 175
 Бевилакуа Альфредо Антонио 95, 113
 Беллини Винченцо 26
 Бенарос Леон 38, 62, 70, 78–79, 88, 125–126
 Берлинер Эмиль 105
 Бернстайн Артуро 83, 158
 Бернстайн Луис 102
 Берто Аугусто 82, 138
 Бетинотти Хосе Луис 37, 120, 146, 152
 Бианкет Хосе Овидио 127
 Бианко Франсиско 73
 Бизе Жорж 8, 27
 Бичер-Стоу Гарриет Элизабет 21
 Бласкес Эладиа 177
 Бласко Армандо 156, 161, 165
 Бокас Луис 11

Бомбига Хосе 120
 Борхес Хорхе Луис 10, 41, 65, 116, 123,
 126, 128, 146, 148–149
 Бретон-и-Эрнандес Томас 28–29
 Буланже Надя 174–175

В

Ваккарецца Альберто 73, 136, 148
 Вардаро Эльвино 165–166, 168–169
 Варез Эдгар 8
 Варела Эктор 173
 Васкес Пабло Хосе 37, 39
 Васкес Хенаро 95, 116
 Вега Карлос 7, 12–13, 17, 22, 24, 30, 35,
 45–47, 50–56, 59–61, 64, 69–71,
 90, 93, 99, 101, 103, 126, 133, 172
 Ведани Сесар 161
 Вейнгартнер Феликс фон 130
 Велич Хуан 119
 Верди Джузеппе 84, 92
 Вертис Хуан Хосе де 15
 Вестрис Огюст 69
 Видарт Даниэль 146
 Видела Хорхе Рафаэль 177
 Вилариньо Идеа 133–134, 146
 Вилела Алехандро 87
 Вилла-Лобос Эйтор 20
 Вильгельм II (германский император) 130
 Вильде Хосе Антонио 80
 Вилькес Хосуэ Теофило 35
 Вильольдо Анхель 37, 41, 67–68, 71,
 74–75, 83, 91, 95, 97, 100, 102–105,
 107–113, 116, 120, 122, 127–128, 131,
 134–135, 147, 160, 171, 179
 Вильямс Альберто 32, 73
 Вильярроэль Луис 99
 Виски Луис 178

Г

Гавенски Марта 98–99
 Галеано Лино 72, 94
 Гальван Архентино 177
 Гальвес Мануэль 66, 144, 164
 Гарде Берта 152
 Гардель Карлос 11, 41, 73, 89, 111, 117,
 120, 122–123, 133, 135–136, 138,
 142, 149–154, 160–161, 167, 176
 Гарельо Рауль 177
 Гарсиа Карлос 177
 Гарсиа Луис 37
 Гарсиа Матос Мануэль 18–19
 Гарсиа Хименес Франсиско 12, 115
 Гарсон Тобиас 66, 88–89
 Гастамбиде Хоакин 29
 Гауденсио Доминго 118
 Гауденсио Рикардо 118
 Глюксман Макс 161
 Гобби Альфредо Эусебио 73, 105,
 128–129, 153, 165, 168–169
 Гобби Флора Ортенсия 105, 110, 128, 153
 Гобельо Хосе 14, 64, 68, 108, 140, 146,
 150, 152
 Гойенече Роберто 168–169
 Гомес Кармен 86, 89
 Гонсалес Туньон Рауль 10, 133, 149
 Готтшалк Луи Моро 32
 Грандис Хосе де 139, 148
 Греко Висенте 75, 82–83, 89, 94,
 113–114, 118–119, 122, 134
 Грене Эмилио 25, 28
 Гуарньери Хуан Карлос 33–34
 Гуаставино Карлос 10, 41
 Гуиральдес Мануэль 91
 Гуиральдес Рикардо 76, 91
 Гумилев Лев Николаевич 102
 Гутьеррес Томас 68

Д

Давийе Шарль 22, 46, 50, 52
 Дальто Мария Эстер 144
 Данте Алигьери 9, 160
 Дебюсси Клод 8
 Девото Даниэль 14
 Дель Пиано Эдуардо 172
 Дельфино Энрике 120, 135, 138, 144, 154, 159, 161, 168–169, 177
 Демаре Лукас 138
 Демарко Марио 173
 Джаккобе Хуан 160
 Ди Сарли Карлос 169
 Диор Кристиан 98
 Диссеполо Санто 95
 Диссеполо Энрике Саналь Сантос 10, 82, 95, 106, 120, 123, 147–149, 164, 168, 173
 Доде Альфонс 27
 Домингес Анхель 172–173
 Домингес Рамос Хоакин 22, 24
 Донато Эдгардо 161, 172
 Доницетти Гаэтано 26
 Доре Гюстав 52
 Дрангош Эрнесто 160
 Дузе Элеонора 92
 Дьос Филиберто Хуан де 107, 117–119, 165, 172
 Дюма-сын Александр 145

Е

Екатерина II Великая 59

З

Закс Курт 129
 Земсков Валерий Борисович 10, 66, 99, 101, 148

И

Ибаргурен Карлос 101–102
 Инка Гарсиласо де ла Вега (наст. имя — Гомес Суарес де Фигероа) 15
 Ионин Александр Семенович 82–83
 Ирадьер Себастьян де 27–28, 178
 Иригойен Иполито 112, 163
 Исидоро Де-Мария 62

К

Кабальеро Мануэль Фернандес 28–29
 Кадикамо Энрике Доминго 10, 13, 121, 140, 146, 148, 159, 168, 173
 Кало Мигель 169
 Кало Роберто 172
 Кальдара Хорхе 173
 Кальдерон Кармен 127
 Камарото Федерико 88
 Камино Мигель Андрес 64, 70
 Кампоамор Мануэль 89, 93–95, 105
 Кампос Рубен М. 31
 Канаро Франсиско 41, 75, 82–83, 87, 94, 113, 119–120, 127, 129, 154–155, 159, 165, 167, 172, 179
 Кандалес Лола 109
 Канто Эстела 125–126
 Као Мариано 127
 Карден Пьер 98
 Карелья Тулио 14, 96–97, 100, 105, 132
 Каро Франсиско де 155–156, 162, 166
 Каро Хулио де 10, 82, 113–114, 116, 118, 121, 123, 127, 155–159, 161, 165–168, 171, 173, 176
 Каро Эмилио де 155–156, 161
 Карпентьер Алехо 8, 26, 28, 124, 175
 Карриего Эваристо 10, 63–64, 97, 120, 149
 Каррилеро Хосе 39
 Карриль Уго дель 122
 Каррисо Хуан Альфонсо 96

Карузо Хуан Андрес 139
 Касон Ихинио 37, 39
 Кастильо Катуло Овидио Гонсалес 97, 124, 141–142, 148, 161, 168
 Кастильо Хосе Гонсалес 136, 141, 145, 160–161
 Кастриота Самуэль 83, 102, 119, 127, 133, 135, 154
 Катан Марамбио 147
 Катурла Алехандро Гарсиа 175
 Каццанига Мартин 160
 Кесада Эктор Саэнс 65
 Кирога Хуан Факундо 34
 Кносп Гастон 19
 Кобиан Хуан Карлос 138, 154–156, 158, 160, 168–169, 172
 Коль Рамон 70–71
 Констансо Умберто 159
 Контурси Паскуаль 10, 37, 80, 82, 106, 122, 124, 133, 135–138, 140–142, 144, 148, 168
 Контурси Хосе Мария 168
 Кордоба Диего Фернандес де 15
 Короминас Хуан 15, 18
 Корсини Игнасио 41, 154
 Коста Дальмиро 32, 42
 Кофман А.Ф. 134, 147
 Краус Энрике 156
 Кристобаль Оудрид (-и-Сегура) 28
 Куэльо Гойо 92

Л

Лабар Эдуардо де 147
 Лагуарда Триас Роландо 14
 Лалан Эдуардо Гарсиа 39, 41
 Ла Баска Мария 89, 94, 124
 Ла Венисиа Чина 87
 Ла Мондонгито 87

Ла Парда Рефусило 87
 Ла Петиса Лола 87
 Ла Сильвия Висенте и Паскуаль 98
 Ла Теро Мария 87
 Ла Чата Пепа 87
 Ларрета Энрике Родригес 10
 Ластра Сальвадор 51
 Лауренс Педро Бланко Акоста 121, 139, 150–151, 156–158, 165–166, 168, 172
 Ле Пера Альфредо 141
 Лекуона Эрнесто 20
 Ленци Карлос Сесар 161
 Лиачо Ласаро 125
 Линнинг Самуэль 135, 141–142, 144
 Линч Вентура Робустиано 33–38, 42, 62–63
 Линьера Данте 157
 Лобату Монтейру 84
 Лодука Висенте 83, 119
 Ломуто Франсиско 82
 Лопес де Гомара Хусто 39
 Лопес Лусио Висенте 83–84, 91, 124
 Лугонес Леопольдо Аргуэльо 10, 138
 Людвиг Баварский 130
 Людовик XIV Великий 9

М

Магальди Агустин 154
 Мазини Анджело 84
 Майсани Асусена 154
 Маккей Херман 30
 Макки Карлос Эрнани 94, 114
 Максимилиан Габсбургский 27
 Мальо Хуан 82, 168
 Мальони Джоваккино 42
 Манко Сильвио 67
 Мансилья Лусио Виктор 128

Манци Омеро 10, 41, 97–98, 106, 124, 140, 142, 146, 148–149, 160, 168, 173

Манци Освальдо 177

Маречаль Леопольдо 123

Марино Альберто 136, 154, 168

Маркуччи Карлос 118, 156, 162

Мармон Хосе 95

Мармонтель Антуан Франсуа 32

Марони Энрике 122, 138

Мартинес Хосе 119, 138, 154, 158–159, 161

Мартинес Эстрада Эсекьель 62, 124

Мартино Франсиско 152

Масса Мартинелли 147

Матаморо Блас 13, 21–22, 39, 51, 62, 99, 168

Матос Родригес Херардо 107, 113, 121–122, 136

Маффиа Педро Марио 139, 150–151, 156–158, 161, 166, 168, 172, 177

Мачадо Хорхе 71–72, 94

Мачадо-и-Альварес Антонио 51

Маяковский Владимир Владимирович 131

Медерос Родольфо 177–178

Мелани Пьетро 39

Мендес Конча 27

Мендисабаль Росендо Кайетано 41, 73–74, 87, 89, 95–96, 102–103, 116, 162, 179

Метальо Херардо 95

Мийо Дариус 8

Мирамар Дора 109

Мирейя Рубиа (наст. имя — Маргарита Вердьер) 87

Митре Бартоломе 37–38, 72, 100

Моисеев Игорь Александрович 63

Монсеррат Лаурентина 89

Монтойя Хуан Идальго 19, 48, 96

Морено Армандо 154

Морес Мариано 177

Мореско Луис 122

Муиньо Энрике 127

Муллиган Джерри 176

Мюрже Анри 145

Н

Нава Артуро де 37, 39, 127, 152

Наварро Ремихио 87

Назарет Эрнесту 20

Негро Эктор 177

Николай II 131

Нинсенетти А. де 21

Ньето 51

О

Окампо Виктория 128

Окампо Мигель 39

Орехон Исабель 30

Оудрид Кристобаль 29

П

Паизиелло Джованни 26

Пайя Франсиско 39

Палант Пабло 75

Паласуэлос Хосе Мария 21, 30–32

Палау Педро Хосе 41

Паскуаль Хосе 165

Патти Аделина 40, 84, 92

Пегги Эдит 127, 130

Педевилья Рикардо 173

Пеньялоса Габино Кория 117

Перголези Джованни Баттиста 26

Перес Сантос 34

Перес Хуан 72, 94

Перес де ла Риестра Карлос 154

Перон Хуан Доминго 169
 Петр I Великий 9
 Петручелли Луис 156, 158–159, 161
 Пеццана Ячинта 92
 Пеше Рубен 74, 98, 134, 152
 Пиана Себастьян 38, 41, 82, 160–161, 170
 Пий X (папа римский) 105, 130
 Пичардо Эстебан 17
 Подеста Антонио Доминго 39–41
 Подеста де Помар Мария Эстер 135
 Подеста Рикардо 73, 100, 134
 Подеста Хосе Доминго 40
 Пока Ропа Хуан 34
 Поли Манолита 136
 Полито Педро 119
 Понцио Эрнесто 41, 73–74, 82–83, 89, 100, 103, 107, 115–116, 134, 162
 Постильони Франсиско 113
 Праканико Франсиско 141
 Прево Антуан Франсуа 145
 Пресиано Дионисио 18
 Прието Энрике 51
 Пуа Карлос де ла (наст. имя — Карлос Рауль Муньос дель Солар) 78, 120, 138, 141–142, 148
 Пульезе Освальдо Педро 10–11, 115, 123, 157, 161, 165–173, 178–179
 Пуэнте-и-Браньяс 52
 Пьяццолла Астор Панталеон 10–11, 41, 95, 97, 123, 157, 166–167, 172–179

Р

Равель Морис 8
 Рамирес Маркос 118
 Рамирес Педро Пабло 148
 Рамос Мехиа Себастьян 95, 118

Раццано Хосе 89, 111, 149–150, 152
 Реборо Адольфо 120
 Резниченко Владимир Ефимович 98
 Рейносо Антонио 39, 41, 69, 71
 Реццано Хуан 154
 Риварола Луис 106, 110
 Ривера Хорхе 81, 90–91
 Риверо Роке 87
 Риверо Эдмундо 154, 168
 Рикардо Хосе 133, 152
 Ринальди Мигель 97
 Ринальди Сусана 11
 Ринальди Хосе 97
 Риос Лусиано 111
 Рипшен Жан 130
 Риццутти Кармело 118
 Ришелье 8
 Ровира Эдуардо 97, 176, 178
 Родригес Кастро Фортунато 117
 Родригес Майкес Франсиско 39
 Родригес Молас Рикардо 16, 86
 Роккатальята Тито 159
 Роман Марселино 99
 Ромеро Рамон 92
 Ронкальо 97
 Ронкальо Хосе Луис 110
 Росас Хувентино 8, 93, 122
 Росси Висенте 87–88
 Росси Иполито 47–48
 Россини 26
 Росслер Освальдо 99, 102, 123, 141, 146
 Россотти Нума 159
 Рохас Мигель 21
 Рубинштейн Антон Григорьевич 178
 Рубионе Педро 166
 Руэсга Андрес 51

Сааведра Мануэль 41
 Сабато Эрнесто 101–102, 105–106, 123, 133
 Саборидо Энрике 55, 63, 91, 102, 106, 110, 127–129, 134
 Саламанка Фульвио 173
 Салас Орасио 65, 124, 129, 133, 136, 169–170, 173, 176
 Сальган Орасио 115, 157, 170
 Сальдивар Габриэль 18
 Сандерс Хулио Сесар 161
 Санта Крус Доминго 89, 105, 111–112
 Санта Крус Хосе 111
 Санта Крус Хуан 111
 Сантильян Максимилиан 37, 39
 Сантос Вега Хосе 34, 36
 Санчес де Фуэнтес Эдуардо 8, 19–20, 27–28, 122
 Сармьенто Доминго Фаустино 34, 38, 66, 76, 164
 Сауль Флако 127
 Саумель Робредо Мануэль 50
 Сазнс Хусто П. 38
 Севицкий Фабиан 175
 Сельес Роберто 41, 71, 96
 Сенет Родольфо 53
 Сен-Санс Камиль 8
 Сервантес Каванаг Игнасио 50
 Сервантес Сааведра Мигель де 9
 Серветто Верминио 146
 Сереседа 52
 Сильва Вальдес Фернан 126
 Синибальди Олиндо 156
 Синфоросо 94
 Скалабрини Ортис Рауль 141
 Скарамуццы Висенте 166
 Скатаццо Антонио 73
 Скипа Тито 130
 Соланас Фернандо 176

Сориа Эсекьель 69, 71
 Спадавекия Хосе 114
 Спивак Рауль 174
 Стампоне Атилио 177
 Стиатесси Сесар 117
 Сильман Эдуардо 108
 Стравинский Игорь Федорович 130, 175
 Сьерра Луис Адольфо 114, 156, 158–159

Т

Тагле Лара Бенхамин 140, 142
 Таламон Гастон 117
 Тальон Хосе Себастьян 90
 Таманьо Франческо 84
 Тейссейре Луис 13, 94, 116
 Тельма Линда (наст. имя – Эрмелинда Спинелли) 105, 109, 153
 Томпсон Руперто Леопольдо 116, 156, 162
 Торрес Франсиско 29
 Тосканини Артуро 92
 Трехо Немесио 37, 39
 Трильо Херонимо 34
 Тройло Анибаль 114, 138, 142, 156–157, 161, 165–166, 168–169, 173–174
 Туньон Рауль Гонсалес 10, 75, 97, 133, 149
 Тупинамба Марселу 20
 Туссен-Лувертюр Франсуа-Доминик 24

У

Уркиса Хусто Хосе де 38

Ф

Федерико Леопольдо 177
 Фернандес Селестино 51
 Фернандес Хорхе 165, 173
 Феррацано Ахесилао 159
 Феррейра Хосе Агустина 113

Феррер Орасио 61, 71, 88, 90, 99, 116,
120, 153, 163–164, 169, 173,
175–176, 179

Филипп II 15

Фиорентино Франсиско 168–169, 174

Фирпо Мануэль 111

Фирпо Роберто 41, 75, 82–83, 112–113,
119, 121, 136, 138, 154–155, 158, 165,
167, 172

Флорес Селедонио Эстебан 10, 80, 138,
140–141, 148–149

Фонтанелли Агустин 92

Фотерингэм Игнасио 60–61, 64

Франсиа Манлио 156, 161

Франко Лопес 67

Фреседо Освальдо Николас 154–155,
158–159, 165, 169, 177

Х

Хаге Элеанор 31

Харгрейвс Франсиско Артур 42, 54, 96,
102

Хентиле Аугусто 87, 154

Хесуальдо Висенте 30, 32, 38–39, 62

Хименес Анибаль Марк 64

Хинастера Альберто 10, 174–175

Хуземи Ирина 124, 131

Ц

Цаньоли Сезар 97

Ч

Чайковский Петр Ильич 172

Чапи-и-Лоренте Руперто 29

Чимароза Доменико 26

Чуэка Федерико 29

Ш

Шабрие Эммануэль 8

Шиаррета Висенте 162, 165

Штраус Иоганн (сын) 172

Э

Эдисон Томас Алва 105

Элисальде Руфино де 38

Энди Венсан д' 159

Эрнандес Рафаэль 29

Эрнандес Хосе Рафаэль 33, 97

Эррера Хуан Карлос 127

Эсейса Габино 37, 39, 120, 152

Эскардо Флоренсио 75, 99

Эспозито Омеро 168, 173

Эспозито Хенаро 82–83

Эстрада Анхель де 68

Этчебарне Мигель 65

Эчагуэ Хуан Пабло 68, 92–93, 126, 130



Порт Буэнос-Айреса
в период массовой
иммиграции XIX века



Кандомбе,
танцевальная вечеринка



Знаменитая
улица Каминито
в квартале Ла-Бока

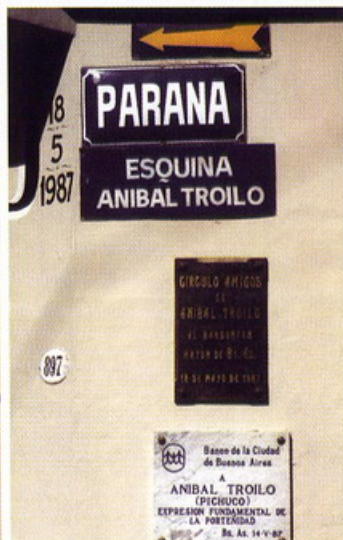
фото О. Алдушенко





Типичный перекресток (эскина)
в квартале Сан-Тельмо

Памятные доски на эскинах
с именами известных тангерос





Карлос Гардель, легендарный исполнитель танго

Пластинка с записью «Кумпарситы» в исполнении К. Гарделя



Нотное издание «Кумпарситы»



Одно из первых нотных изданий «Кумпарситы»



Dedico a mis amigos AMADEO PEZZA, ARMANDO RAFFETTO



MI NOCHE TRISTE (LITA)

TANGO PARA PIANO y CANTO

Letra de **P. CONTURSI**

Música de
SAMUEL CASTRIOTA



6ª Edición

\$0.70

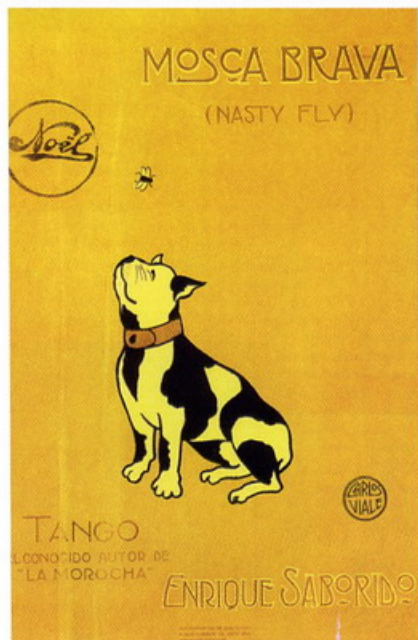
Propiedad del Autor - Queda hecho el depósito que marca



No seas grosero
TANGO MILONGA
PARA PIANO
por **LIMAE DOBEANO RICO**

Dedicado al eminente actor nacional FLORENCIO PARRAVICINI

ALMA DE BOHEMIO



MOSCA BRAVA

(NASTY FLY)

TANGO
CONOCIDO AUTOR DE
"LA MOROCHA"

ENRIQUE SABORIDO



TANGO escrito expresamente para
la obra del mismo
nombre.

TANGO
de CONCIERTO

para
PIANO
por

Propiedad del Autor



\$0.60

Roberto Firpo

Бандонеон в руках Астора Пьяццоллы



Фонтан «Серебряный
цветок», современный
символ квартала
Реколета



фото О. Алдушенко



Танго неуклонно восходило, пока не превратилось в синоним города и страны, где оно родилось...



фото О. Алдушенко





Танго завоевало весь мир
и осталось навсегда.
Оно по-прежнему волнует
и будоражит...

Танго в России

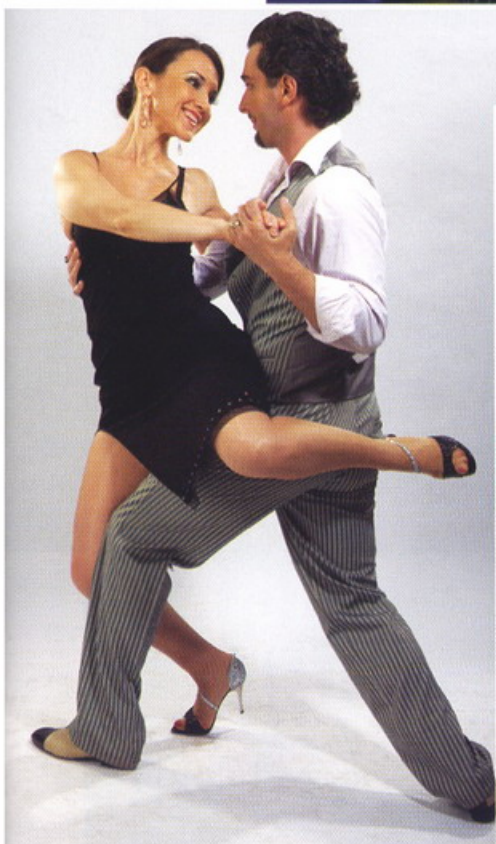
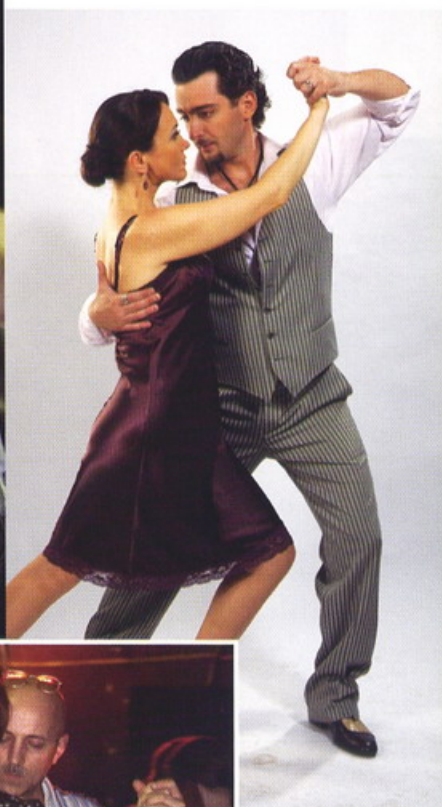
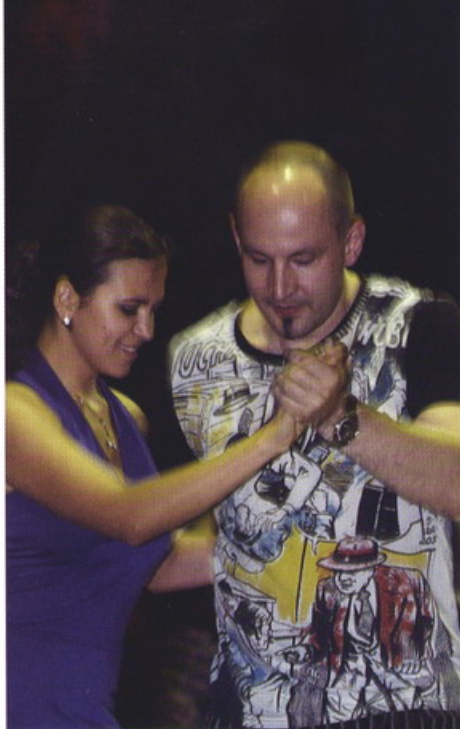


Фото
Н. и Г. Семеновых

Азиатская интерпретация танго





Порт Буэнос-Айреса в XXI веке

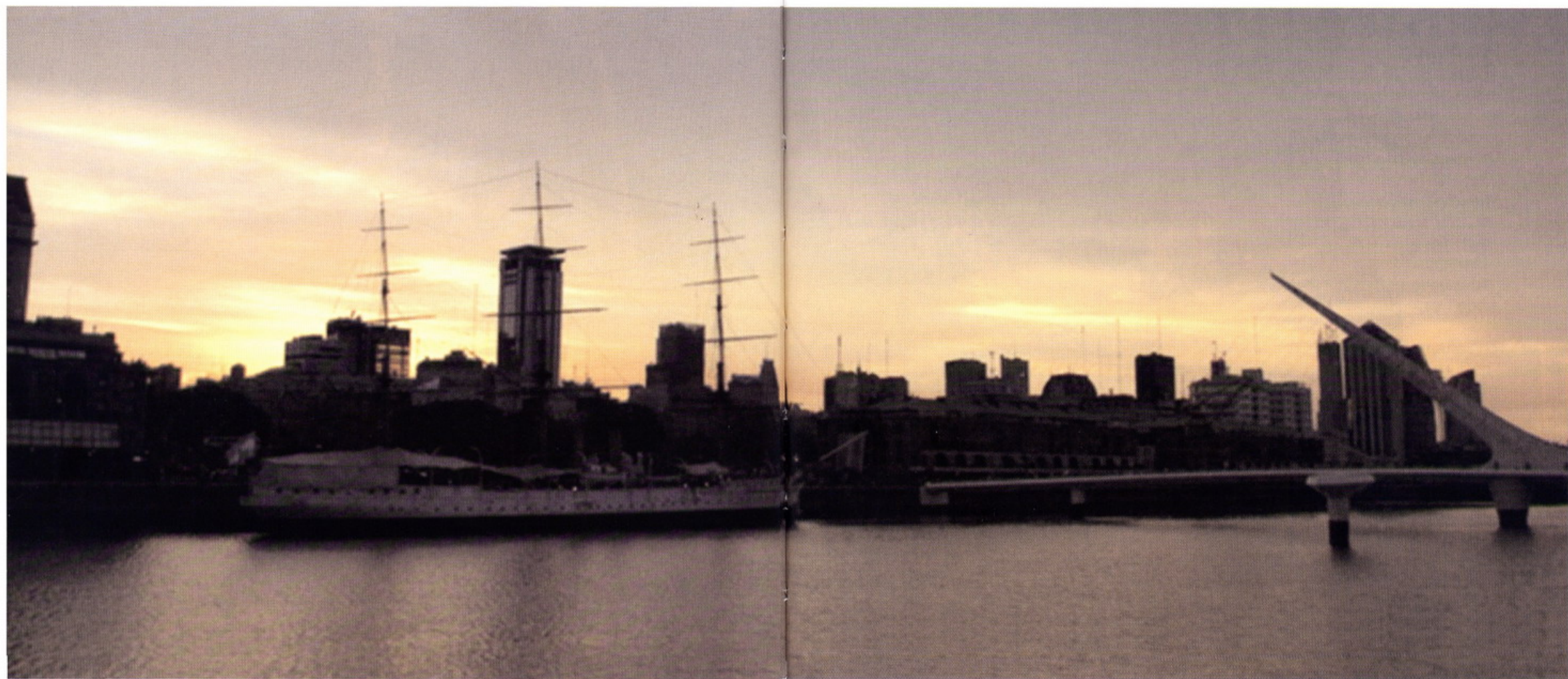


фото О. Алдушенко

Танго — это нечто
большее, чем танец;
это душа
Буэнос-Айреса



HOMERO
MANZI
1907-1951

TABARÉ

ESQUINA
MANOBLANCA

TANGO
para
PIANO



ДВАДЦАТЬ ЧЕТЫРЕ АРГЕНТИНСКИХ ТАНГО

- 197 А.Г. Вильольдо. Эль чокло
200 А.Г. Вильольдо. Бравая пристяжная
203 Д. Санта Крус. Гражданский союз
206 Р. Фирпо. Рассвет
208 А. Барди. Последнее свидание
210 Э. Понцио. Дон Хуан
212 Х. де Дьос Филиберто. Жалобы бандонеона
214 В. Греко. Родригес Пенья
217 Ф. Канаро. Интернадо
220 Э. Аролас. Гитара
223 Э. Аролас. Динамит
225 Х.Э. Матос Родригес. Кумпарсита
228 Х. де Каро. Боэдо
232 П. Лауренс. Одержимость
235 П. Лауренс–Х. де Каро. Креольская гордость
239 О.Н. Фреседо. Отчего?
240 Х.К. Кобиан. Раненая душа
243 С. Пиана. Обычная история
246 С. Пиана. Голос танго
249 К. Кастильо. Вечерняя шарманка
251 К. Кастильо–С. Пиана. Насвистывая
253 О. Пульезе. Юмба
257 А. Тройло. Моросит
259 А. Пьяццолла. Буэнос-Айрес в полночь

А. Г. ВИЛЬОЛЬДО
A. G. VILLOLDO
(1861–1919)

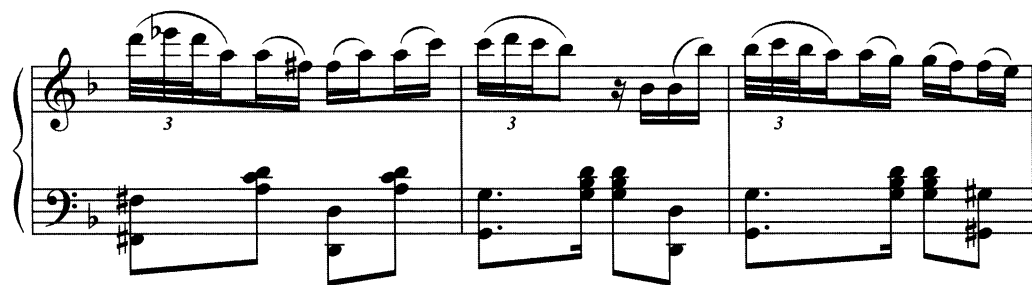
Con moto

Ф-п.
Piano

p *mf*

f

Двадцать четыре танго в переложениях для фортепиано взяты из аргентинских источников и публикуются с отдельными редакционными изменениями. Поскольку переложения не дают полного представления об оркестровых аранжировках, для наглядности в некоторых танго сохранена дополнительная строчка солирующего или контрапунктирующего инструмента (бандонеона, скрипки, флейты или виолончели). Танго даны в порядке их описания в тексте монографии.



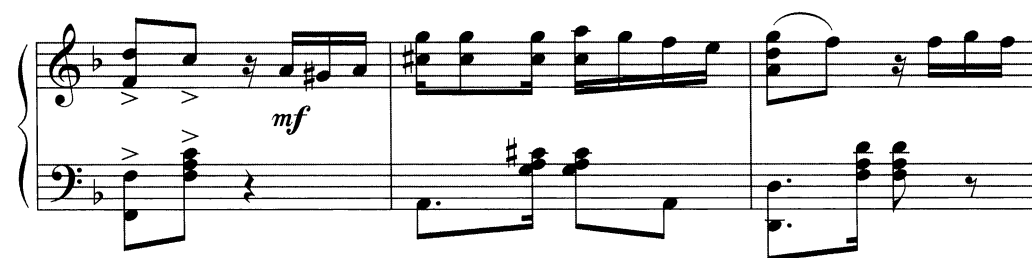
First system of musical notation. Treble clef, key signature of one flat (B-flat). The right hand features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by eighth and sixteenth notes. The left hand plays a bass line with eighth and sixteenth notes. The system concludes with a triplet of eighth notes in the right hand and a half note in the left hand.



Second system of musical notation. Treble clef, key signature of one flat. The right hand continues with eighth and sixteenth notes, including a triplet. The left hand plays a bass line with eighth and sixteenth notes. The system ends with a double bar line and the word "Fine" below the staff.



Third system of musical notation. Treble clef, key signature of one flat. The right hand features a triplet of eighth notes, followed by eighth and sixteenth notes. The left hand plays a bass line with eighth and sixteenth notes. The system concludes with a triplet of eighth notes in the right hand and a half note in the left hand.



Fourth system of musical notation. Treble clef, key signature of one flat. The right hand features a triplet of eighth notes, followed by eighth and sixteenth notes. The left hand plays a bass line with eighth and sixteenth notes. The system concludes with a triplet of eighth notes in the right hand and a half note in the left hand.



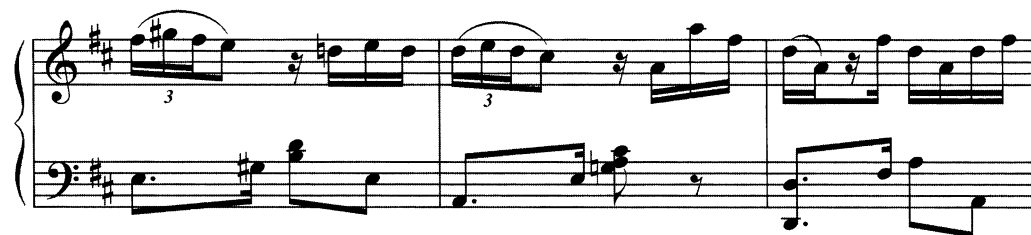
Fifth system of musical notation. Treble clef, key signature of one flat. The right hand features a triplet of eighth notes, followed by eighth and sixteenth notes. The left hand plays a bass line with eighth and sixteenth notes. The system concludes with a triplet of eighth notes in the right hand and a half note in the left hand.



First system of musical notation. The treble clef staff begins with the tempo marking *leggiero*. It contains three measures of music, with the second measure featuring a triplet of eighth notes. The bass clef staff contains three measures of music, primarily consisting of quarter and eighth notes.



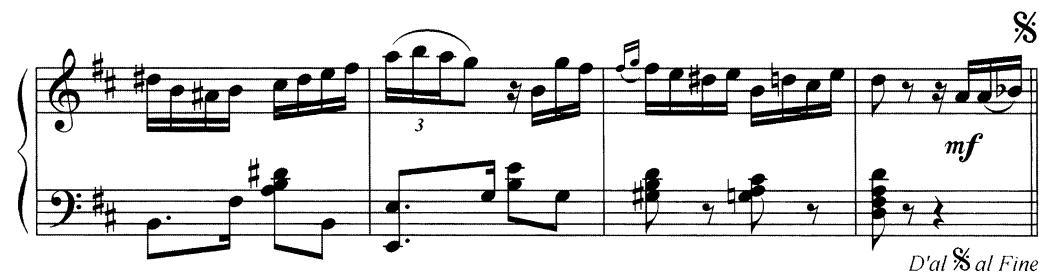
Second system of musical notation. The treble clef staff contains three measures, with the first and third measures featuring triplets of eighth notes. The bass clef staff contains three measures of music, including a chord with a sharp sign in the second measure.



Third system of musical notation. The treble clef staff contains three measures, with the first and second measures featuring triplets of eighth notes. The bass clef staff contains three measures of music, including a chord with a sharp sign in the first measure.



Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains three measures, with the first and third measures featuring triplets of eighth notes. The bass clef staff contains three measures of music, primarily consisting of quarter and eighth notes.



Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains four measures, with the second measure featuring a triplet of eighth notes. The system concludes with a double bar line and a repeat sign. The bass clef staff contains four measures, with the final measure marked *mf*. The page ends with the instruction *D'al Fine* and a repeat sign.

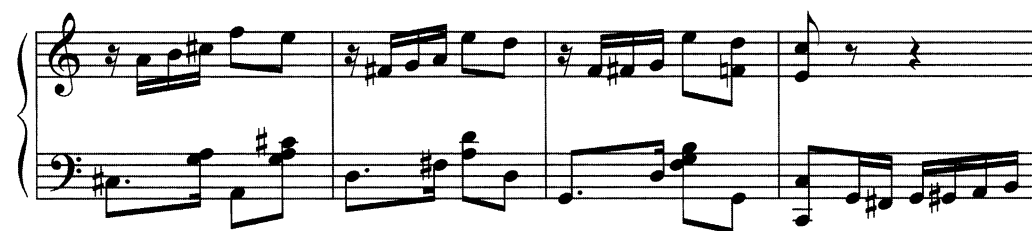
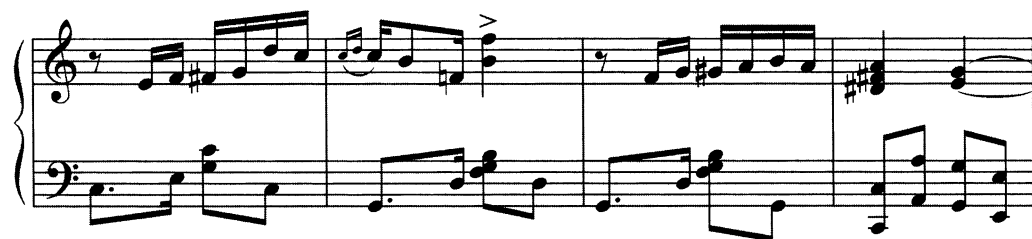
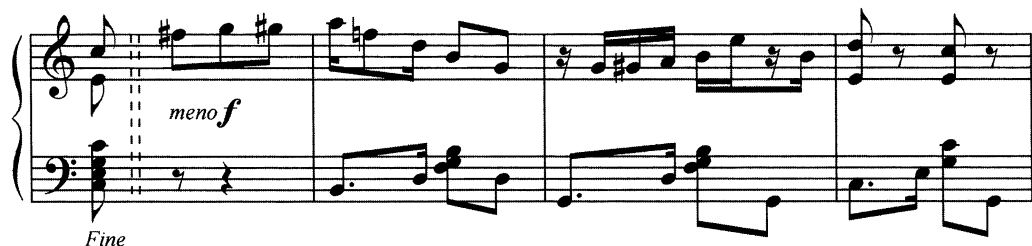
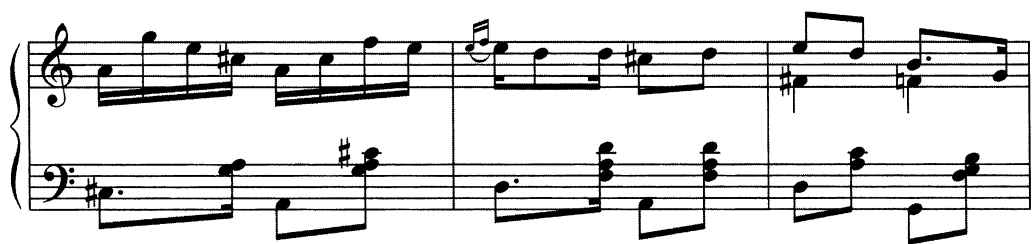
Креольское танго

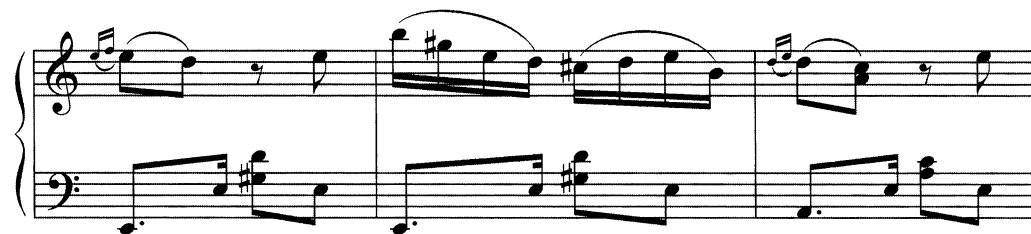
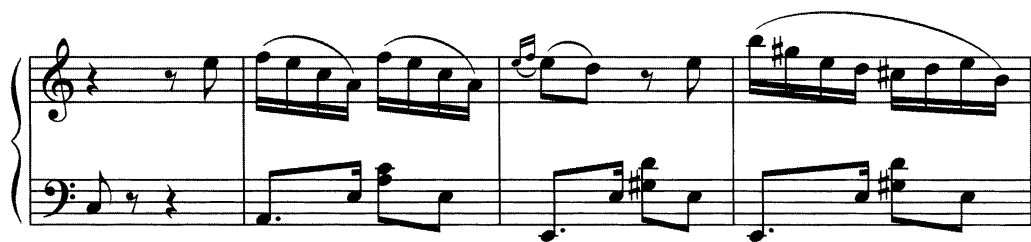
Tango criollo

A. Г. ВИЛЬОЛЬДО
A. G. VILLOLDO

Con moto

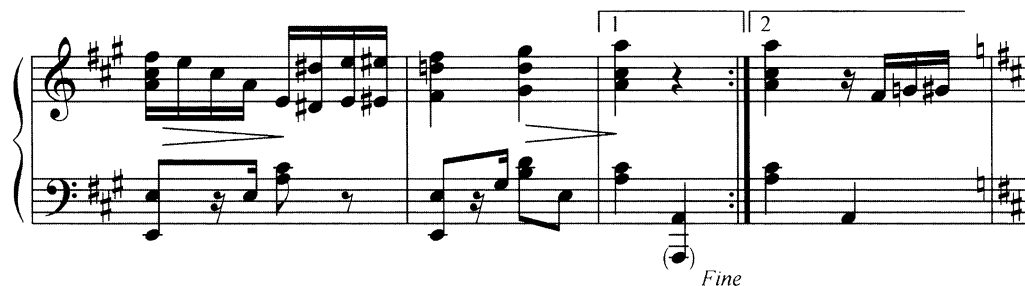
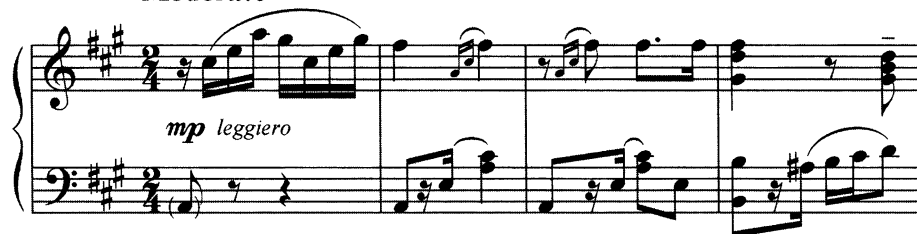
The musical score is written for piano and is in 2/4 time. It begins with a forte (f) dynamic and a 'Con moto' tempo marking. The notation is spread across four systems, each containing a treble and bass staff. The melody in the treble staff is characterized by frequent eighth and sixteenth notes, often with grace notes and slurs. The bass staff provides a steady accompaniment with similar rhythmic patterns. The key signature is one sharp (F#), and the piece concludes with a double bar line.





Д. САНТА КРУС
D. SANTA CRUZ
(1884–1931)

Moderato



poco più mosso



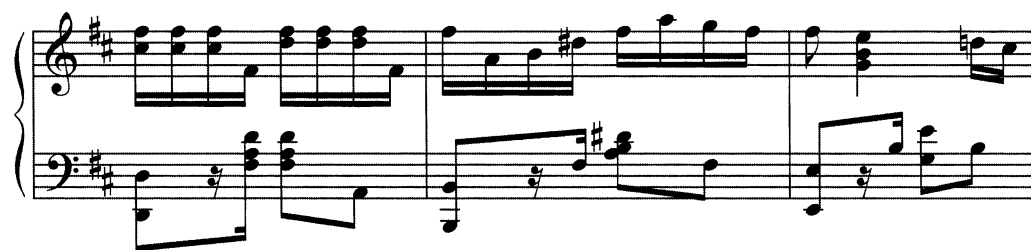
First system of musical notation. The treble staff features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The bass staff provides harmonic support with chords and moving lines. The key signature has two sharps (F# and C#).



Second system of musical notation. The treble staff has a melodic line with a triplet of eighth notes. The bass staff continues the harmonic accompaniment. The instruction *con grazia* is written above the bass staff. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the treble staff.



Third system of musical notation. The treble staff features a melodic line with a triplet of eighth notes. The bass staff continues the harmonic accompaniment. The instruction *cresc.* is written above the bass staff. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the treble staff.



Fourth system of musical notation. The treble staff features a melodic line with eighth-note patterns. The bass staff continues the harmonic accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#).



Fifth system of musical notation. The treble staff features a melodic line with eighth-note patterns. The bass staff continues the harmonic accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#). A first ending bracket labeled '1.' is present at the end of the system.

2.

f

3

3

3

3

rit.

D. C. al Fine

РАССВЕТ
Танго-милонга

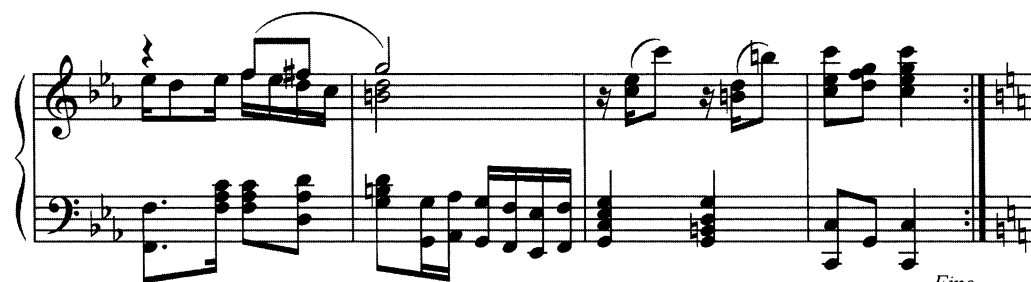
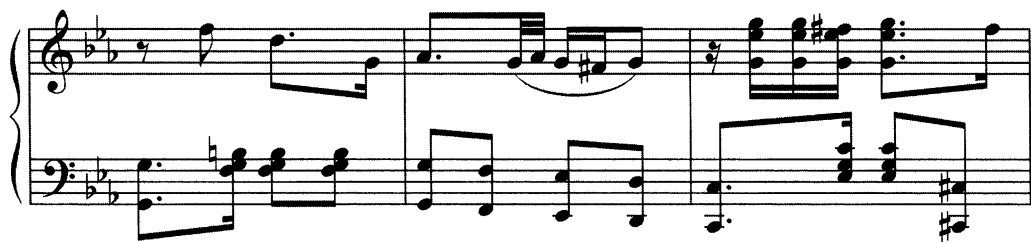
4

EL AMANECER
Tango-milonga

Р. ФИРПО
R. FIRPO
(1884–1969)

Moderato

mp

*Fine*

208

f

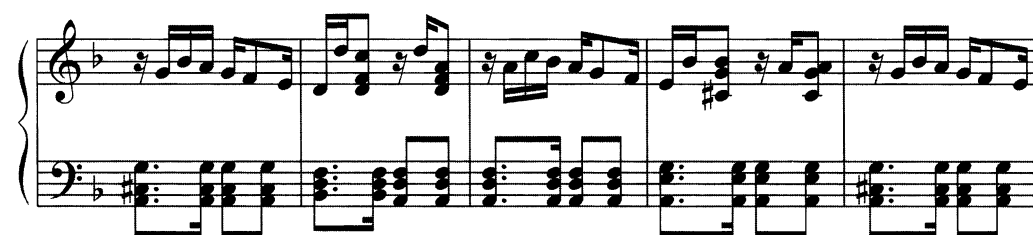
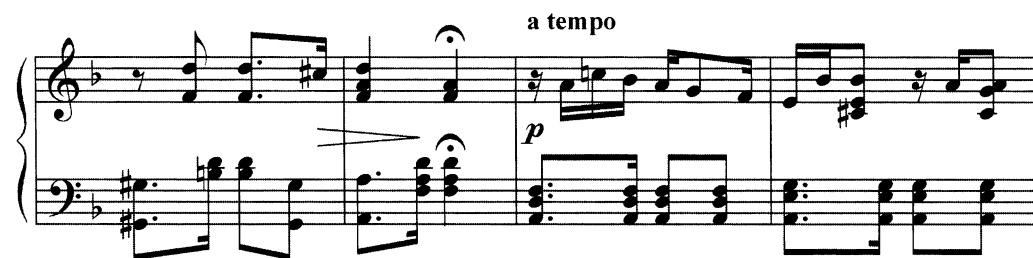
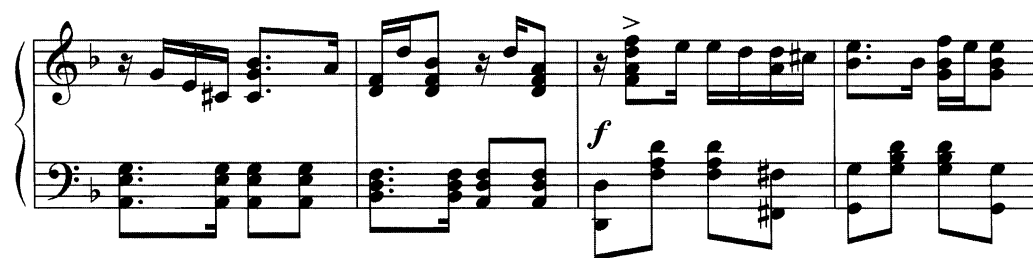
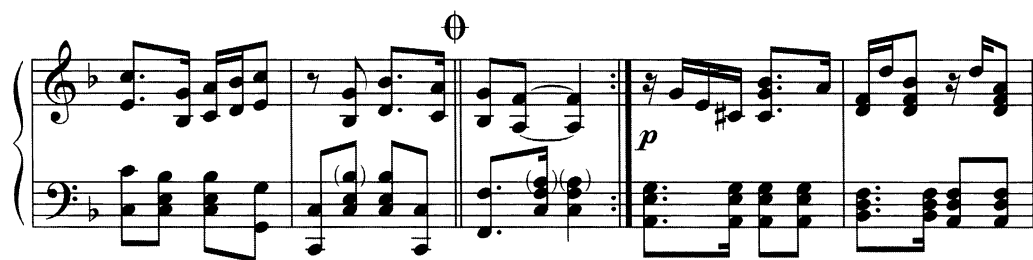
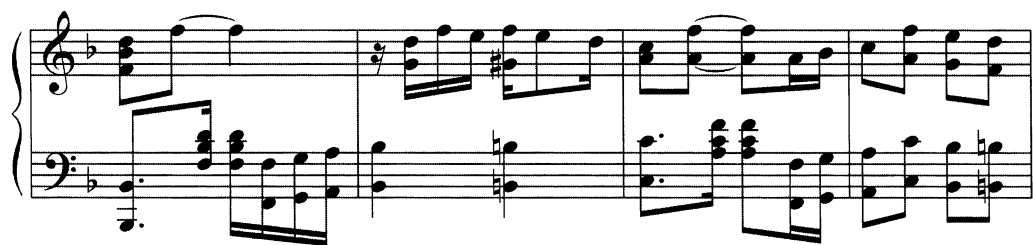
D. C. al Fine

ПОСЛЕДНЕЕ СВИДАНИЕ 5 LA ÚLTIMA CITA

A. БАРДИ
A. BARDI
(1884-1941)

Moderato

mp



a tempo *rit.*

f

Da C. al Θ e Fine *Fine*

ДОН ХУАН

6

DON JUAN

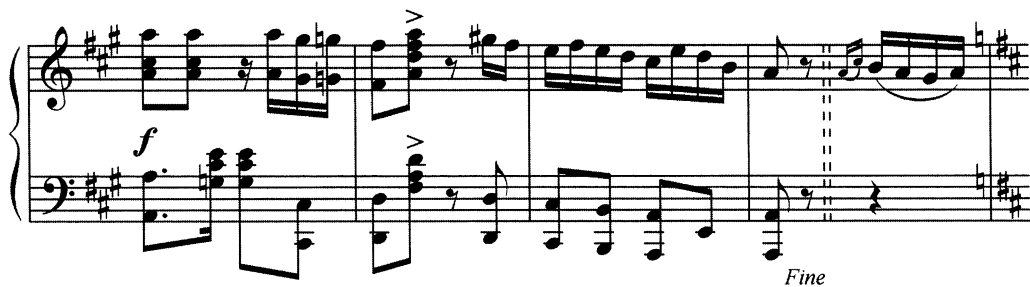
Э. ПОНЦИО

E. PONZIO

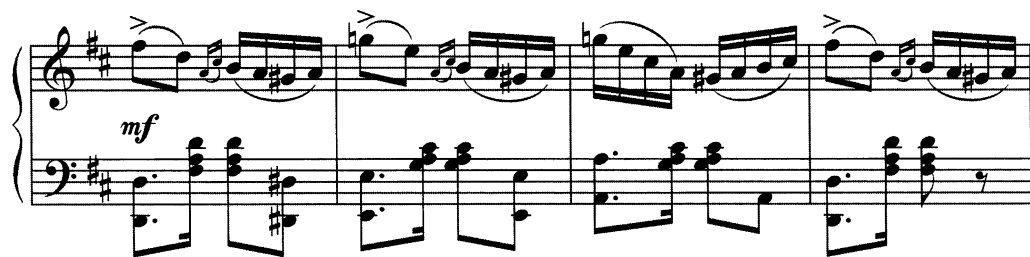
(1885–1934)

Con moto

mp



First system of musical notation. The treble clef staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The bass clef staff features a bass line with eighth notes and chords. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the bass staff. A repeat sign with first and second endings is shown. The system concludes with a double bar line and the word *Fine*.



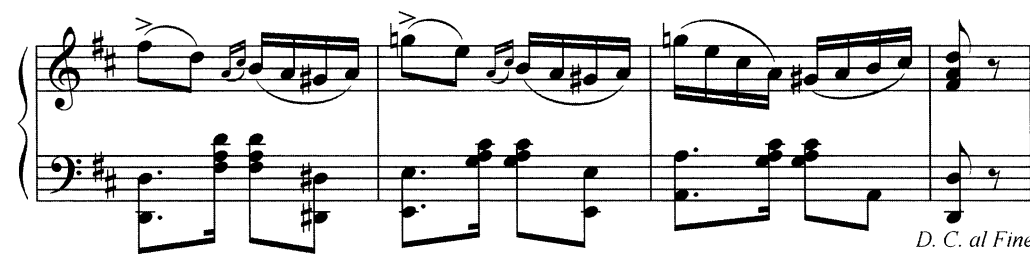
Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melody with eighth and sixteenth notes. The bass clef staff continues the bass line with eighth notes and chords. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present in the bass staff. The system concludes with a double bar line.



Third system of musical notation. The treble clef staff continues the melody with eighth and sixteenth notes. The bass clef staff continues the bass line with eighth notes and chords. The system concludes with a double bar line.



Fourth system of musical notation. The treble clef staff continues the melody with eighth and sixteenth notes. The bass clef staff continues the bass line with eighth notes and chords. The system concludes with a double bar line.



Fifth system of musical notation. The treble clef staff continues the melody with eighth and sixteenth notes. The bass clef staff continues the bass line with eighth notes and chords. The system concludes with a double bar line and the instruction *D. C. al Fine*.

212 ЖАЛОБЫ БАНДОНЕОНА 7 QUEJAS DE BANDONEÓN

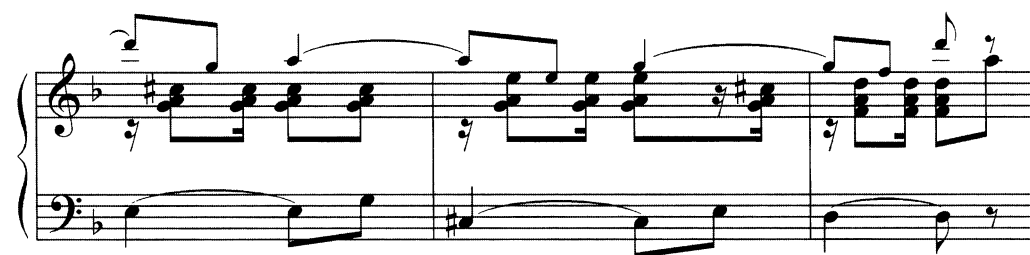
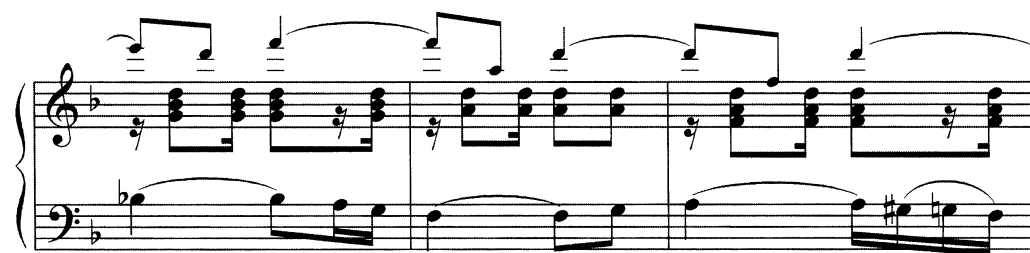
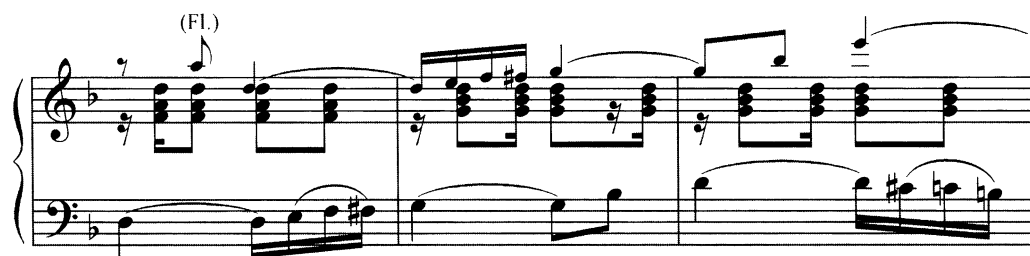
Сентиментальное танго

Sin letra

X. ДЕ ДЬОС ФИЛИБЕРТО
J. ДЕ ДИОС ФИЛИБЕРТО
(1885–1964)

Moderato

The musical score is written for piano and bandoneon. It consists of five systems of music. The first system is marked *mf* and features a piano part with a melodic line and a bandoneon part with a rhythmic accompaniment. The second system is marked *f* and continues the melodic and rhythmic development. The third system is marked *marcato* and includes a section with a double bar line and a repeat sign, followed by a section marked (V-c.). The fourth system is marked *mp* and features a piano part with a melodic line and a bandoneon part with a rhythmic accompaniment. The fifth system continues the melodic and rhythmic development.



7 (V-no)

D'al § al Fine

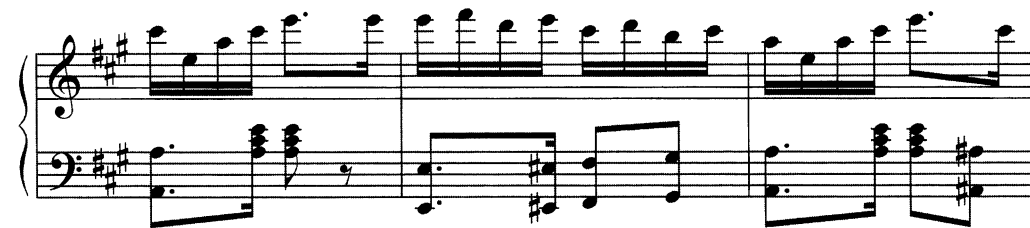
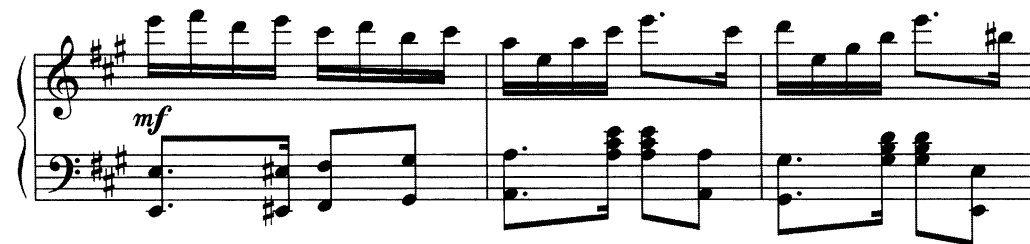
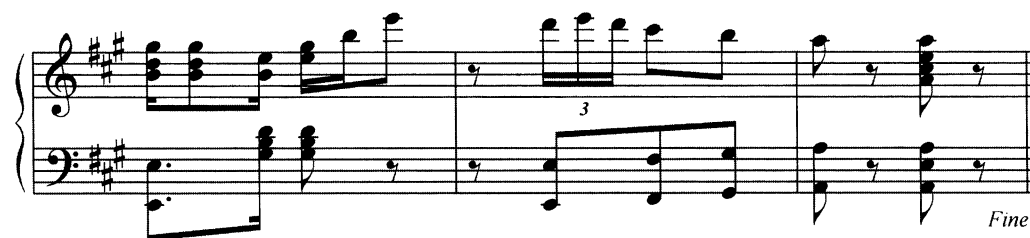
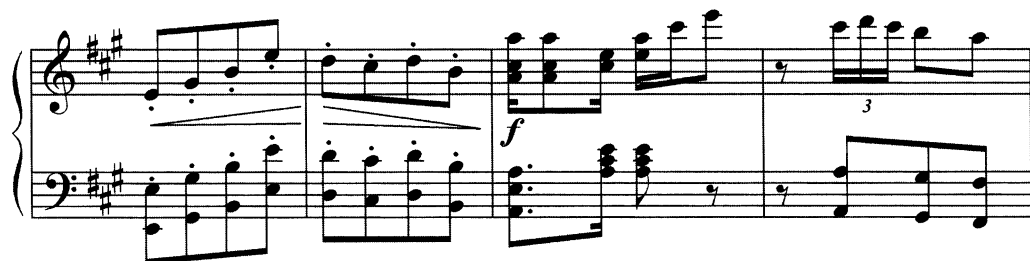
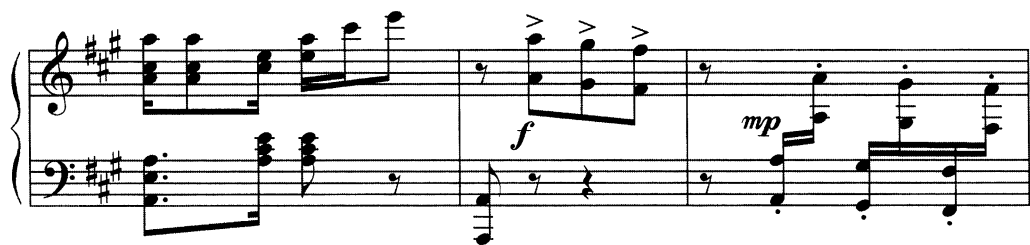
РОДРИГЕС ПЕНЬЯ 8 RODRÍGUEZ PEÑA

В. ГРЕКО
V. GRECO
(1888–1924)

Moderato con moto

mp *f*

3 3



This musical score is for a piano piece, spanning measures 216 to 221. The key signature is D major (two sharps: F# and C#), and the time signature is 4/4. The score is written for a grand piano, with a treble and bass staff joined by a brace on the left. The melody is primarily in the treble staff, while the bass staff provides harmonic support with chords and moving lines. Measure 216 features a series of eighth-note chords in the treble and a bass line of eighth notes. Measure 217 continues the eighth-note pattern in the treble, with the bass line moving in quarter notes. Measure 218 shows a more active treble melody with eighth notes, while the bass line consists of quarter-note chords. Measure 219 has a treble melody of eighth notes and a bass line of quarter-note chords. Measure 220 features a treble melody of eighth notes and a bass line of quarter-note chords. Measure 221 concludes the system with a treble melody of eighth notes and a bass line of quarter-note chords, ending with a final chord in the bass staff.

Танго-милонга

9

EL INTERNADO

Tango-milonga

217

Ф. КАНАРО
F. CANARO
(1888–1964)

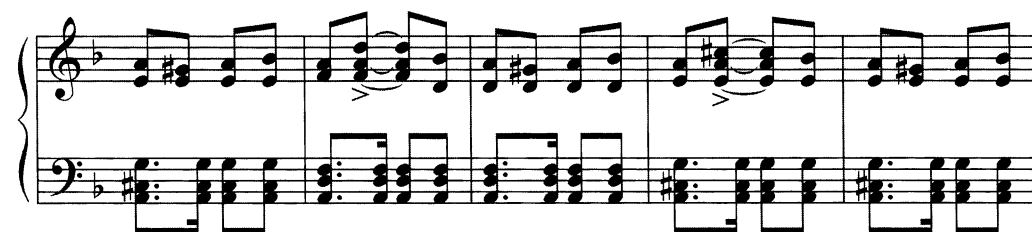
Moderato con moto

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for voice and piano. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The music is in common time (C). The score consists of two systems. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of one flat. The piano accompaniment starts with a bass clef and a key signature of one flat. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The piano accompaniment features a prominent bass line with a strong rhythmic pattern. The vocal line is melodic and includes a final note with a fermata. The score is marked with a forte (f) dynamic and a piano (p) dynamic. The tempo is marked 'Allegretto'. The score is for a single voice and piano.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for piano (indicated by a large curly brace on the left) and features two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The melody is primarily in the treble staff, consisting of eighth and quarter notes, with some triplets indicated by a '3' over a bracket. The bass staff provides a harmonic accompaniment using chords, mostly in the form of eighth-note triplets. The piece concludes with a double bar line.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for a piano and voice. The piano part is in the left hand, and the voice part is in the right hand. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score consists of five measures. The piano part features a steady bass line with chords, while the voice part has a melody with various ornaments and a final flourish. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the voice line.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system contains the first two lines of the song, and the second system contains the next two lines. The music is written for a single melodic line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The melody is characterized by a simple, folk-like tune with a mix of eighth and quarter notes. The piano accompaniment provides a steady harmonic foundation with chords and moving lines. The score concludes with a 'Fine' marking at the end of the fourth line.



First system of music. Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with accents and slurs. Bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics: *f* (forte) in the first measure, *pp* (pianissimo) in the fifth measure.

Second system of music. Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with slurs. Bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics: *leggero* (light) in the first measure, *sub. f* (sub-forte) in the fourth measure.

Third system of music. Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with slurs. Bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics: *pp* (pianissimo) in the fourth measure.

Fourth system of music. Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with slurs. Bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics: *sub. f* (sub-forte) in the fourth measure.

Fifth system of music. Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with slurs and a repeat sign. Bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics: *pp* (pianissimo) in the fourth measure, *f* (forte) in the fifth measure. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

D'al *al Fine*

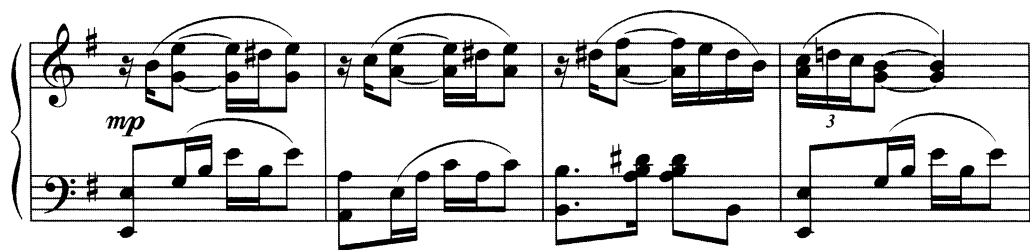
Э. АРОЛАС
E. AROLAS
(1892–1924)

Moderato rall. a tempo

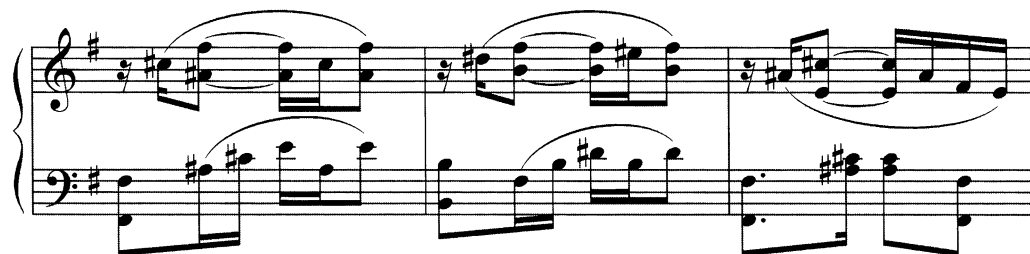
The musical score is written for guitar in 2/4 time, key of D major (two sharps). It consists of four systems of music. The first system is marked 'Moderato' and 'mp'. The second system is marked 'mf' and includes a section marked 'rall.' followed by 'a tempo'. The third and fourth systems continue the 'a tempo' section. The score features various guitar techniques such as triplets, slurs, and dynamic markings.



First system of music. Treble and bass staves. Key signature: three sharps (F#, C#, G#). The system concludes with a *Fine* marking.



Second system of music. Treble and bass staves. Key signature: one sharp (F#). The system begins with a *mp* (mezzo-piano) marking. It features a triplet of eighth notes in the bass staff.



Third system of music. Treble and bass staves. Key signature: one sharp (F#). This system continues the melodic and harmonic development.



Fourth system of music. Treble and bass staves. Key signature: one sharp (F#). It includes a triplet of eighth notes in the treble staff.



Fifth system of music. Treble and bass staves. Key signature: one sharp (F#). The system begins with a triplet in the treble staff, followed by a section marked *f* (forte) in the bass staff, and concludes with another triplet in the treble staff.

Trio

The first system of musical notation for the Trio section. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music begins with a series of chords in the right hand and single notes in the left hand. A forte (f) dynamic marking is present. The system ends with a double bar line.

The second system of musical notation for the Trio section. It continues the grand staff from the first system. The right hand features chords with accents, and the left hand has a more active melodic line. The system ends with a double bar line.

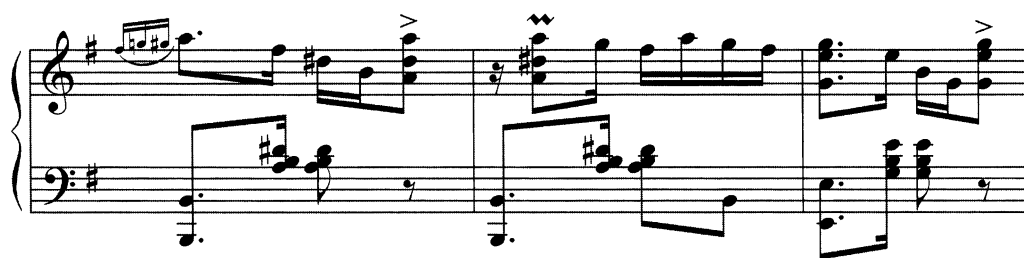
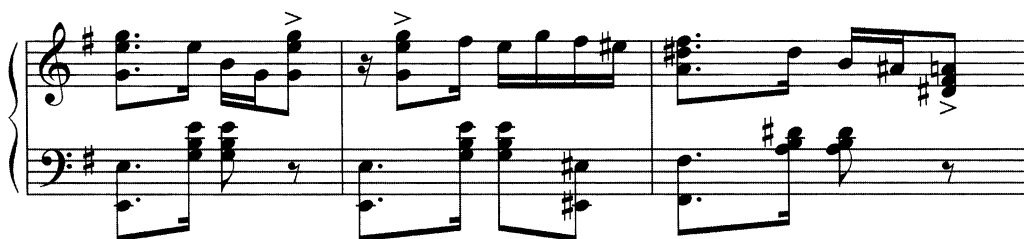
The third system of musical notation for the Trio section. The right hand has a more complex melodic line with eighth notes, while the left hand continues with chords and single notes. The system ends with a double bar line.

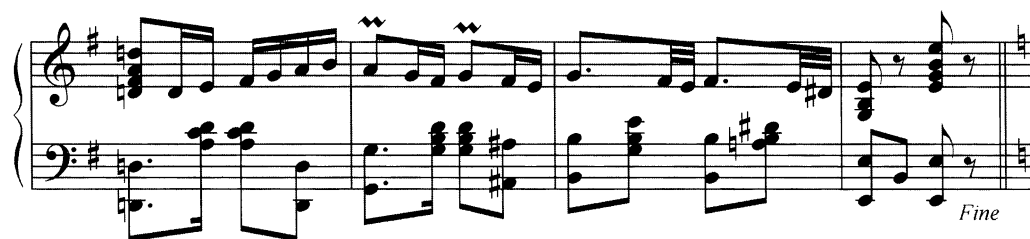
The fourth system of musical notation for the Trio section. The right hand features chords with accents, and the left hand has a more active melodic line. The system ends with a double bar line.

The fifth system of musical notation for the Trio section. The right hand has a more complex melodic line with eighth notes, while the left hand continues with chords and single notes. The system ends with a double bar line.

Э. АРОЛАС
E. AROLAS

Moderato





1. 2.

D. C. al Fine

КУМПАРСИТА

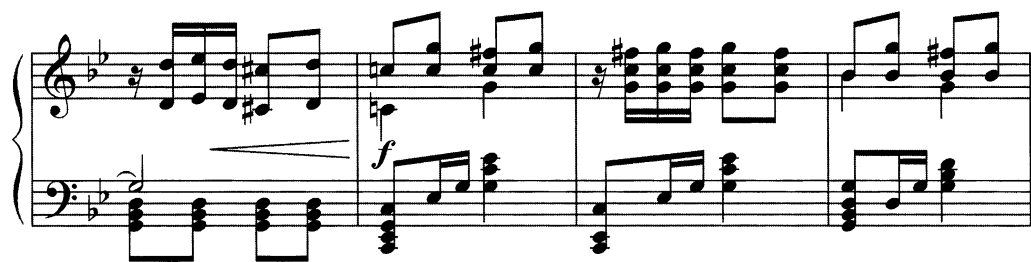
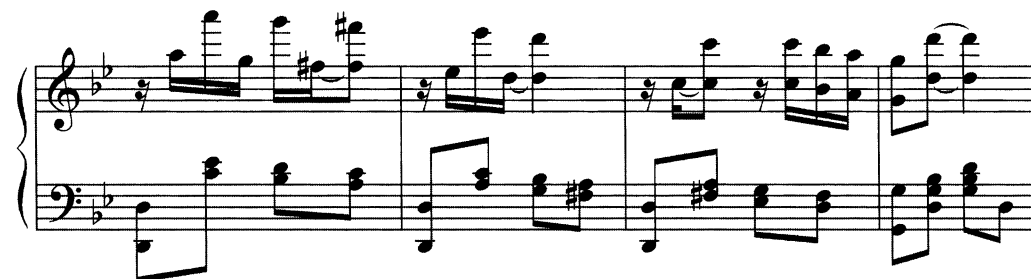
12

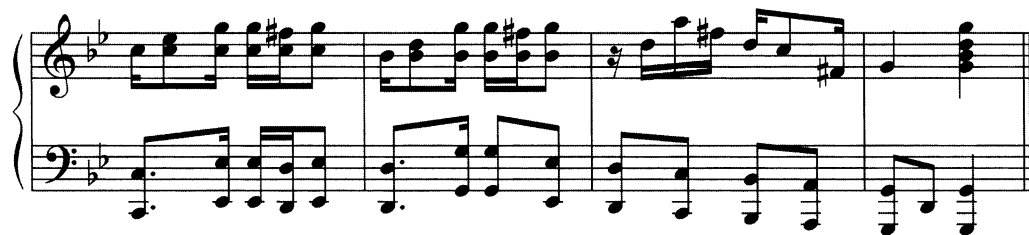
LA CUMPARSITA

Х. Э. МАТОС РОДРИГЕС
G. H. MATOS RODRÍGUEZ
(1897–1948)

Moderato

mp

*Fine*



D. C. al Fine

* Трио написано Роберто Фирпо.

БОЭДО
Танго-милонга

13

BOEDO
Tango-milonga

X. DE KAPO
J. DE CARO
(1899–1980)

Moderato

The musical score is written for piano in 2/4 time, key of D major. It consists of four systems of music. The first system begins with a repeat sign. The second and fourth systems feature a fermata over the second measure of the right hand. The third system contains a double bar line and a key signature change to C major for the final two measures.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The melody is written in the treble staff, and the bass staff provides a simple harmonic accompaniment. The music is in 4/4 time and consists of four measures.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for voice and piano. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music is in common time. The vocal line is written in the treble clef, and the piano accompaniment is written in the bass clef. The score includes a 'Fine' marking at the end of the piece. The piano part features a prominent bass line with many triplets and a melody in the right hand. The vocal line is a simple melody with some triplets and a final note marked with an asterisk.

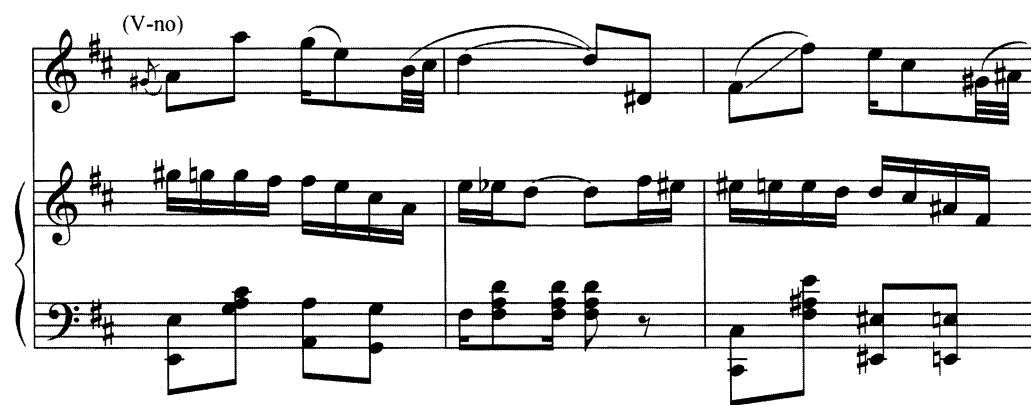
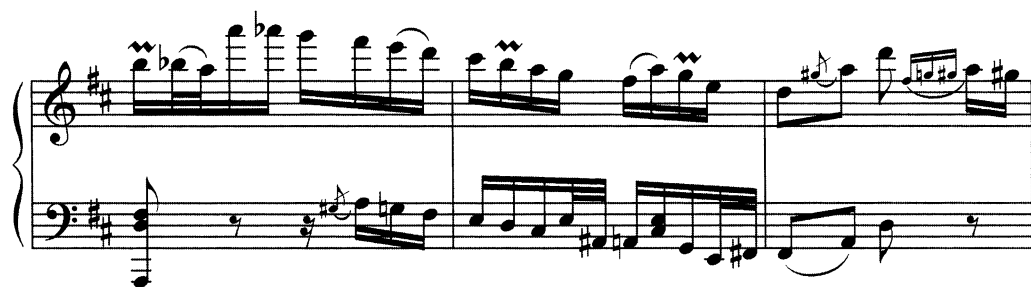
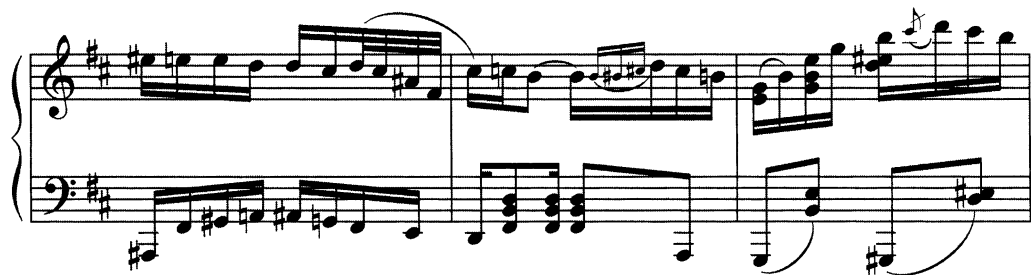
A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is written in a simple, folk-like style. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The score is divided into three measures by vertical bar lines. The first measure contains the main melody and accompaniment. The second measure continues the melody and accompaniment. The third measure concludes the phrase with a final chord and a fermata over the last note.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff contains a melody with various notes, including a sharp sign above the first measure. The bass staff contains a bass line with notes and rests. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C).

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is written in a simple, folk-like style. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system contains the first two lines of the melody and the first two lines of the accompaniment. The second system contains the next two lines of the melody and the next two lines of the accompaniment. The melody ends with a final note on a whole note. The accompaniment ends with a final chord on a whole note.

* Соло бандонеона 16 тактов.

230





The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single melodic line in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a series of eighth and sixteenth notes, some with accents and slurs. The middle and bottom staves are grouped by a brace, representing a piano accompaniment. The middle staff is in treble clef and contains a continuous stream of sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef and contains block chords and some moving lines.



The second system of musical notation also consists of three staves. The top staff continues the melodic line from the first system, with some notes tied across measures. The piano accompaniment in the middle and bottom staves continues with similar rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and block chords.



The third system of musical notation is the final system on the page. It follows the same three-staff structure. The top staff concludes with a double bar line and a repeat sign. The piano accompaniment in the middle and bottom staves also concludes with a double bar line. At the bottom right of the system, the text *D'al Fine* is written.

D'al Fine

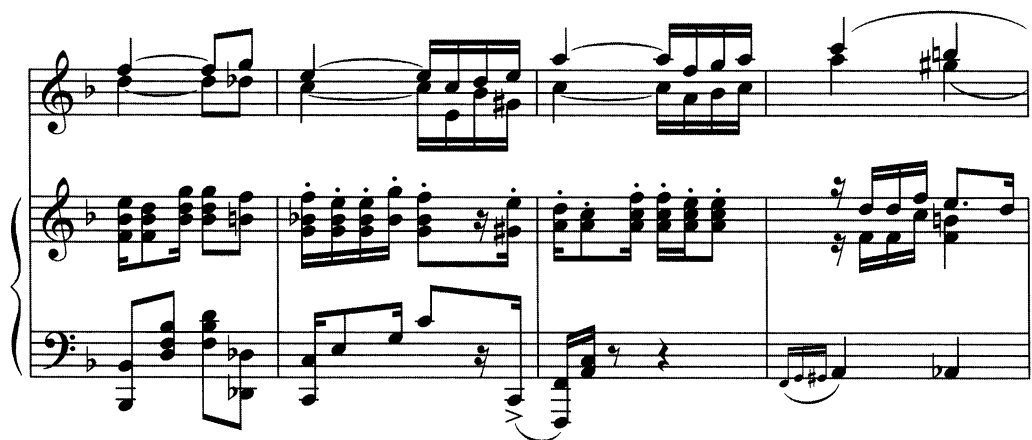
П. ЛАУРЕНС
P. LAURENZ
(1902–1972)

Moderato

(V-no)

§

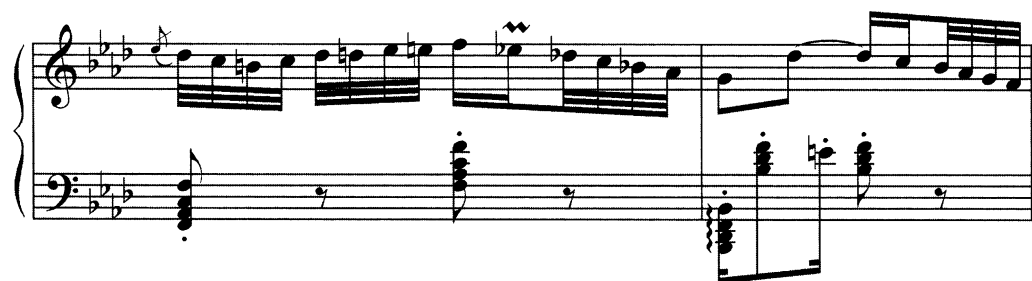
(2 V-ni)



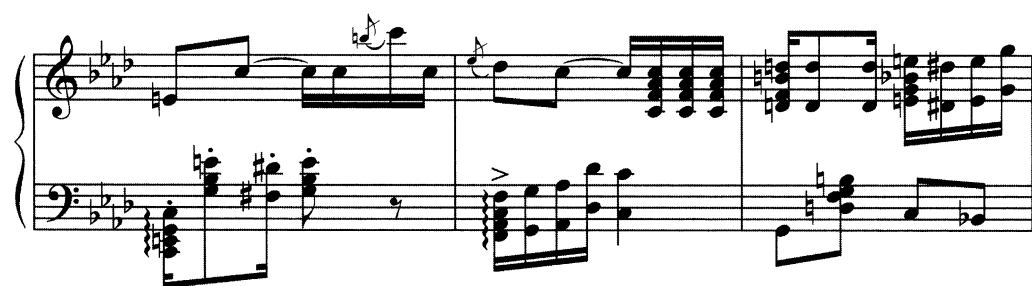
The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single melodic line in treble clef, featuring eighth and sixteenth notes with various accidentals. The middle and bottom staves are grouped by a brace, representing a piano accompaniment. The middle staff contains dense block chords and some sixteenth-note patterns. The bottom staff provides a bass line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in the second measure.



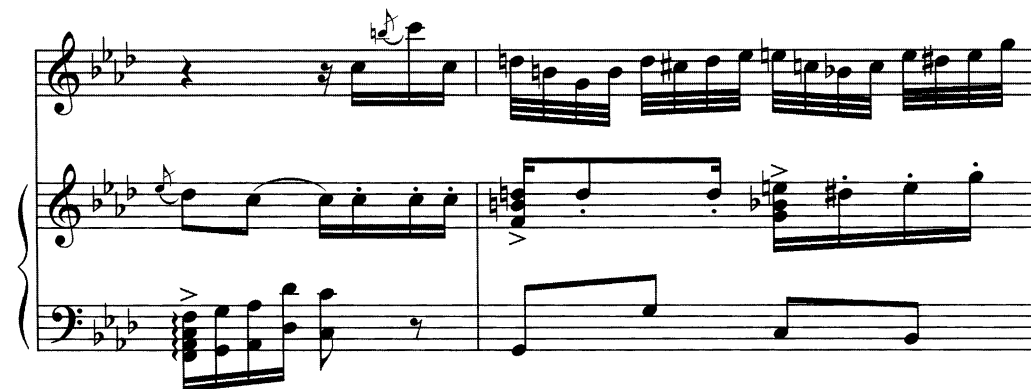
The second system of musical notation also consists of three staves. The top staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle and bottom staves continue the piano accompaniment. The middle staff features a mix of block chords and moving lines. The bottom staff has a bass line with eighth and sixteenth notes. The system concludes with a key signature change to three flats (B-flat, E-flat, A-flat) indicated by a double bar line and the new key signature.

Fine

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff features a more complex melodic line with sixteenth-note runs and trills. The middle and bottom staves continue the piano accompaniment. The middle staff has block chords and some sixteenth-note patterns. The bottom staff has a bass line with eighth and sixteenth notes. The system concludes with a key signature change to four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat) indicated by a double bar line and the new key signature.



The fourth system of musical notation consists of three staves. The top staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle and bottom staves continue the piano accompaniment. The middle staff features dense block chords and some sixteenth-note patterns. The bottom staff has a bass line with eighth and sixteenth notes. The system concludes with a key signature change to five flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat, G-flat) indicated by a double bar line and the new key signature.



КРЕОЛЬСКАЯ ГОРДОСТЬ 15 ORGULLO CRIOLLO

Танго-милонга

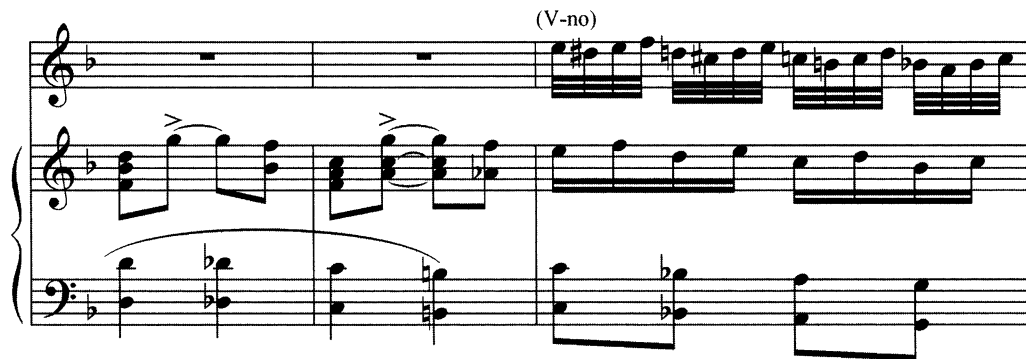
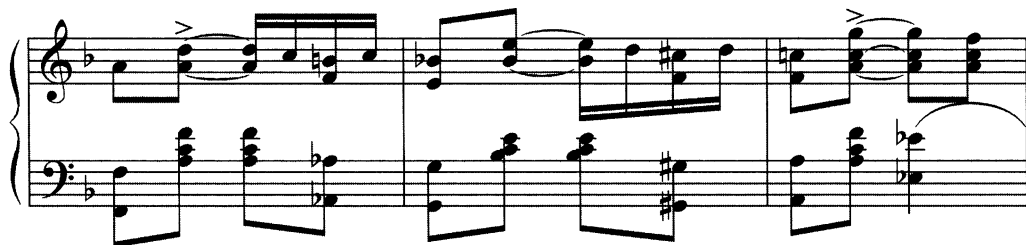
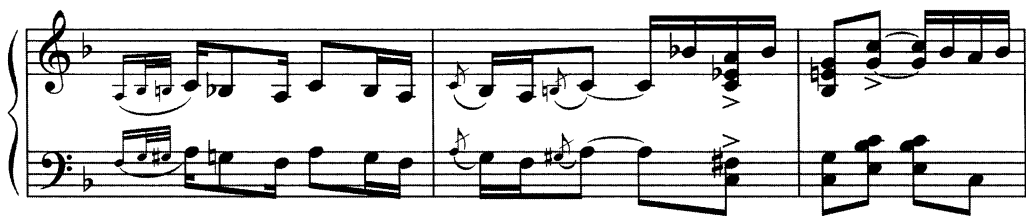
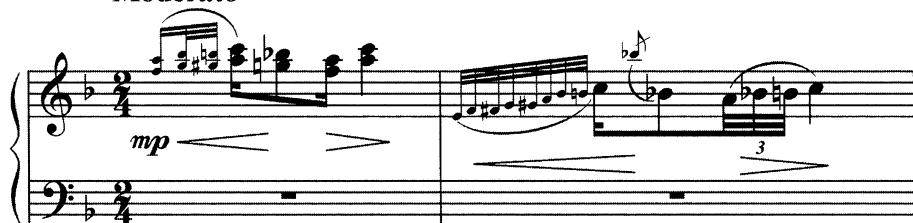
Tango-milonga

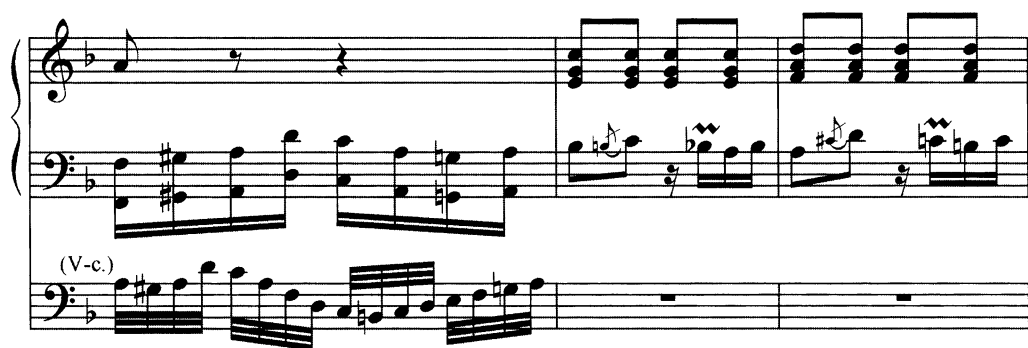
235

П. ЛАУРЕНС – Х. ДЕ КАРО


P. LAURENZ – J. DE CARO

Moderato

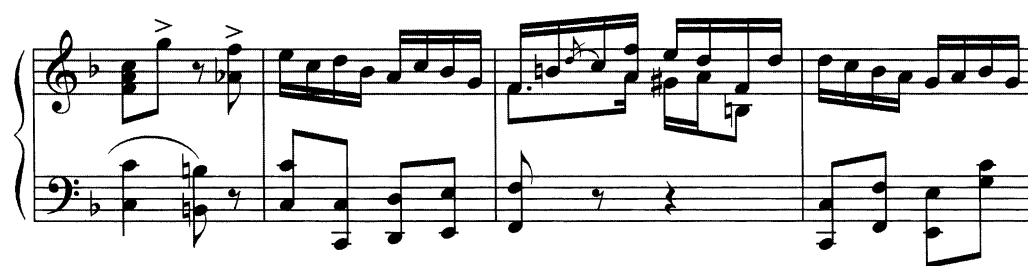




First system of music. The top staff (treble clef) begins with a whole rest, followed by a series of chords. The middle staff (bass clef) contains a continuous eighth-note accompaniment. The bottom staff (bass clef) is labeled "(V-c.)" and contains a continuous eighth-note accompaniment.



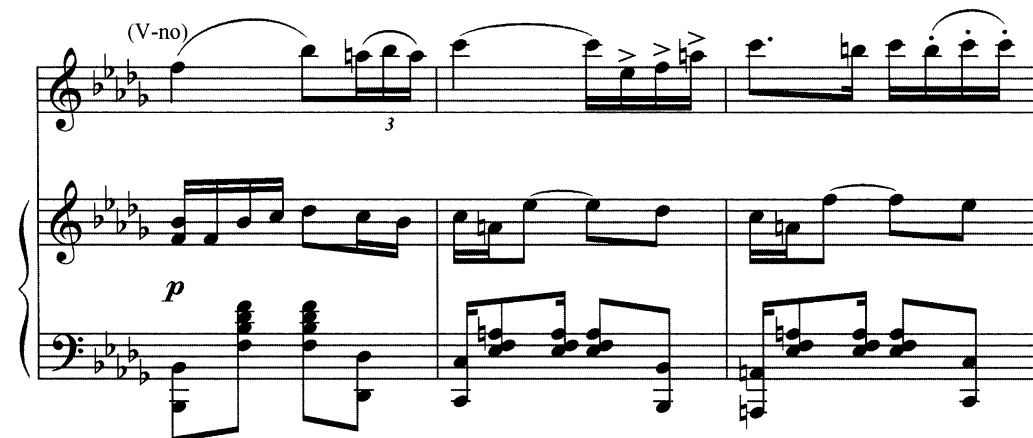
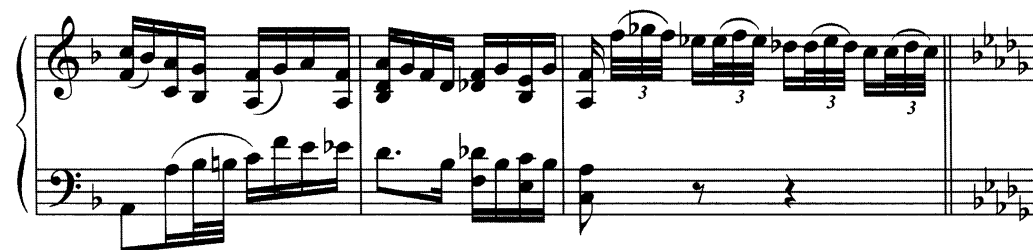
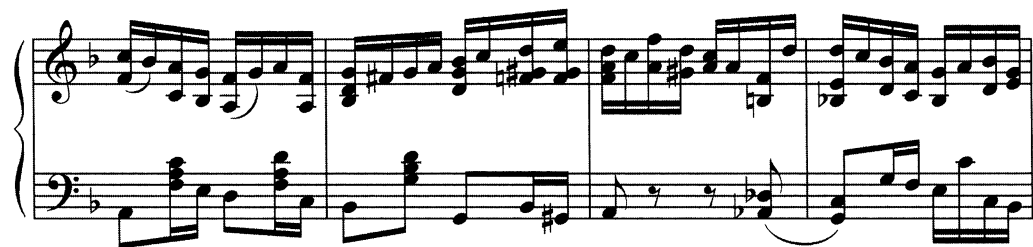
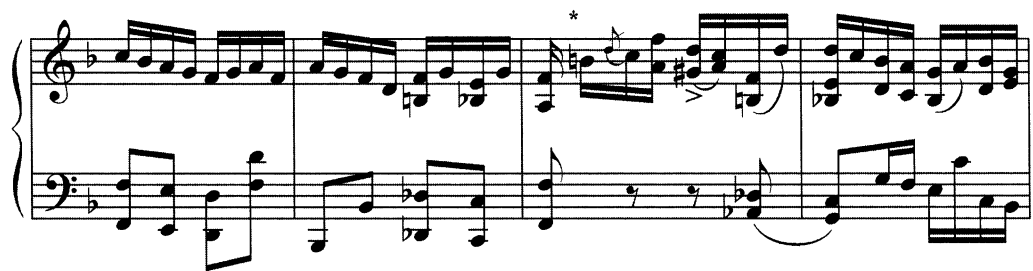
Second system of music. The top staff (treble clef) features a melodic line with a slur and a fermata. The middle staff (bass clef) contains a continuous eighth-note accompaniment. The bottom staff (bass clef) contains a continuous eighth-note accompaniment.



Third system of music. The top staff (treble clef) features a melodic line with a slur and a fermata. The middle staff (bass clef) contains a continuous eighth-note accompaniment. The bottom staff (bass clef) contains a continuous eighth-note accompaniment.



Fourth system of music. The top staff (treble clef) features a melodic line with a slur and a fermata. The middle staff (bass clef) contains a continuous eighth-note accompaniment. The bottom staff (bass clef) contains a continuous eighth-note accompaniment.

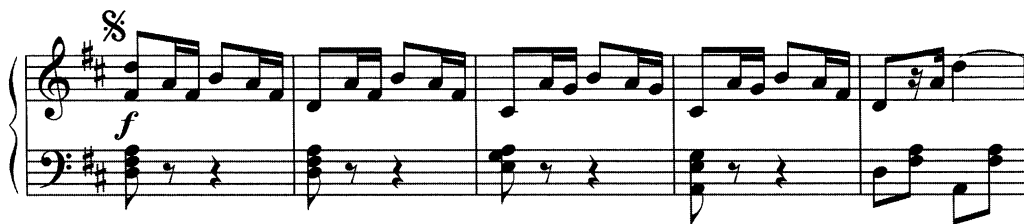


* Соло бандонеона 9 тактов.

This musical score is for a piano piece, page 238, written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score is organized into four systems, each consisting of a single treble staff and a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes various musical elements: slurs for phrasing, accents (>) for emphasis, and a triplet of eighth notes in the second system. The piece concludes with a double bar line at the end of the fourth system.

О. Н. ФРЕСЕДО
O. N. FRESEDO
(1897–1984)

Con moto





poco meno mosso



D'al al e Fine

Fine

РАНЕНАЯ ДУША

17

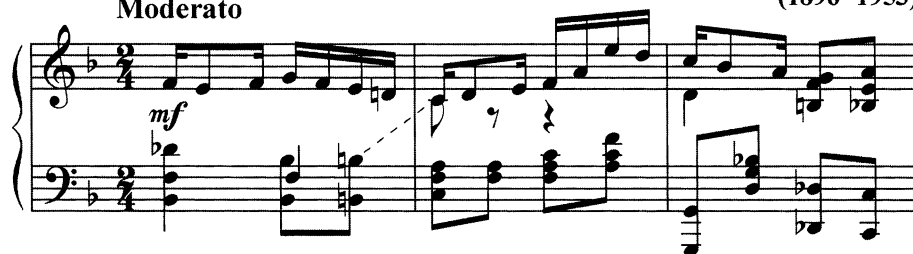
ALMITA HERIDA

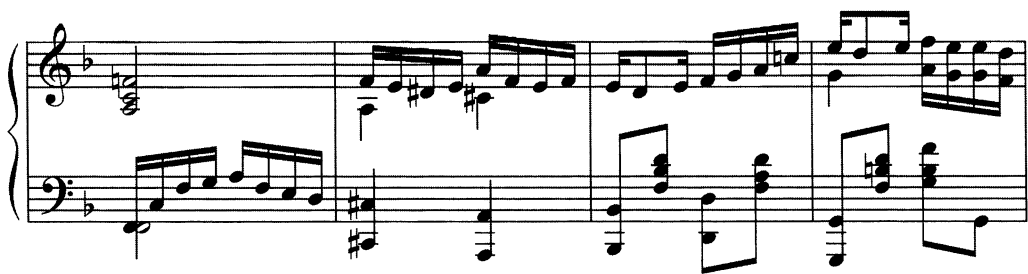
X. K. КОБИАН

J. C. COBIÁN

(1896–1953)

Moderato



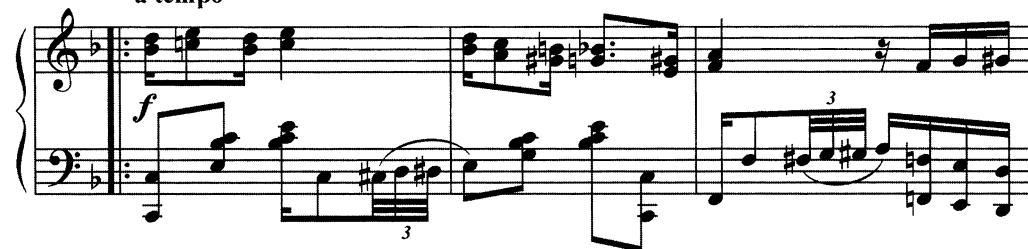


rit.

a tempo



a tempo



242

3

3

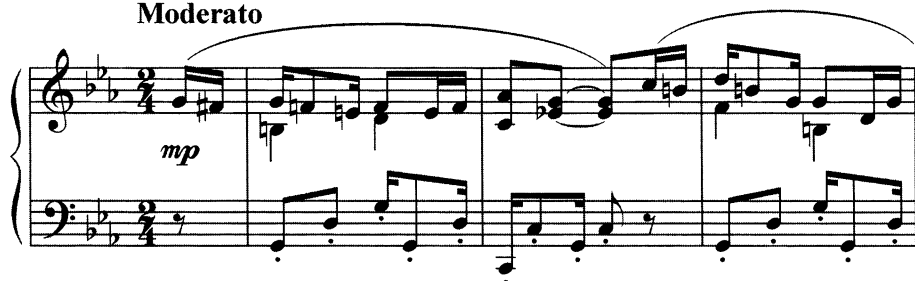
f *cresc.*

1. *rit.* 2. *sf*

This musical score is for piano, spanning measures 242 to 247. It is written in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The score is organized into six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs).
- Measure 242: Features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand.
- Measure 243: Continues the melodic lines with various chords and single notes.
- Measure 244: Includes a triplet of eighth notes in the right hand.
- Measure 245: Contains a crescendo hairpin and a fortissimo (*f*) dynamic marking.
- Measure 246: Shows a continuation of the musical themes with various chordal textures.
- Measure 247: The final measure of the page, featuring a first ending marked '1.' with a ritardando (*rit.*) instruction, followed by a second ending marked '2.' with a sforzando (*sf*) dynamic marking.

С. ПИАНА
S. PIANA
(1903–1994)

Moderato



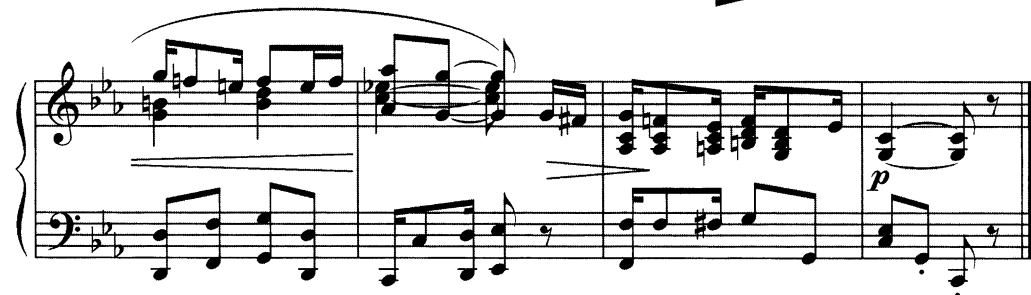
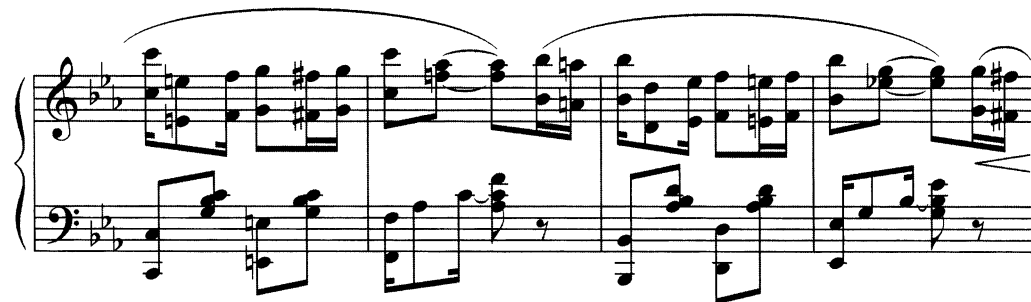
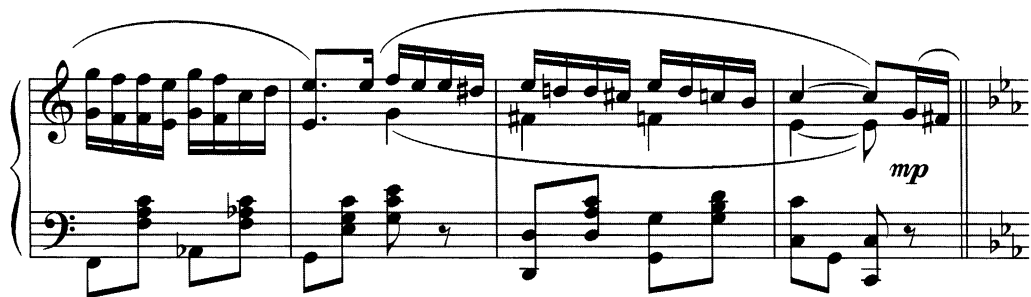
First system of musical notation. The treble clef staff contains a single eighth note followed by rests, with a *mp* dynamic marking. The bass clef staff features a complex melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes, including a triplet. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

Second system of musical notation. The treble clef staff has a series of chords and eighth notes. The bass clef staff continues the melodic line with beamed sixteenth notes. A crescendo hairpin is shown above the bass staff, leading to a *f* dynamic marking.

Third system of musical notation. The treble clef staff has a continuous melodic line with beamed sixteenth notes. The bass clef staff has a more rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. A *mf* dynamic marking is present in the bass staff.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff has a melodic line with a *cresc.* (crescendo) hairpin. The system ends with a *f mp* dynamic marking.

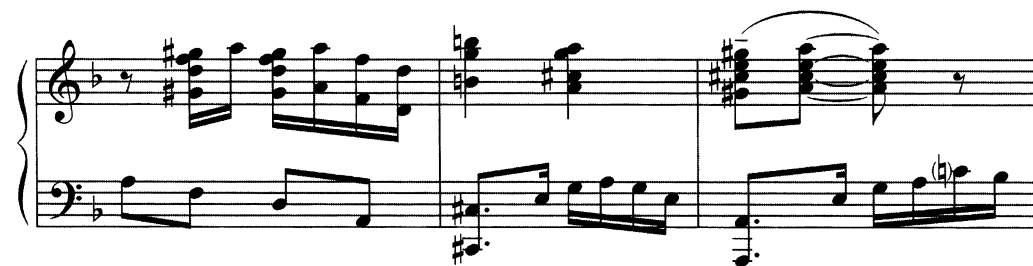
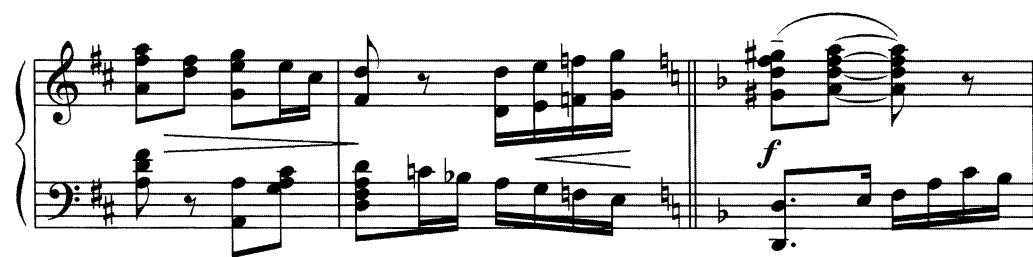
Fifth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with beamed sixteenth notes. The bass clef staff has a rhythmic accompaniment. A *mf* dynamic marking is present in the bass staff.

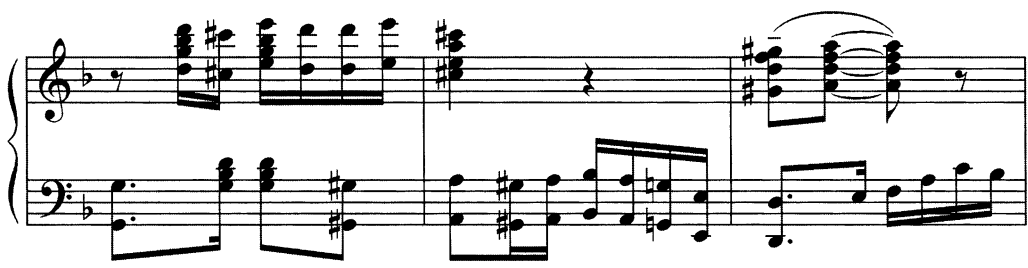


С. ПИАНА
S. PIANA

Moderato

The musical score is written for piano in 2/4 time, featuring a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of four systems of staves. The first system begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Moderato'. The first measure of the first system is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and chords. The second system continues the melody and accompaniment. The third system features a forte (*f*) dynamic marking in the final measure. The fourth system concludes the piece with a final chord in the treble clef.





First system of musical notation. The treble staff features a series of chords and a melodic line with a slur. The bass staff contains a steady eighth-note accompaniment. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.



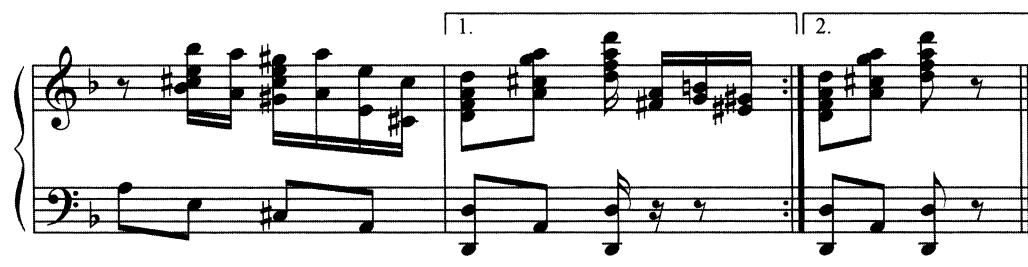
Second system of musical notation. The treble staff continues the melodic and harmonic development. The bass staff maintains the eighth-note accompaniment. A fermata is placed over a chord in the final measure of the treble staff.



Third system of musical notation. The treble staff shows further harmonic progression. The bass staff continues with the eighth-note accompaniment. A fermata is present over a chord in the final measure of the treble staff.



Fourth system of musical notation. The treble staff continues the melodic line. The bass staff maintains the eighth-note accompaniment. A fermata is placed over a chord in the final measure of the treble staff.



Fifth system of musical notation, concluding with first and second endings. The first ending leads back to an earlier section, while the second ending provides a final resolution. The treble staff features chords and a melodic line, and the bass staff continues the accompaniment.

К. КАСТИЛЬО
C. CASTILLO
(1906–1975)

Moderato

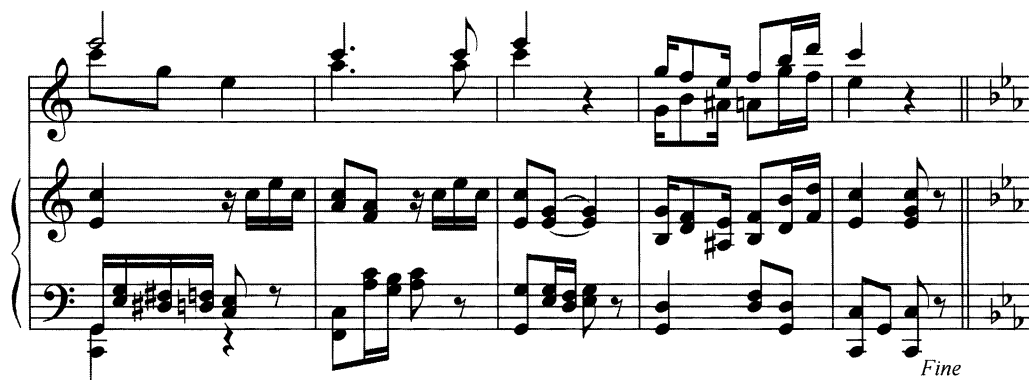


V-ni

The first system of musical notation features a Violin (V-ni) part on a single staff and a Piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The Violin part begins with a whole rest, followed by a half note G4, and then a series of eighth and sixteenth notes. The Piano accompaniment starts with a half note G4, followed by a half note F#4, and then a series of eighth and sixteenth notes. The tempo is marked 'Moderato' and the dynamic is 'mf'.

The second system of musical notation continues the Violin and Piano parts. The Violin part features a half note G4, followed by a half note F#4, and then a series of eighth and sixteenth notes. The Piano accompaniment continues with a half note G4, followed by a half note F#4, and then a series of eighth and sixteenth notes. The dynamic is 'mf'.

The third system of musical notation continues the Violin and Piano parts. The Violin part features a half note G4, followed by a half note F#4, and then a series of eighth and sixteenth notes. The Piano accompaniment continues with a half note G4, followed by a half note F#4, and then a series of eighth and sixteenth notes. The dynamic is 'f'.




The first system of musical notation consists of a single treble staff and a grand staff (treble and bass staves). The treble staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The grand staff features a complex accompaniment with many beamed sixteenth notes in both hands. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Fine

The second system of musical notation continues the piece. It features a treble staff and a grand staff. The treble staff has a melody with eighth notes and some beaming. The grand staff has a bass line with eighth notes and chords. A forte dynamic marking (*f*) is present at the beginning of the system. The system ends with a double bar line.



The third system of musical notation continues the piece. It features a treble staff and a grand staff. The treble staff has a melody with eighth notes and some beaming. The grand staff has a bass line with eighth notes and chords. The system ends with a double bar line.



The fourth system of musical notation continues the piece. It features a treble staff and a grand staff. The treble staff has a melody with eighth notes and some beaming. The grand staff has a bass line with eighth notes and chords. The system ends with a double bar line.

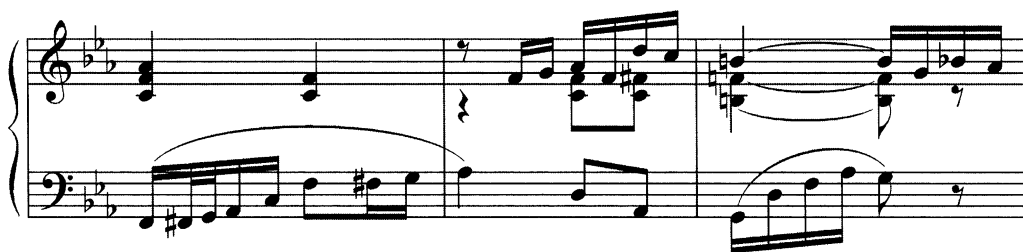
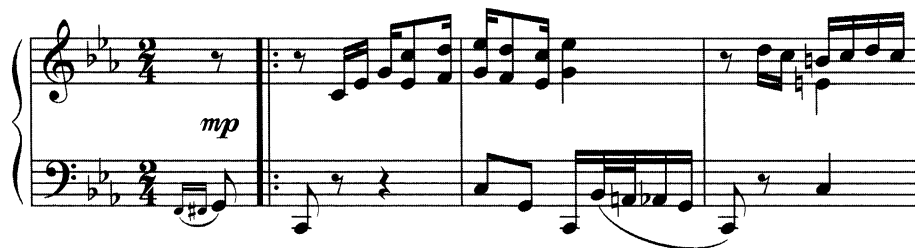


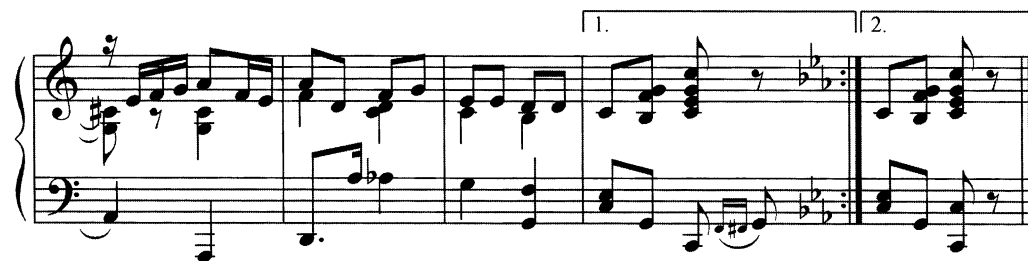
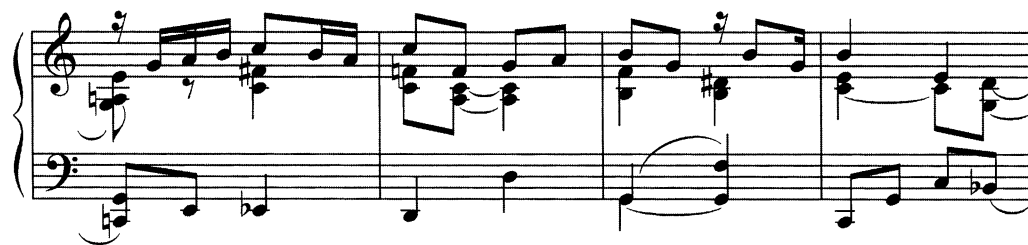
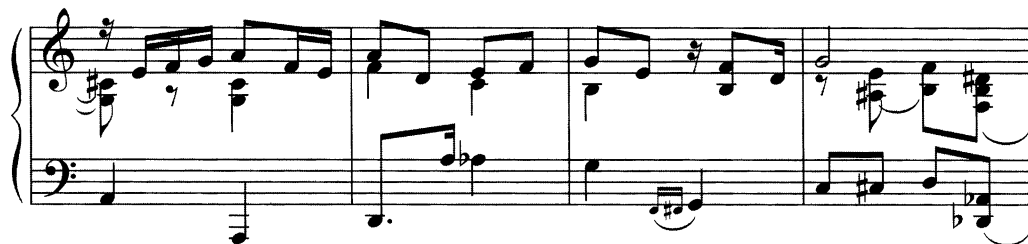
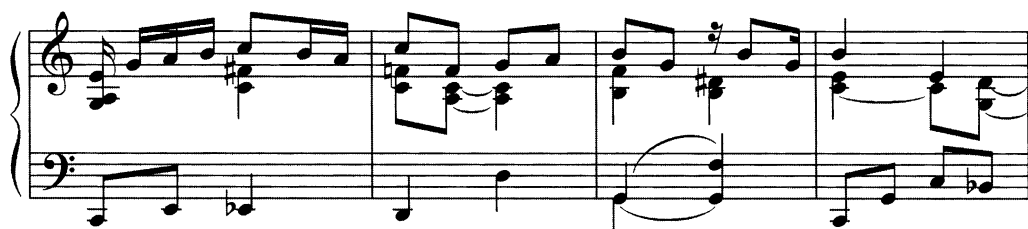
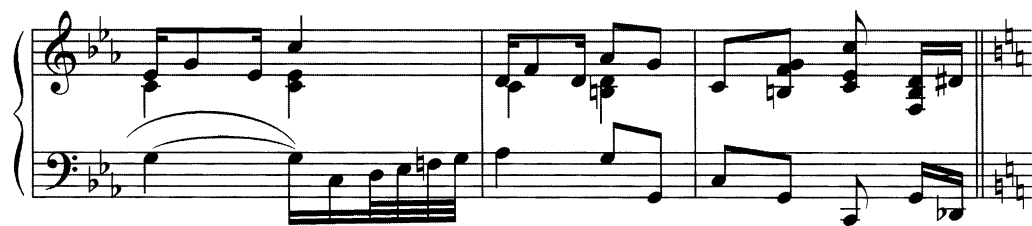
The fifth system of musical notation continues the piece. It features a treble staff and a grand staff. The treble staff has a melody with eighth notes and some beaming. The grand staff has a bass line with eighth notes and chords. The system ends with a double bar line.

D'al Fine

К. КАСТИЛЬО – С. ПИАНА
C. CASTILLO – S. PIANA

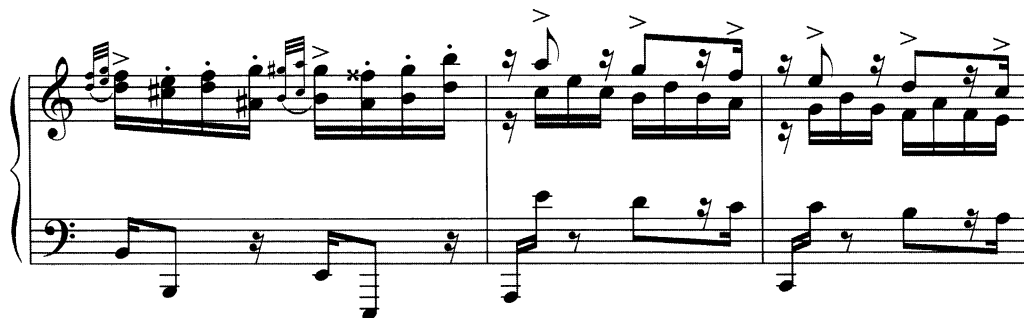
Moderato



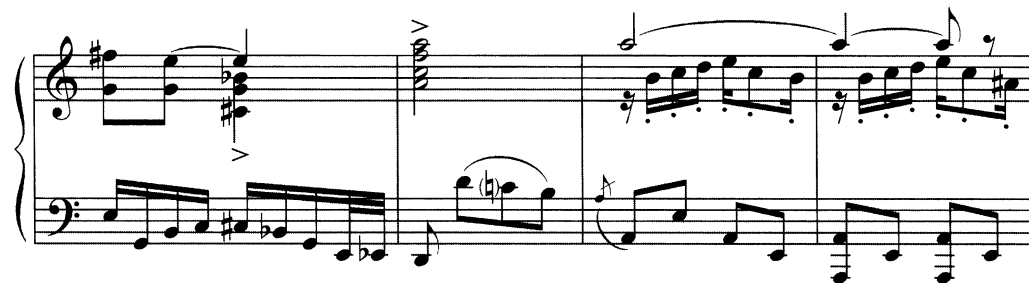
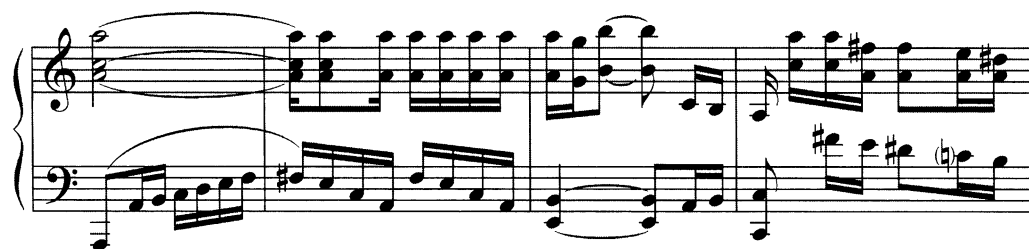
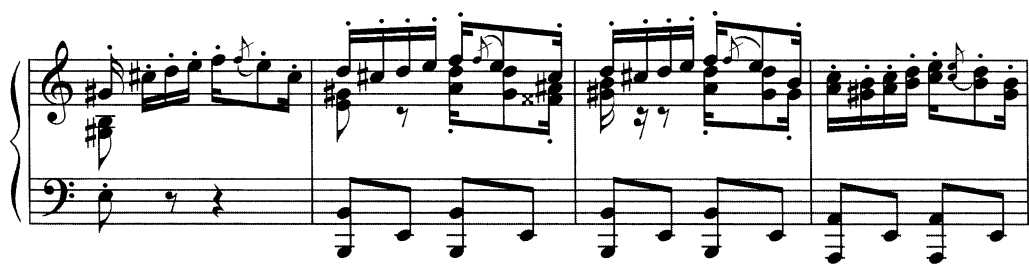
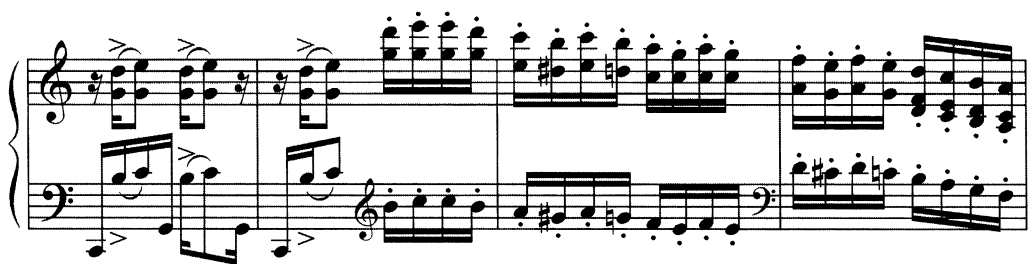


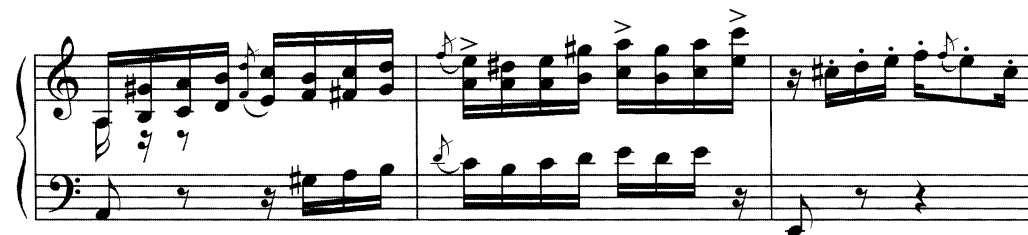
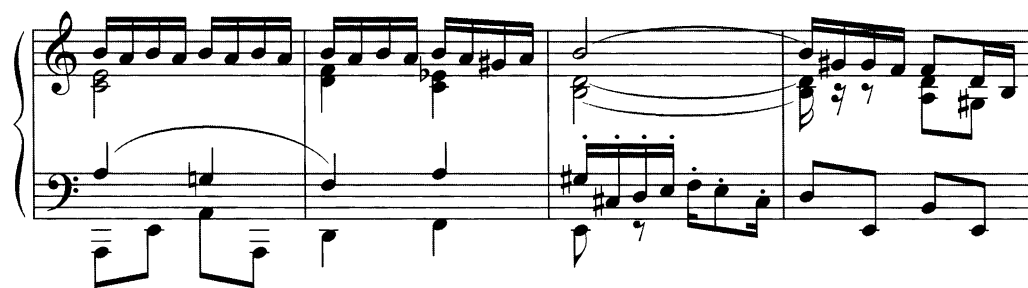
О. ПУЛЬЕЗЕ
O. PUGLIESE
(1905–1995)

Con moto











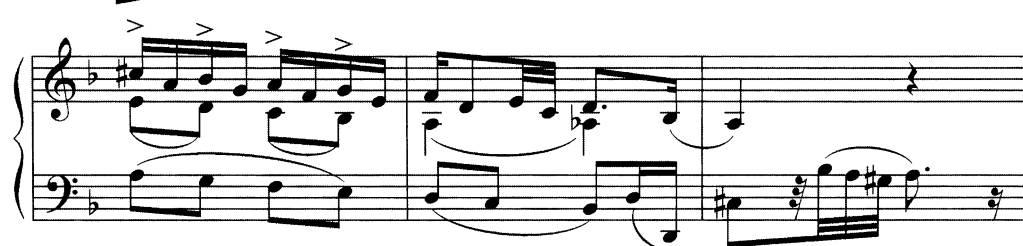
МОРОСИТ

23

GARÚA

A. ТРОЙЛО
A. TROILO
(1914–1975)

Moderato





Three systems of musical notation for piano. The first system shows a complex rhythmic pattern with accents and slurs. The second system continues the pattern with more complex rhythms. The third system features a more melodic line in the right hand and a rhythmic line in the left hand, with dynamic markings like accents and slurs.

БУЭНОС-АЙРЕС В ПОЛНОЧЬ 24 BUIENOS AIRES HORA

А. ПЬЯЦЦОЛЛА
Б. PIAZZOLLA
(1921–1992)

Con moto

First system of musical notation for 'Buenos Aires Hora'. It features a piano (p) dynamic and a 'simile' marking. The notation is in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#).

Second system of musical notation for 'Buenos Aires Hora'. It features a piano (pp) dynamic and a 'misterioso' marking. The notation is in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#).

This musical score is for a piano piece, page 260, written in D major (two sharps). It consists of six systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs).

- System 1:** The right hand features a series of chords, mostly triads and dyads, with some longer note values. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.
- System 2:** Similar to the first system, with chords in the right hand and eighth-note accompaniment in the left. The right hand has some longer note values.
- System 3:** The right hand continues with chords, including some with longer note values. The left hand maintains the eighth-note accompaniment.
- System 4:** The right hand has a more active melody with eighth and sixteenth notes, some with accents. The left hand continues the eighth-note accompaniment.
- System 5:** The right hand has a melodic line with eighth and sixteenth notes, some with accents. The left hand continues the eighth-note accompaniment. A first ending bracket spans the first two measures, and a second ending bracket spans the last two measures. A *pp* (pianissimo) marking is present in the first ending.
- System 6:** The right hand has a melodic line with eighth and sixteenth notes, some with accents. The left hand continues the eighth-note accompaniment.

261

pp

This musical score page contains six systems of music for piano, measures 262 through 267. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The notation is as follows:

- System 1 (Measures 262-263):** The right hand features a series of chords, including a whole note chord in measure 263 marked with a forte **f** dynamic. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.
- System 2 (Measures 264-265):** The right hand continues with chords, including a half note chord in measure 265. The left hand accompaniment remains.
- System 3 (Measures 266-267):** The right hand has a half note chord in measure 266 and a whole note chord in measure 267. The left hand accompaniment continues.
- System 4 (Measures 268-269):** The right hand begins with a half note chord in measure 268, followed by eighth-note chords in measure 269. The left hand accompaniment continues.
- System 5 (Measures 270-271):** The right hand features eighth-note chords in measure 270, a half note chord in measure 271 marked with a **dim.** (diminuendo) dynamic, and another eighth-note chord in measure 272. The left hand accompaniment continues.
- System 6 (Measures 273-274):** The right hand has eighth-note chords in measure 273, a half note chord in measure 274 marked with a **ppp** (pianissimo) dynamic, and a whole note chord in measure 275. The left hand accompaniment continues.

П.А. Пичугин. Аргентинское танго

Фундаментальный труд П.А. Пичугина посвящен одному из наиболее самобытных жанров латиноамериканской музыкальной культуры — аргентинскому танго. В центре внимания — генезис танго и его последующая эволюция. Исследуются социальные условия и историко-культурные предпосылки появления танго, рассматриваются конкретные музыкально-хореографические и поэтические формы, участвовавшие в становлении нового художественного феномена. Прослеживается этимология слова «танго», соотношение в танго местных (национальных) и привнесенных элементов.

Книга изобилует интересными, во многом неизвестными подробностями. Отдельные очерки-портреты посвящены выдающимся исполнителям и создателям танго — от Анхеля Вильольдо до Астора Пьяццоллы.

Издание художественно оформлено, содержит обширнейшую библиографию и проиллюстрировано многочисленными нотными примерами; самые знаменитые танго вынесены в нотное приложение.

Это глубокое научное исследование адресовано как специалистам, так и широкому кругу читателей.

Редактор

Макаренко О. Н.

Художественное
оформление

Базилевская-Головкина Е. А.

Рисунки

Данильченко Е. С.

Макет издания

Аникеев Д. А.

Иванова Л. А.

ИБ № 5945

Подписано в печать 10.03.10. Формат 70х100/16.

Бумага офсетная. Гарнитура Миниатюра. Печать офсетная.

Объем 17,5 п. л. (вкл. 1 п. л. илл.). Тираж 800 экз.

Изд. № 16912. Зак. № 596

ОАО «Издательство «Музыка»

123001, Москва, Большая Садовая, д. 2/46

Тел.: (495) 644-0297. Факс: (495) 254-6598

www.music-izdat.ru

Отпечатано в ППП «Типография «Наука»

121099, Москва, Шубинский пер., 6

ISBN 978-5-7140-1179-5



9 785714 011795

П.А. Пичугин. Аргентинское танго

ISBN 978-5-7140-1179-5



9 785714 011795

