

В.Р. Доценко

ИСТОРИЯ  
МУЗЫКИ  
ЛАТИНСКОЙ  
АМЕРИКИ  
XVI-XX  
ВЕКОВ

МОСКВА  
МУЗЫКА  
2010

ИНСТИТУТ ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

В.Р. ДОЦЕНКО

ИСТОРИЯ  
МУЗЫКИ  
ЛАТИНСКОЙ  
АМЕРИКИ  
XVI-XX  
ВЕКОВ

МОСКВА • МУЗЫКА  
2010

Издание выпущено при финансовой поддержке  
Российского гуманитарного научного фонда  
проект № 10-04-16019 д

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

**Доценко В.Р.**

Д 71 История музыки Латинской Америки XVI – XX веков. — М.: Музыка, 2010. — 368 с., нот.

ISBN 978-5-7140-1201-3

Музыка Латинской Америки — огромная, но мало изученная у нас область искусства. Между тем творчество таких композиторов, как бразилец Эйтор Вилла-Лобос, кубинцы Амадео Рольдан и Алехандро Гарсия Катурла, мексиканцы Сильвестре Ревуэльтас и Карлос Чавес, аргентинцы Альберто Хинанстера и Астор Пьяццолла, свидетельствует, что музыкальная культура Латинской Америки достигла той степени зрелости, когда ее творения имеют право быть причисленными к ценностям общечеловеческого значения.

В предлагаемом издании предпринята попытка создать целостное представление о народной музыкальной культуре Латинской Америки и профессиональном творчестве ее композиторов, начиная от начала XVI до конца XX века. В сфере внимания — сочинения наиболее выдающихся латиноамериканских композиторов, а также целый ряд произведений, большая часть которых никогда ранее не становилась предметом изучения в отечественном музыковедении. Работа В. Доценко базируется на широком использовании латиноамериканских библиографических источников музыковедческого, исторического и философского плана, что позволяет ознакомиться с рядом оригинальных идейно-политических и культурологических концепций, отражающих своеобразие мировосприятия жителей региона.

Книга адресована как специалистам, так и широкому кругу читателей.

**ББК 85.313(3)**

ISBN 978-5-7140-1201-3

© АНО «Научно-издательская музыкальная коллегия  
им. П.И. Чайковского», 2010

## Введение

Музыкальная культура Латинской Америки — сложное многосоставное явление, актуальность изучения которого обусловлена как объективной потребностью расширения знаний о мировой музыкальной культуре, так и необходимостью дать ответы на множество вопросов, возникающих при непосредственном знакомстве с ее различными проявлениями, все более активно вторгающимися в нашу жизнь. Латинская Америка на рубеже второго тысячелетия — это уже не «ученица» многомудрой Европы, как было на протяжении предшествующих пяти веков. Присутствие Латинской Америки в современном мире настолько значительно, что можно говорить об ее собственном влиянии во многих областях, и здесь достаточно сказать о творчестве «великой тройки» мексиканских художников-мuralистов Диего Риверы, Хосе Клементе Ороско и Давида Альфаро Сикейроса, нашедших органическую взаимосвязь между индейскими художественными традициями и актуальностью социальных проблем; бразильских архитекторов Луиса Косты и Оскара Нимейера, по-новому решивших проблему единства урбанизма и природной среды; колумбийского писателя Габриэля Гарсиа Маркеса, чей «мифологический реализм» породил волну подражаний в литературе. Наконец, жанры популярной латиноамериканской музыки — самба, румба, танго и другие стали обязательными компонентами танцевальных состязаний; звучание латиноамериканских духовых и ударно-шумовых инструментов сегодня уже не элемент экзотики, а органичная темброритмическая составляющая многих ансамблей, независимо от их национальной принадлежности. Нельзя не сказать и о традиции латиноамериканских карнавалов, жизнеутверждающая энергия которых служит зарядом оптимизма для миллионов жителей планеты.

Значительно сложнее обстоит с проникновением в музыкальную жизнь академической музыки Латинской Америки: произведения латиноамериканских композиторов встречаются в исполнительской практике крайне редко (если речь не идет о специально организованных фестивалях). Виной тому как целый ряд причин объективного плана, связанных с фактором географической удаленности этого региона, с недостаточным еще развитием культурных обменов, с избыточным предложением со стороны уже зарекомендовавших себя конкурентов из более развитых стран, так и субъективных причин, таких, как консерватизм исполнителей и слушателей, предпочитающих апробированные временем классические произведения, как все еще

играющая определенную роль инерция «европоцентризма», приводящая к недооценке новых художественных явлений. Вместе с тем творчество таких признанных мастеров, как Эйтор Вилла-Лобос в Бразилии, Карлос Чавес в Мексике, Альберто Хинастера и Астор Пьяццолла в Аргентине, свидетельствует о том, что музыкальная культура Латинской Америки достигла той степени зрелости, при которой она способна на создание музыкально-художественных ценностей общечеловеческого значения. Однако следует признать, что вклад латиноамериканской музыки в мировую музыкальную культуру не оценен еще в достаточной степени, целостного, исторически прослеженного представления о творчестве латиноамериканских композиторов пока не имеется.

Музыкальное творчество в Латинской Америке, развиваясь в целом согласно общим законам, функционирующим в мире, сталкивается с рядом специфических особенностей, обусловленных историческим развитием и в наиболее обобщенном виде выступающих как проблема историко-культурной самобытности или, согласно определению, принятому в последнее время, идентичности. Процесс возникновения и становления национальных композиторских школ, имеющий в Европе многовековую историю, на латиноамериканском континенте вступил в активную фазу лишь в конце XIX — начале XX века. Характерной особенностью этого процесса является то, что он проходил под мощным воздействием модернизма, различного рода универсальных течений, в значительной степени затрудняющих проявления национального начала в композиторском творчестве. В этих условиях кардинальными проблемами профессиональной латиноамериканской музыки становятся вопросы национального своеобразия и соотношения национального и интернационального.

Изучение этих проблем на примере Латинской Америки может пролить новый свет и на аналогичные тенденции в российской музыке: представляется уместным напомнить, что, несмотря на всю несхожесть исторических судеб, как Латинская Америка, так и Россия, каждая в свое время, в период становления национальных композиторских школ (в XIX веке в России и в начале XX века в Латинской Америке) занимали периферийное положение по отношению к западноевропейской музыке; на путях их приобщения к великим традициям классического искусства и их преломления на иной национальной почве можно найти много общего.

В отечественном музыковедении за последнюю четверть века проведен целый ряд исследований, приподнимающих завесу неосведомленности о латиноамериканской музыкальной культуре и творчестве ее наиболее значительных представителей. Первые шаги в этом направлении были сделаны более 30 лет назад сотрудником Института Латинской Америки РАН Павлом Алексеевичем Пичугиным (1932–2001), который по праву считается пионером в данной области музыковедения. Им был создан ряд монографий, посвященных народной музыке Аргентины и Мексики, написано множество статей по общим вопросам музыкальной культуры стран Латинской Америки и творчеству ее известных композиторов, в 2010 году была опубликована его книга «Аргентинское танго». Наконец, П. А. Пичугин явился ответственным редактором и

одним из основных авторов фундаментальной энциклопедии «Культура Латинской Америки» (2000), отмеченной премией ЮНЕСКО. В различных разделах этого издания им было написано более 200 статей по самым разнообразным вопросам — о музыкальной культуре отдельных стран, о музыкальных инструментах, фольклорных формах и жанрах, о творчестве латиноамериканских композиторов и исполнителей. В создании данной монографии принял участие и автор данной работы, написавший свыше 85 статей.

Вслед за Пичугиным к изучению проблем музыки Латинской Америки приступил М. Сапонов, создавший ряд работ о музыкальной культуре Кубы. Хронология появления исследований о музыке Латинской Америки в течение 80-х годов XX века была продолжена кандидатскими диссертациями В. Н. Федотовой, З. Б. Карташёвой и В. Р. Доценко, посвященными творчеству Э. Вилла-Лобоса (Бразилия) и К. Чавеса (Мексика).

Углубленному изучению музыкальной культуры Латинской Америки в течение последних 20 лет посвятила себя И. А. Кряжева; она первая в отечественном музыковедении применила расширительное толкование стран трансатлантического региона как единого ибероамериканского музыкального пространства, объединяющего культуры Иберийского полуострова (Испании и Португалии) и Латинской Америки.

В свете вышеизложенного становится ясно, что Латинская Америка на сегодняшний день уже не является «белым пятном» в отечественном музыковедении, а латиноамериканистика (или ибероамериканистика) приобрела черты самостоятельного направления. Вместе с тем наличествует еще определенная фрагментарность в изучении данного вопроса. Вне сферы внимания остались многие вопросы, связанные с генезисом разнородных культур, составляющих музыкальную культуру Латинской Америки. Не получили должного освещения некоторые мировоззренческие проблемы, важные для понимания особенностей становления латиноамериканской идентичности. Наконец, мало изучено, а во многих случаях совсем неизвестно творчество латиноамериканских композиторов. Все вышеприведенные соображения говорят о назревшей актуальности появления труда, в котором нашли бы свое последовательное историко-хронологическое освещение основные этапы становления и развития латиноамериканской музыкальной культуры.

В предлагаемом издании предпринята попытка создать целостное представление о народной музыкальной культуре Латинской Америки и профессиональном творчестве ее композиторов, начиная от начала XVI до конца XX века. В сфере внимания — сочинения наиболее выдающихся латиноамериканских композиторов, также показан целый ряд произведений, большая часть которых никогда ранее не становилась предметом изучения в отечественном музыковедении. Работа базируется на широком использовании латиноамериканских библиографических источников музыковедческого, исторического и философского плана, что позволяет ознакомиться с рядом оригинальных идейно-политических и культурологических концепций, отражающих своеобразие мировосприятия жителей региона, продемонстрировать «взгляд оттуда», с другого берега Атлантического океана на мировой музыкальный процесс.

Представляется уместным мотивировать принятую в работе периодизацию. Нужно иметь в виду, что профессиональное композиторское творчество Латинской Америки на всех этапах развивалось в целом в русле соответствующих европейских направлений — барокко, классицизма, романтизма, а затем возникшего в XX веке модернизма и его последующих модификаций. Однако иной по сравнению с европейским ход исторического развития предопределил значительные отличия в характере латиноамериканской культуры и искусства. В труде видного перуанского философа Хосе Карлоса Мариатеги (1895–1920) «Семь очерков истолкования перуанской действительности» дана периодизация перуанской литературы, которая может быть вполне правомерной для всех видов художественного творчества в Латинской Америке. Х. К. Мариатеги считает, что «ввиду чрезвычайно своеобразного характера перуанской литературы, для ее изучения не годятся привычные схемы классицизма, романтизма и модернизма; не годятся и схемы древней литературы, литературы Средних веков и нашего времени... Современная теория... выделяет в нормальном процессе развития литературы три этапа: колониальный, космополитический и национальный. На первом этапе страна в литературном отношении является лишь колонией, придатком другой страны. На втором — народ одновременно ассимилирует элементы различных иностранных литератур. На третьем — получают четкое выражение собственная индивидуальность и его собственное восприятие окружающего»<sup>1</sup>.

Известный мексиканский музыковед Отто Майер-Серра расширяет и детализирует понятие «космополитического» этапа. Музыка колониального периода по его теории представляет собой первую космополитическую фазу (импорт григорианской литургии, классической испанской и итальянской полифонии, отдельных произведений венских классиков); вторая космополитическая фаза, наступившая после достижения независимости Мексики (1821), характеризуется проникновением итальянской музыки; третья, относящаяся к последним десятилетиям XIX века, отличается воздействием французской музыки (Массне, Сен-Санс), виртуозного романтического пианизма (Лист, Шопен), немецкого постромантизма и неоклассицизма (Р. Штраус, Рeger)<sup>2</sup>.

Как можно видеть, оба автора для определения исторических этапов латиноамериканской музыки вплоть до наступившего в XX веке национального этапа употребляют термин «космополитизм», под которым понимается проникновение в Латинскую Америку элементов литературы и музыки европейских стран. Действительно, весь громадный исторический период от XVI до конца XIX века для Латинской Америки был периодом освоения европейского опыта и приобретения соответствующих профессиональных навыков. В современную эпоху в это понятие уже включаются и внеевропейские культуры, однако, учитывая негативный оттенок, который в русском языке носит термин «космополитизм», мы в данной работе считаем возможным его заменить на широко используемое в Латинской Америке понятие «европеизм»,

---

<sup>1</sup> *Maruategui X. K.* Семь очерков истолкования перуанской действительности. М., 1963. С. 269.

<sup>2</sup> *Mayer-Serra O.* El estado presente de la música en México // Washington, 1946. P. 2–3.

оставляя термин «космополитизм» лишь в случаях необходимости его применения в том или ином контексте. Для характеристики латиноамериканского искусства XIX века также применимо определение «период становления независимости», в котором отражается суть исторических событий, происходивших в данную эпоху в странах американского континента.

Таким образом, основные исторические периоды латиноамериканской музыки, которыми мы будем оперировать, следующие: *колониальный* (XVI — начало XIX века), на протяжении которого Латинская Америка находилась под полной гегемонией Испании и Португалии; *период становления независимости* (XIX век), когда наряду с влиянием европейской музыки происходило зарождение национальных традиций; и собственно *национальный* период (с начала XX века). Вторая половина XX века, в соответствии с тенденциями мировой музыки, относится к *универсальному* периоду.

В книге выбран исторически последовательный, описательный метод изложения материала по странам с учетом степени их развития и вклада их деятелей в общую панораму музыкальной культуры Латинской Америки. Разумеется, неравно количество представленных от каждой страны композиторов: если в одних случаях это целый отряд, то в других пришлось ограничиться одиночками (не говоря о не показанных в работе небольших странах, творческий потенциал которых, видимо, проявится в будущем). Обилие имен, огромное количество сочинений разных жанров и их чрезвычайная стилистическая пестрота, острая борьба мнений по основополагающим эстетическим и идеологическим проблемам художественной жизни континента — все это делает в высшей степени затруднительной попытку обозреть панораму латиноамериканской музыки «единым взглядом». На момент окончания монографии автор не всегда располагал достаточным количеством необходимых сведений, поэтому некоторые материалы носят справочно-информационный характер.

Музыкальная культура Латинской Америки — неиссякаемый источник для творческого познания, и настоящая работа лишь открывает дверь для будущих исследователей. На данном же этапе предлагаемая вниманию монография уже дает достаточно объемное представление о значительности вклада Латинской Америки в мировое музыкальное искусство.

## МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ XVI–XIX ВЕКОВ

---

### Историческое происхождение и особенности формирования

Открытие Америки Христофором Колумбом 12 октября 1492 года стало знаменательной датой в истории человечества. Столкновение двух цивилизаций — иберийской и индейской — по праву приравнивается к событиям всемирно-исторического значения. Завоевание Америки испанцами и португальцами и их массовое переселение на захваченные земли означало крутой поворот в судьбах народов континента, в результате которого всякое дальнейшее самостоятельное их развитие было оборвано. Так было положено начало процессу образования смешанных, метисных наций, отличающихся своей многослойной гибридной структурой. Следующие друг за другом волны конкистадоров, а за ними колонистов и миссионеров, прибывавших в Америку, коренным образом изменили этнокультурный состав местного населения. Выходцы из Европы обосновывались в различных регионах, вначале на Карибских островах, а затем по всему Западному побережью, расселяясь впоследствии все далее в глубь континента и обнаруживая повсюду группы аборигенов, принадлежащих к различным племенам и народам. Лингвистические исследования аборигенов Америки показали существование на этом континенте к моменту его колонизации более 90 лингвистических семейств и 558 языков<sup>1</sup>. Местные жители отличались и по степени развития: завоеватели столкнулись как с областями высоких культур майя, ацтеков и инков, простиравшихся от северных штатов нынешней Мексики до Чили и Аргентины, так и с зонами обитания, находящимися на уровне общинно-племенных отношений.

Не блистали эти земли и какими-либо богатствами. «Можно сказать, что там нет ничего полезного», — писал Америго Веспуччи<sup>2</sup>. Однако исключительно благоприятные климатические условия — избыточная растительность и плодородная почва — не могли не пробудить интереса предприимчивых европейцев. Производство табака, кофе, сахарного тростника и многих других экзотических продуктов, входивших в моду в Европе, породили острую потребность в рабочей силе. Местное население в силу многих причин не было способно удовлетворить требованиям рабовладельцев. Индейцы Бразилии, Венесуэлы, Колумбии не обладали достаточной силой и выносливостью, а многие из них

---

<sup>1</sup> *Tischner H.* Etnografía Enciclopedia moderna del Conosimiento Universal. Buenos Aires, 1964. P. 122.

<sup>2</sup> *Acosta L.* Música y descolonización. La Habana, 1982. P. 191.

категорически отказывались от рабского подчинения, предпочитая этому добровольный уход из жизни. В других регионах, как, например, на Карибских островах, они были практически истреблены в ходе конкисты. Таким образом, образовался вакуум рабочей силы, который был заполнен выходцами из Африки. Так началось обогащение цветовой гаммы этнокультурных слоев на американских землях: в 30-х годах XVI века открылась одна из позорнейших страниц в истории — массовое и насильственное переселение негров из Африки в Америку для рабского труда.

Известно, что основными источниками миграционных потоков в XVI—XIX веках стало в основном Западное побережье Африки, включая некоторые регионы на востоке, вплоть до Мозамбика. Миллионы африканцев распространились вдоль всего Атлантического побережья и затем в глубь Америки, образовав значительную группу населения, объединенную этническими и культурными признаками. Здесь оказались йоруба из Нигерии, банту из Конго и Анголы, жители Судана, Сенегала и Берега Слоновой Кости<sup>3</sup>.

С запрещением рабства в течение XIX века во всех странах континента появилась новая рабочая сила в лице иммигрантов из Европы, и это еще более увеличило этнокультурную многосоставность населения. Так, только в Бразилию с 1864 по 1940 год въехало, по некоторым данным, более 8 миллионов иммигрантов из разных стран Европы. Среди них — итальянцы, португальцы, испанцы, немцы и австрийцы; в гораздо меньшем количестве — украинцы, латвийцы, эстонцы, датчане, греки, шведы, чехи и словаки, венгры, сирийцы, югославы, литовцы, румыны, поляки, турки и русские, не считая мелких групп иммигрантов из других стран<sup>4</sup>. Это поистине вавилонское столпотворение народов всего мира создало этнокультурную смесь, невиданную дотоле нигде. Основными этническими группами стали: испанцы (в Бразилии португальцы), креолы (испанцы и португальцы, родившиеся в Америке), метисы (белые + индейцы), мулаты (белые + негры), самбо (индейцы + негры)<sup>5</sup>. Таким образом, исторические условия образования наций в Латинской Америке предопределили основную особенность культуры — ее смешанный, *метисный* характер.

Латиноамериканская культура состоит из четырех основных слоев, налагавшихся друг на друга в процессе ее исторического формирования. Каждый из них, в свою очередь, является неоднородным по своему составу единством исторических, этнических, идейно-эстетических и иных признаков. Первый, наиболее древний и единственный автохтонный слой, составляющий основу латиноамериканской культуры, — аборигенный (*indigeno*), или индейский (*indio*), получивший это название вследствие известной географической ошибки первооткрывателей континента, искавших путь в Индию. Второй слой — иберийский, насаждавшийся с XVI века с приходом конкистадоров и колонизаторов и состоящий из испанской и португальской культур, настолько род-

---

<sup>3</sup> Ramos A. Las culturas negras en el Nuevo Mundo. México, 1943. P. 68.

<sup>4</sup> Ramos A. Las poblaciones del Brasil. México, 1944. P. 38—39.

<sup>5</sup> Ibid. P. 125—126.

ственных по характеру, что в данном контексте их можно рассматривать как одну культуру, олицетворяющую Иберийский полуостров<sup>6</sup>. Третий слой — африканский, возникший в XVI веке в связи с массовым ввозом черных рабов во времена колониального режима и также объединяющий черты многих национальных культур Африки. Четвертый слой можно обозначить как позднеевропейский, связанный с проникновением в XIX веке элементов французской, итальянской и других европейских культур. Если обобщить все европейские элементы культуры, то можно объединить иберийский слой с другими, более поздними наслоениями культуры Старого Света в один общеевропейский. Таким образом, основными генетическими источниками латиноамериканской культуры можно считать три: *американский* (индейский), *европейский* (в первую очередь испанский и португальский) и *африканский*.

При этом в Латинской Америке практически нет таких более или менее обширных регионов, где присутствовал бы только один из трех вышеуказанных элементов: как правило, на одной территории сосуществуют какие-либо два, а во многих случаях все три из них — американский, европейский и африканский. Каждый из них в процессе эволюции претерпел изменения как внутри себя, так и во взаимодействии с другими. Так, американский элемент в одних случаях сохранил свои индейские характеристики, а в других стал афроамериканским; европейский элемент, постоянно пополняющийся из Старого Света, приобрел вместе с тем новые, креольские черты. Например, в Бразилии ярко выражены все три основных элемента — креольский, афроамериканский и индейский; на Кубе и в других странах Карибского бассейна превалируют два — креольский и афроамериканский; в андских странах — креольский и индейский. По признаку преобладания той или иной культуры можно выделить три группы стран. Так, в Мексике, Чили, Аргентине и Уругвае доминирует креольская культура испанского происхождения, что дало повод причислять эти страны к *Испаноамерике*. Куба, Бразилия, Колумбия, Венесуэла и некоторые другие страны представляют *Афроамерику*. Перу, Боливия и Эквадор фигурируют зачастую как *Индоамерика*, или даже *Америндия*. Эти и другие термины, как, к примеру, *Панамерика*, возникавшие на разных исторических этапах и перипетиях политических и культурологических дискуссий, отражают всю сложность и многомерность самого феномена под общим названием — *Латинская Америка*<sup>7</sup>. Мы видим, таким образом, что культура Латинской Америки явление многосоставное и противоречивое, образованное из смеси элементов культур, принадлежащих разным временным слоям и степеням развития, различным генетическим корням, несхожим идейно-эстетическим направлениям.

В мире, однако, не существует каких-то «чистых» культур, любая культура является многосоставным явлением. Как справедливо было замечено: «Если бы отдельные группы человеческого сообщества эволюционировали, опираясь лишь на свои собственные силы, прогресс был бы таким медленным, что весьма сомнительно, что какое-то сообщество находилось бы сегодня дальше

---

<sup>6</sup> Neves J. M. Estudio comparativo dentro de la producción musical latinoamericana // América Latina en su música. UNESCO. México, 1977. P. 200.

<sup>7</sup> Frost E. C. Las categorías de la cultura mexicana México, 1972. P. 81–94.

уровня каменного века»<sup>8</sup>. Перемещение элементов культуры из одного общества в другое, или *транскультурация*, является историческим процессом, определяющим характер взаимодействия многих современных культур, и можно с уверенностью утверждать, что наиболее богатые из них образовались из большего числа этнокультурных слоев. Так, в этом контексте европейская культура есть не что иное, как результат грандиозного процесса транскультурации множества исходных культур, образовавших эволюционирующее единство. Латинской Америке выпало реализовать беспрецедентный по своему размаху процесс транскультурации, характеризующийся самыми разными формами взаимодействия различных культур.

В Латинской Америке процесс транскультурации начался, в сравнении с тысячелетней европейской историей, относительно недавно, «каких-нибудь» 500 лет тому назад, и несхожесть многих элементов ее культуры еще весьма очевидна — транскультурация находится здесь в своей, если можно так сказать, активной фазе. Культуры, столкнувшиеся на американском континенте, — индейская, европейская и африканская — были, прежде всего, *неравноправными* участниками процесса взаимодействия. В наиболее общих чертах их взаимоотношения выглядели так:

- а) *наложение* доминирующей культуры на другую;
- б) *уничтожение* одной из культур;
- в) *замещение* или *вытеснение* одной культуры другой;
- г) *сохранение* той или иной культуры;
- д) *трансформация* культур при их взаимодействии.

Как видим, характер этих взаимоотношений имеет различные и даже противоположные знаковые характеристики — от негативных на одном полюсе (уничтожение) до позитивных на другом (сохранение). Контраст между элементами, составляющими латиноамериканскую культуру, виден со всей ясностью и до настоящего времени не преодолен. Можно даже сказать, что эта непреодоленность, разнохарактерность, дисгармоничность является одной из наиболее примечательных черт культуры Латинской Америки. Противоречия, возникающие из-за отнюдь не мирного сосуществования насильно совмещенных культур, являются проблемой для латиноамериканцев. Как говорит мексиканский философ Леопольдо Сеа, «в нас немедленно вызывает протест... наша зависимость от культуры, которую мы не считаем своей». (Причем под «своей» Сеа понимает, судя по всему, индейскую культуру.) Вместе с тем, эти же противоречия, по его мнению, «являются одной из важнейших характеристик культуры этой Америки»<sup>9</sup>.

Каков же в наиболее общих чертах характер латиноамериканской культуры? Представляется наиболее верным определение, данное в статье Б. Ю. Субичуса: «Не будучи причастными к единству „синтетического“ типа различные культуры Латинской Америки тем не менее образуют некую цельность. Наиболее адекватным ее обозначением служит понятие „симбиоз“, указыва-

---

<sup>8</sup> Linton R. Estudio del hombre. México, 1954. P. 360.

<sup>9</sup> Zea L. América como conciencia. México, 1953. P. 49. Заметим, что латиноамериканцы в большинстве употребляют выражения «эта Америка», или «наша Америка», давая понять, что говорится именно о «латинской», а не какой-либо другой Америке.

ющее на такого рода взаимодействие между феноменами, при котором они, сохраняя свою качественную определенность, вместе с тем не могут полноценно существовать вне зависимости друг от друга, поскольку каждый из них выполняет определенную важную функцию в процессе жизнедеятельности другого»<sup>10</sup>. Весьма проникательно высказывается по этому же поводу колумбийский историк Луис Лопес де Меса, говоря, что «американское искусство было выношено в душе народа, который еще не ассимилировал трансформирующих элементов новой среды и не уравнивал в своей физиологии непохожие характеры рас, скрестившихся в этом обществе»<sup>11</sup>. Напрашивается вывод, что процесс взаимопроникновения культур в Латинской Америке находится еще в стадии, далекой от той, когда произойдет подлинный синтез разнородных элементов культур, ее образующих.

Обращаясь к музыке, мы обнаружим самую живую иллюстрацию процессов, происходящих в Латинской Америке, поскольку «феномен транскультурации, особенно очевидный на уровне фольклора, составил стеновой хребет ее художественного развития»<sup>12</sup>. По мере воссоздания исторической панорамы латиноамериканской музыки мы всегда будем оперировать тремя основными элементами — индейским, африканским и европейским. Их взаимодействие — сложный, многоуровневый процесс, проанализировав который, как представляется, можно будет показать основные черты и особенности латиноамериканской музыкальной культуры.

## **Народная музыка Латинской Америки**

### *Индейская музыка*

«Человек Америки параллельно со своими сородичами, человеком европейским, азиатским или африканским, издавал крики, сначала неразборчивые, потом крики, мотивируемые сильными эмоциями, позже повторяющиеся слова, которые постепенно трансформировались в пение, достигвшее позже уровня грубого, резких линий, примитивного искусства. Продолжая непрерывно видоизменяться, это звуковое искусство овладевало все большим кругом возможностей — интонацией, ритмом, размером, чтобы достичь уровня, на котором, если оно и отличается от музыкального искусства Европы, Азии и Африки, но все же может рассматриваться как спонтанное искусство народа или группы народов, которое содержит в себе и выражает свой особенный способ чувствования и восприятия окружающего мира»<sup>13</sup>. Эта образная объемная характеристика искусства аборигенов доколумбовой Америки, данная видным мексиканским исследователем фольклора Висенте Мендосой, говорит о всеобщности путей зарождения и эволюции искусства, обращая наше внимание

---

<sup>10</sup> Сублис Б. Ю. Культура Латинской Америки после Конкисты // Культура Латинской Америки. Энциклопедия. М., 2000. С. 53.

<sup>11</sup> Perdomo Escobar J. J. Historia de la música en Colombia. Bogotá, 1945. P. 39.

<sup>12</sup> Seeger Ch. The importance to cultural understanding of folk and popular music. Department of State. D.C., 1940. P. 17.

<sup>13</sup> Mendoza V. T. Música precolombina en América // Musicología en Latinoamérica. La Habana, 1985. P. 203–204.

на феномен культуры, находившийся на протяжении столетий вне поля общественного интереса. Серьезное изучение музыки древних индейцев началось лишь в начале XX века, когда многое из индейского культурного наследия было уже уничтожено, утеряно, забыто. Остались, однако, некоторые старинные источники, индейские своды законов — кодексы, свидетельства хронистов, конкистадоров и первых колонистов; предприняты были неоднократные экспедиции в места проживания аборигенов с целью сбора уцелевших образцов индейского фольклора. Древние жители Америки не имели нотной записи, на первых этапах исследований их музыка казалась безвозвратно утерянной. К счастью, в районах, удаленных от центров цивилизации, проживает еще довольно много народностей, которым удалось сохранить свою музыку в состоянии относительной чистоты. Оказалось, что музыкальное искусство аборигенов продолжает бытовать в своем автохтонном виде среди краснокожих племен в Верхней Калифорнии на берегу Тихого океана, в Мексике среди майя и уичолей, в Боливии, Перу и Чили у арауканов, кечуа и аймара, на Панамском перешейке среди индейцев куна и в других местах<sup>14</sup>. Но и в тех регионах, где музыка индейцев подверглась сильным изменениям, в ней все еще сохраняются качества, присущие всем культурам соответствующего периода, которые принято называть термином «примитивизм» в его не только физическом, но и эстетическом значении.

Музыка играла исключительно важную роль в жизни индейских обществ доколумбова периода. В Империях ацтеков, майя и инков она была неотъемлемым элементом при проведении самых важных церемоний — коронования, жертвоприношений, погребений, празднеств, военных действий. Была разработана целая система образования для музыкантов, к которым предъявлялись весьма высокие профессиональные требования. Так, каждый из 260-ти дней ацтекского религиозного цикла имел соответствующую музыку. Музыканты обязаны были знать наизусть огромное количество песнопений, что достигалось лишь годами постоянных упражнений. Могушественные касики держали при дворах собственных поэтов и музыкантов, которые сочиняли и исполняли гимны о военных подвигах и других значительных деяниях своих господ, а верховный правитель Теночтитлана имел целый городской квартал, населенный певцами и танцорами. Музыка этой эпохи была по преимуществу искусством коллективным. Как в религиозных, так и в светских церемониях участвовало нередко несколько тысяч певцов, музыкантов, танцоров. Существовала, конечно, и музыка для индивидуального самовыражения — любовная лирика, колыбельные, детские песни, различные танцы и другие жанры.

Музыку доколумбова периода принято подразделять следующим образом (за образец взята схема, предложенная кубинским исследователем Леонардо Акостой<sup>15</sup>):

а) магическая музыка, сопровождающая обряды охоты и рыбалки, излечения от болезней, насылания порчи и проклятий врагам, а также обращенная к фаллическим культам плодородия;

---

<sup>14</sup> *Mendoza V. T.* Música precolombina en América. P. 205—206.

<sup>15</sup> *Acosta L.* Música y descolonización. P. 151.

б) религиозная музыка — группа, близкая первой и посвященная чествованию богов и их умилоствлению, космогоническим представлениям о вселенной, ритуальному календарю;

в) военная музыка, служащая для поднятия воинского духа в походах и битвах, для празднования победы;

г) трудовая музыка, сопровождающая различные виды работ;

д) похоронная музыка;

е) светская, или бытовая музыка — группа, объединяющая самые разные формы и жанры: от придворной, сопровождающей танцы, пантомиму и театрализованные представления, до музыки народных гуляний и лирических песен.

Магически-религиозные представления доминировали над всеми остальными. Неумение объяснить различные явления природы порождало веру в сверхъестественное, проявляющееся в обожествлении всего, что окружало человека. В тотемических представлениях древних сверхъестественной силой наделялась сама природа — горы и скалы, леса и растения; животные — олени, койоты, змеи, черепахи, ящерицы и крокодилы; птицы — орлы, соколы, ястребы. Очень распространен был культ планет и звезд; они олицетворяли высшие сферы, где совершалось управление временем и пространством. Обожествлялись стихийные силы природы — Огонь, Вода, Ветер, Земля. Над всеми царил Бог Солнца — даритель жизни. Празднества и ритуалы аборигенов имели чаще всего двойственные корни, представляя собой как мифологизированное воссоздание реальных событий, так и реализацию мифического мира. В результате такого двуединства в наше время почти невозможно отделить вымысел от фактов или событий реальной жизни.

Музыка была важнейшим элементом в ритуалах, являясь «выражением магически-религиозного мира, который определяет судьбу человека»<sup>16</sup>. Индейские божества часто сопровождаются музыкантами. Так, в священной книге майя-киче «Пополь Вух» мифологические персонажи Унбатц и Унчоен появляются в окружении певцов и флейтистов. В ацтекской легенде о происхождении музыки Бог дымного (влажного) зеркала Тецкатлипока просит Бога ветра Кетцалкоатля послать через моря в Дом Солнца музыкантов, чтобы они «веселили человека и поклонялись мне»<sup>17</sup>. В Мексике у народа науа культ музыки олицетворяет Хочипилли Макуилхочитл — Бог танца, плодородия, цветов и любви. В ритуалах он является, сопровождаемый флейтами, сонахами, марками, различными погремушками.

Музыка ритуальных жертвоприношений производила устрашающее впечатление на европейцев. «Собравшись все вместе, — рассказывает свидетель церемонии погребения Калтцонтцина, владыки Мичоакана, — они выходили в процессии среди ночи с зажженными факелами, ведя впереди людей, предназначенных к смерти. Одни ударяли костями кайманов или больших ящериц в панцыри черепах, а родственники усопшего пели специальные гимны; дру-

<sup>16</sup> Martí S. Canto, danza y música precortesianos. México, 1961. P. 126.

<sup>17</sup> Garibay A. M. Epica nauatl. México, 1945. P. 76.

гие играли на трубах похоронную музыку»<sup>18</sup>. И продолжает: «Все их жены, родственники, друзья и другие господа, которые находились в храме, плакали во время похорон. Другие пели, но в этой церемонии не били в барабаны, хотя обычно имеют привычку не петь без сопровождения ударных инструментов»<sup>19</sup>. На праздниках, называемых на Кубе «арейтос» и собирающих до тысячи участников, по свидетельству Фрея Бартоломе Лас Касас, исполнялись песнопения, в которых рассказывалось «о прошедших исторических событиях, войнах и мирной жизни»<sup>20</sup>. «С помощью этих песен, — вторит ему другой хронист, Фернандес де Овиедо, — не забываются подвиги и значительные события прошлого. Эти песнопения остаются в памяти вместо книг; этим способом пересказываются генеалогия и дела касиков и других господ». И добавляет: «Пусть читателю не покажется, что то, о чем было сказано, есть нечто дикое, первобытное, так как в Испании и Италии делается то же самое, и в других частях христианского мира (и даже у неверных)... должно также делаться»<sup>21</sup>. Действительно, познание истории через искусство — один из верных путей, апробированных человечеством.

Музыкальные инструменты древних народов Америки имеют общее происхождение или весьма схожи с инструментами стран Азии — Китая, Бирмы, Индии, Малайского архипелага, что говорит еще раз об уходящих в предисторию связях этого континента с остальным миром. Вместе с тем музыкальные инструменты жителей американского континента имели свои особенности, определяемые местными природными условиями, характером культуры и религии. Наиболее богатым инструментарием обладали ацтеки, империя которых в Центральной Мексике со столицей Теночтитлан достигла расцвета в XV веке, и инки, государство которых Тауантинсуйу (на кечуа «Страна четырех соединенных между собой стран света») простиралась от Южной Колумбии до Северо-Западной Аргентины и Центрального Чили. У ацтеков преобладали ударные инструменты, у инков же, музыка которых находилась на более высокой ступени развития, имелось уже довольно большое количество духовых. Курт Закс помещает эти инструменты между вторым и шестым уровнем среди выведенных им 23-х уровней в эволюции музыкальных инструментов<sup>22</sup>. Хотелось бы добавить, что многие из дошедших до нас музыкальных инструментов, несмотря на их ограниченные (с современной точки зрения) технические возможности, являются высокохудожественными произведениями искусства, созданными с большой фантазией и изысканным вкусом.

Музыкальным инструментам в анимистическом мире аборигенов во многих случаях приписывалось магическое значение. Наибольшей значимостью обладала группа ударных инструментов — *мембранофонов*. Барабаны различных типов использовались при проведении дворцовых церемоний, в религиоз-

---

<sup>18</sup> *Mendieta de Geronimo*. Historia eclesiastica Indiana, 1596, publicada por J. Garcia Icazbalceta. México, 1870. Libro II, cap. XLI. P. 166.

<sup>19</sup> Ibid. P. 127–128.

<sup>20</sup> *Las Casas Frai Bartolome de*. Historia de las Indias. México, 1951. Libro III, cap. 144. P. 327.

<sup>21</sup> *Oviedo Gonzalo Fernandez de*. Historia general y natural de las Indias. Madrid, 1851–1855. Libro V, cap. I. P. 138.

<sup>22</sup> *Sachs C*. Historia universal de los instrumentos musicales. Buenos Aires, 1947. P. 358.

ных ритуалах, в обрядах похорон и жертвоприношений, в военных целях для устрашения врагов, а также для передачи известий на большие расстояния. Наиболее совершенным из ударных инструментов является *тепонацтли* (teponatzli) — своего рода прообраз ксилофона, один из немногих инструментов, обладающих возможностью настройки на различные интервалы. Размер ствола дерева, из которого изготавливался тепонацтли, избирался таким образом, чтобы при его высыхании расстояние между отдельными выемками позволяло воспроизвести звуки, соответствующие терции, кварте, квинте и октаве (разумеется, в их относительном сходстве с нашим пониманием интервала). Отметим также способность этого инструмента издавать два звука одновременно. Один из главных инструментов ацтеков и майя — *уэуэтли* (huehuetl), представляющий собой вертикальный цилиндрический барабан, стоящий на трех ножках, с одной мембраной из оленьей или обезьяньей кожи; существовал во множестве разновидностей, от гигантских военных инструментов до маленьких, служащих для сопровождения танцев. Многочисленна также группа ударно-шумовых инструментов — *идиофонов*, в которых звук извлекается трением одного предмета о другой. Здесь выделяются *распадоры* (omichicahuatzli) из костей животных (а иногда и человека), подобные стиральной доске с выдолбленными зубьями, по которой трут какой-либо палкой. Этот инструмент олицетворял мифы о плодородии, сопровождал похоронные процессии, символизируя идеи воскрешения и бессмертия. Среди ударно-шумовых до наших дней сохранилось громадное разнообразие инструментов под общим названием *мараки*, изготовлявшихся из высушенных плодов тыквы и наполненных мелкими камешками или сухими семенами. Они использовались шаманами для вызывания сверхъестественных сил и духов умерших предков. Колокольчики сонахи (sonaja) и погремушки (cascabel), нанизанные на нитки, привязывались к рукам и ногам для акцентирования движений в танцах и служили также в качестве амулетов.

Из струнных инструментов, *кордофонов*, известен лишь один — музыкальный лук (arco musical), представляющий жильную струну-тетиву, натянутую на изогнутую ветвь дерева, и употребляемый индейцами штата Дуранго в Мексике и в Патагонии. У арауканов в Чили есть инструмент биримбао — зудящее лезвие, вибрирующее между зубов исполнителя, подобно инструментам народов Сибири и Крайнего Севера.

В семействе духовых инструментов, *аэрофонов*, имеется множество разновидностей труб и флейт, для изготовления которых аборигены использовали рога животных, стволы деревьев, глину. Древнейший и наиболее распространенный инструмент в Америке, как, впрочем, и в других странах, расположенных на берегах морей, — труба из морской раковины (bocina de caracol marina). Резкие, хриплые и пронзительные звуки морской раковины сопровождали военные действия, обряды смерти и воскрешения, ассоциировались с символикой пространства, вселенной, а также с поэтическими образами Ветра и Вдохновения (soplo divino).

Многочисленное семейство флейт характеризует мелодические возможности автохтонной индейской музыки. Их звучание имеет преимущественно

лирический характер и похоже на человеческий голос. Насчитываются десятки разновидностей вертикальных флейт (у инков пинкильо и кена), изготовленных из самых разных материалов — тростника, дерева, костей, глины, реже из металла или камня, с числом отверстий от 1–2 до 6–7. Наиболее простой вид — пентатонные флейты из обожженной глины или камня. Существуют также двойные пентатонные флейты, диатонические флейты (способные извлекать звуки семиступенного ряда), хроматические и целотонные флейты племен тараско и тотонако в Перу. До наших дней ведущую роль в народных инструментальных ансамблях играет многостольная флейта Пана, насчитывающая до 70 разновидностей и особенно распространенная в Центральных Андах. Мексиканский этнограф Самуэль Марти отмечает, что в Национальном музее антропологии в Мехико и во многих частных коллекциях представлены удивительные музыкальные инструменты, как, например, относящиеся к VII веку н. э. тройные и четверные флейты майя из глины, способные производить трех- или четырехголосные аккорды. Это свидетельствует, по мнению Марти, о том, что за 200 лет до того, как многоголосная полифония начала развиваться в Европе, в Америке уже существовала гармоническая система<sup>23</sup>. Конечно, данное утверждение можно оспорить: одновременное извлечение двух и более звуков каким-либо инструментом или группой музыкантов не является полифонией в том смысле, в каком это понятие употребляется в европейской музыке. Скорее можно говорить о мастерстве изготовления инструментов и искусстве исполнителей.

Технические возможности флейт зависели от количества отверстий на стволе и способности воспроизводить дополнительные звуки октавой выше или ниже при изменении скорости воздушного столба (так называемом «передувании»). Некоторые из них предвосхитили виртуозные возможности современных инструментов. Так, на типичной для древнего Перу флейте кена возможно было чередование различных приемов игры (легато и стаккато), а также украшение исполняемых мелодий различными фиоритурами, форшлагами, трелями. Проиллюстрируем сказанное мелодией, записанной Изабель Аретс в североаргентинской провинции Жужуй и принадлежащей жанру инкского ярави<sup>24</sup>:

1 ♩ = 48



<sup>23</sup> Martí S. La música mesoamericana // Música. № 52. La Habana, 1975. P. 17.

<sup>24</sup> Aretz I. El folklore musical argentino. Buenos Aires, 1952. P. 68.

«Примитивная американская музыка должна была быть, как это сегодня уже доказано, весьма ритмически активной, — свидетельствует Мендоса, — и это утверждение мы выводим из разнообразнейшего набора ударных инструментов, служащих основой инструментального ансамбля... Это подтверждается также и свойствами мелодий, построенных при помощи простых, резко очерченных ритмов. Даже когда инструменты играют solo, то ритмы достигают неожиданной силы и живости, объединяясь же с пением, начинают доминировать, зачастую становясь синкопированными, особенно у бразильцев и некоторых перуанцев и венесуэльцев; в других случаях появляются ритмы в виде коротких, настойчиво повторяемых ячеек, как в некоторых танцах мексиканских уичолей и яки; но всегда получается музыка трансцендентного динамизма, биение которой овладевает всеми присутствующими, заставляя их становиться частью этих ритмических волн»<sup>25</sup>. Главным отличительным признаком индейского ритма является его двудольность, внутри которой возможны разнообразные ритмические сочетания, чаще всего дуолей с триолями. Многочисленны случаи смены размера такта в зависимости от текстовой просодии. Группа из трех звуков нередко занимает первую долю такта, в особенности когда необходим четкий акцент. Все это сообщает музыке спонтанность и гибкость:

2 ♩ = 88



Музыка народов Америки была преимущественно монодической. Мелодия почти всегда сопровождалась ударными и шумовыми инструментами. Падре Акоста в 1591 году так описывает манеру исполнения туземцев: «Они играют на различных инструментах: одни на каких-то трубочках или дудках, другие на тамборах, третьи дуют в раковины. Чаще всего поют все вместе, вторя тому или другому говорящему свои стихи и приглашая остальных отвечать одной строкой куплета»<sup>26</sup>. (Имеется в виду нечто, относящееся к антифонному пению.) Не менее живописно излагает свои впечатления от пения аборигенов в 1646 году Падре Овалье: «Манера пения — все в один голос, повышая на один тон, подобно церковному пению, без всякого различия между басами, сопрано и альтами, а окончив куплет, сразу начинают играть на своих флейтах и каких-то трубах, точно так, как это происходит в пассакалиях в испанской музыке, и потом опять повторяют куплет и играют на своих флейтах, и звучат они так громко, и кричат они так, и их собирается столько на этих танцах и празднествах, что их можно слышать на очень большом расстоянии»<sup>27</sup>. Приведем отрывок из популярнейшего у инков танца с пением «кашуа», использованном в народной аргентинской драме «Ольянтай». Сначала звучит инструментальный наигрыш, затем вступает хор в унисон:

<sup>25</sup> *Mendoza V. Música precolombina en América. P. 211.*

<sup>26</sup> *Padre Acosta J. de. Historia natural e moral de las Indias, 1591. México, 1940. Libro VI, cap. 28. P. 429.*

<sup>27</sup> *Padre Ovalle. Historica relacion del reino de Chile, 1646 // Salas E. P. Los orígenes del arte musical en Chile. Santiago, 1941. P. 5.*

A-ma pis-ko mi - kun ki - ĉu, tu - ya - l'ay,

*cresc.*

ñu - sta - l'ay - pa - ĉa - ka l'an - ta, tu - ya - l'ay, tu ya - l'ay, tu ya - l'ay,

*p*

a - ma hi - na tu ku rin ĉu, tu - ya - l'ay, il' - u ri - na sa ra -

*cresc.*

- ta ri, tu - ya - l'ay, tu ya - l'ay, tu ya - l'ay, pa - ra kay - mi ru - ru -

*f*

- nin - pas, tu ya - l'ay, an - ĉa tam - mi ru ru nin pas, tu - ya - l'ay!

Подавляющее большинство индейских мелодий основывается на ангемитонной пентатонике. Пентатонный звукоряд индейцев имеет два вида наклонений — мажорное и минорное, что соответствует общепринятой классификации. Мендоса считает, что индейские лады должны строиться от верхнего звука к нижнему (что, видимо, более соответствует характеру музыки мексиканских индейцев) с октавным удвоением верхнего звука: *до-ля-соль-ми-ре-до*<sup>28</sup>. Пентатонный звукоряд минорного наклонения строится на тех же звуках, начинаясь с верхнего «ля»: *ля-соль-ми-ре-до-ля*. И в результате от каждого из основных звуков пентатоники можно образовать три мажорных и два минорных звукоряда. Такого же способа построения пентатонных ладов (правда, традиционно снизу вверх) придерживаются Рауль и Маргарита д'Аркур; их классификация стала общеупотребительной в латиноамериканской музыкальной фольклористике<sup>29</sup>:

4

a) b) c) d) e)

<sup>28</sup> Mendoza V. Música precolombina en América. P. 218.

<sup>29</sup> См.: Пичугин П. А. Музыкальная культура андских народов. М., 1979. С. 45.

Встречаются трихордовые мелодии, а также на основе мажорного трезвучия. Так настроены музыкальные инструменты чаранга и тростниковая труба эрке:

5 ♩ = 108



«Эти звуки те же, что и в нашем мажорном аккорде, — говорит Исабель Аретс, — и в то же время столь на них не похожи! Кенко, как местные жители называют вокальные украшения, превращают сухой остов напева, который мы получаем, когда пытаемся перенести эти песни на нотную бумагу, в нечто живое, красочное, причудливое и исполненное глубокого чувства. Когда слышишь, как поют эти люди, чудится, что это голоса долин, где они живут, голоса их холмов, ручьев, голоса их оживших предков. Эти голоса не назовешь красивыми; они, скорее, грубы и доносятся словно откуда-то издалека. Подобных им не услышишь больше нигде»<sup>30</sup>.

6 ♩ = 60



Некоторые другие звукоряды, обнаруженные в музыке аборигенов, могут содержать внутри пентатонной основы один или два полутона, образуя гемитонные звукоряды, соответствующие диатоническим ладам.

Соприкасаясь с испанской, португальской и другой европейской музыкой, пентатонные лады индейцев расширились до семитоновых, получив вводное *си* в до мажоре и *соль*  $\sharp$  в ля миноре. Вместе с тем европейский семиступенный звукоряд в музыке индейцев является как бы расширенной пентатоникой, сохранившей внутри себя базовую секундо-кварттовую настройку, в отличие от терцово-квинтовой настройки европейского мажоро-минора. Попытки гармонизации индейских мелодий согласно функциональным законам европейской музыки не приводили к удовлетворительным художественным результатам<sup>31</sup>. Монодическая природа этих песен не предполагала гармонического обрамления.

Важнейшую роль в идейном перевоспитании американских аборигенов сыграла католическая церковь. Эрнан Кортес, губернатор и генерал-капитан

<sup>30</sup> Aretz I. Costumbres tradicionales argentinas. Buenos Aires, 1954. P. 21.

<sup>31</sup> Foster B. G. El secreto armonico y modal de un antiguo aire maya // Revista Musical Mexicana. № 1. 1942. P. 17.

покоренных им земель, получивших название Новая Испания, в «Донесениях» испанскому королю (в 1520-е годы) потребовал срочной присылки миссионеров. Индейцы, по его мнению, были неразумными детьми, нуждающимися в опеке и защите. Однако работа миссионеров столкнулась со многими трудностями, среди которых на первом месте оказалась проблема преодоления языкового барьера, препятствующего объяснению на незнакомом языке концепции христианского Бога. Велик был и психологический разрыв между языческим многобожием и христианским единобожием. Усвоению новой веры мешала и чрезмерная жестокость, с которой она насаждалась. Привычный порядок вещей в жизни аборигенов был бесповоротно нарушен. Разрушение местных храмов и языческих идолов, запрещения или ограничения в исполнении ритуальных обрядов должны были способствовать утверждению новой идеологии. В отдельные ритуальные церемонии индейцев проникли элементы европейского происхождения, другие были замещены церемониями и празднествами католического религиозного календаря, такими, как Рождество, Пасха, День Всех Святых, День поминовения усопших.

Первая католическая церковь, построенная в Новой Испании, как утверждает фрей Мендиета, была воздвигнута в 1525 году губернатором Эрнаном Кортесом, открыта со всей возможной пышностью, с участием как испанской, так и индейской знати, и ознаменовалась массовым обрядом обращения в христианство. Вскоре последовало возведение по всей Америке католических храмов, а также организация миссий францисканцев, иезуитов, доминиканцев и других орденов. Католические храмы стали центрами духовного и культурного общения и для самих европейских поселенцев. Поэтому, если принять колонизацию Америки как историческую данность, не следует рассматривать деятельность церкви лишь в негативном плане. Многие монахи-проповедники являлись носителями самой высокой культуры. Их интеллектуальный уровень и широкие гуманистические познания послужили питательной почвой для проникновения прогрессивных идей из Старого Света. Более того, утверждается даже, что «благодаря священникам не произошло никакого разрыва между европейско-иберийским и иберо-американским мирами»<sup>32</sup>. Таким образом, церковь в Латинской Америке стала проводником западной цивилизации, соединила ее со всем остальным миром, с его добродетелями и пороками.

Многозначность совершившегося события — слияния двух миров — породила множество разнородных, но по-своему справедливых точек зрения. «Удалось ли в действительности трансформировать индейский менталитет? Превратились ли индейцы в подлинных христиан?» — вопрошает мексиканский философ Эльза Сесилия Фрост<sup>33</sup>, — и отвечает словами другого мексиканца, Мигеля Мендисабалы: «Обращение туземцев было фактом, под которым подразумевалось их абсолютное подчинение духовенству, однако религиозная ментальность масс, их концепция чудесного, связь богов с природой и челове-

---

<sup>32</sup> Rivet P. Vocación de los pueblos hispanoamericanos // Excelsior, 24 de marzo de 1957.

<sup>33</sup> Frost E. C. Las categorías de la cultura Mexicana. México, 1972. P. 79.

ком и зависимость одних перед другими не изменились никоим образом»<sup>34</sup>. Многие поддерживают эту точку зрения и считают, что произошла лишь внешняя христианизация обычаев и привычек, и, так же как «внутри любого русского прячется казак (sic!), так и под католицизмом мексиканца всегда бьется сердце идолопоклонника, неутолимая жажда сверхъестественного»<sup>35</sup>. Таким образом, процесс обращения варварских народов не привел к какому-то однозначному результату: не было ни полного усвоения христианской доктрины, ни полного понимания ее духовной сущности. Запутанные индейцы подчинялись обращению ради получения милости от конкистадора, но в глубине души оставались такими же язычниками, как и ранее. Для многих из побежденных принятие новой веры было, скорее, политическим маневром, и, меняя своих богов на чужих, они стремились избежать лишних жертв. Хронист Херонимо Мендиета свидетельствует, что «хотя на публике и не совершались привычные жертвоприношения, в которых они имели обыкновение убивать людей, но втайне в храмах продолжали совершаться и сохраняться старинные церемонии, и по ночам бывали слышны крики верующих в ритуалах, в которых они танцевали и пели пьяными голосами»<sup>36</sup>. До настоящего времени, наряду с уже привычной, внушаемой столетиями верой в христианские идеалы, не только многие индейцы продолжают бояться и обожать своих старинных богов, но и в латиноамериканцах неиндейского происхождения проявляются следы религиозного гибридизма, которые могут уходить своими корнями в XVI век. Фундаментальные догмы христианства и туземные мифы смешались и соединились в церковной службе, претерпевшей неизбежные модификации за счет включения в нее элементов местных ритуалов и представлений. Создание новой культуры в процессе слияния местной аутентичной культуры с полностью чужой означало борьбу между различными мировоззренческими концепциями, в результате которой каждая из сторон теряла часть собственных черт и приобретала новые. Поэтому можно говорить о транскulturации, произошедшей не только в области религии, но шире — во всей латиноамериканской культуре.

Миссионеры, прибывавшие на американские земли, нашли в музыке мощное оружие для выполнения своей основной задачи. Музыка как средство общения позволяла им войти в более тесный контакт с аборигенами, она использовалась как для распространения христианской доктрины, так и в образовательных, просветительских и развлекательных целях. Было бы, однако, преувеличением утверждать, что индейская музыка стала существенной частью католического богослужения. Церковь позволяла вводить лишь отдельные элементы, касавшиеся внешней атрибутики местных религий, что, конечно, не затрагивало идеологической сущности католицизма и общего стиля богослужения. Так, в Уставе священнослужителя Томаса Лопеса, выработанного для индейцев майя, можно прочесть следующее: «Запрещается играть на тамборах или

---

<sup>34</sup> *Mendizabal M. O.* Conquista religiosa de los indigenas. Obras completas. T. I. México, 1946. P. 222–241.

<sup>35</sup> *Frost E. C.* Ibid. P. 80. Мы не могли не привести этого экзотичного сравнения, хотя понятно, что оно не имеет прямого отношения к рассматриваемому вопросу.

<sup>36</sup> *Mendieta Geronimo de.* Historia eclesiastica Indiana, 1956. Libro III, cap. XIX.

тункули по вечерам, а если играть днем по праздникам, то только в течение мессы и проповеди; запрещается использовать старинные символы для танцев и песнопений, а если использовать, то только те, которые будут указаны священниками»<sup>37</sup>. Вместе с тем в поисках наилучших способов привлечения идолопоклонников некоторые ритуальные индейские мелодии были адаптированы для исполнения церковных обрядов путем подбора к ним текстов на испанском языке или латыни. Во время проведения церковных празднеств и церемоний вне храмов позволялось использовать маскарадные костюмы и маски, исполнять языческие песни и танцы, внося в них некоторые изменения, дабы они не шли вразрез с католическим духом. Этим было положено начало метисации автохтонной музыки, поскольку именно в эту пору она получила первые порции инородных элементов<sup>38</sup>.

Документальные свидетельства о преподавании музыки в Новом Свете восходят к первой половине XVI века, когда миссионеры начали обучать индейцев, а затем метисов и мулатов элементам церковной службы, церковному пению, началам полифонии, игре на органе и других инструментах. Это делалось не только в целях перевоспитания, но также для удовлетворения практических потребностей в исполнителях, становившихся потом, в свою очередь, наставниками для новообращенных. Слух местных жителей должен был воспринять мелодический и ритмический строй другой музыки, они должны были включить в собственную систему понятий новую систему воззрений о реальной действительности и на личностном уровне усвоить чуждые им способы самовыражения. Первая школа музыки была основана в 1523 году в Тескоко на территории Новой Испании (впоследствии стала называться Мексикой), монахом-францисканцем Педро де Ганте. Этот святой отец стал первым, кто научил индейцев писать, играть на музыкальных инструментах и исполнять различные духовные песнопения, за что был признан «отцом мексиканской музыки»<sup>39</sup>. Через несколько лет аналогичные школы были открыты в Мехико, Тласкале и других мексиканских городах.

В Бразилию первые монахи ордена иезуитов во главе с Мануэлем де Нобрега прибыли в 1549 году и немедленно занялись перевоспитанием индейцев. «Брат Висенте Рижу, — пишет Нобрега, — каждый день объясняет детям христианское учение, он учит их также читать и писать»<sup>40</sup>. Первая школа, где обучались церковному пению и игре на музыкальных инструментах, открылась в Баие в 1559 году под руководством Бартоломеу Пириса. Главными центрами музыкальной жизни в колониальной Бразилии стали Баиа (современный Сальвадор), Пернамбуку и Минас-Жерайс.

В Боливии (город Ла-Плата) первая школа музыки была основана в 1568 году. Известно, что некоторые из детей инкских касиков получили европейское образование в Колледже «Сан Андрес» (г. Кито, Эквадор) и способны были играть четырех- пятиголосные мотеты. В 1598 году была открыта первая

---

<sup>37</sup> Martí S. Canto, danza y música precortesiana. México, 1961. P. 344.

<sup>38</sup> Moreno S. L. La música de los incas. Quito, 1957. P. 67.

<sup>39</sup> Salvidar G. Historia de la música en México. México, 1934. P. 88–90.

<sup>40</sup> Boletín económico de América Latina. New York, 1973. V. XVIII. № 12.

школа в Куско, где систематически преподавались полифония и игра на музыкальных инструментах.

В Аргентине центром музыкальной жизни с 1612 года становится Кордова. В это время в регион Рио-Ла-Плата начинают прибывать миссионеры, среди которых выделяется композитор Хуан Вассео, основатель первой консерватории «Сан Игнасио», знакомивший учеников не только с религиозной, но и со светской музыкой, а также обучавший игре на европейских инструментах, таких, как смычковая виуэла, клавесин, лауд и другие<sup>41</sup>. Характерно, что в XVII–XVIII веках в Кордове среди музыкантов было много негров и мулатов, исполнявших зачастую обязанности соборных органистов; многие являлись отличными скрипачами, учителями танцев в частных домах<sup>42</sup>. С возрастанием значения столицы Аргентины Буэнос-Айреса фундаментальной базой для получения профессионального образования стала капелла кафедрального собора, основанного в 1622 году. В 1629 году здесь же была учреждена семинария, в которой ученики не только овладевали необходимыми навыками пения и игры на музыкальных инструментах, но и давали концерты светской музыки.

В других странах Латинской Америки с тем или иным отставанием происходили аналогичные процессы. Известным исключением можно считать Кубу, где индейцы были почти полностью истреблены в ходе Конкисты. Взаимодействие церкви с местной культурой имело здесь иной характер и базировалось на взаимодействии испанской и афрокубинской музыки, о чем будет сказано ниже. Однако, как и в других странах, церковь уделяла музыке постоянное внимание. В 1612 году в Гаване был открыт кафедральный собор, а вскоре учрежден «Колегио Святого Амбросия», где преподавали музыку и готовили церковных певчих. Упоминается имя Гонсало де Сильвы, первого профессионального музыканта, дававшего уроки пения и игры на органе. Со второй половины XVII века на Кубе распространяются различные формы светского музицирования, организуются уличные оркестры, устраиваются театрализованные представления.

Если судить по перечисленным выше датам открытия музыкальных школ, на протяжении XVI–XVII веков процесс транскulturации (в данном случае проникновение европейской музыки в среду туземцев) проходил очень медленно и неравномерно, активизируясь в основном в культурно-образовательных центрах, какими являлись в то время католические храмы. Способы приобщения аборигенов к европейской культуре сегодня могут показаться наивными. Вряд ли можно было бы говорить и о высоком художественном уровне достигнутых результатов. Однако сохранилось множество свидетельств, особенно в таких странах, как Мексика, Бразилия, Аргентина, живописующих процесс вживания европейской музыки в местную среду. Разучивание псалмов, гимнов составляло важную часть христианского образования. Аборигены оказались весьма восприимчивыми к обучению; к изумлению европейцев, они с легкостью повторяли и запоминали длинные и сложные литургические по-

<sup>41</sup> *Claro S.* La música virreinal en el Nuevo Mundo. Revista Musical Chilena. № 110. 1970. P. 9–21.

<sup>42</sup> *Paucke F.* Hacia allá y para acá (Una estada entre los indios mocobies, 1749–1767). V. 1. Buenos Aires, 1942–1944. P. 145–146.

строения. С помощью наиболее одаренных учеников были переведены на местный язык и положены на «очень красивые грациозные церковные мелодии» основные христианские доктрины. Дети наиболее знатных индейских вождей-каси́ков, обучавшиеся в «Колегио Санта Крус» в Мехико, пели утренние молитвы в честь Нашей Сеньоры (Девы Марии), а также другие необходимые молитвы в течение дня, а по праздникам пели «Te Deum landamus»<sup>43</sup>. «Некоторые из мансебу, — рассказывает другой священник, фрей Торибио де Бенавенте Мотоллина, — уже разучили вильянсико на своем языке, и это представляется признаком больших способностей, так как их еще не обучали сочинению контрапункта, и что привело испанских канторов в изумление, это то, что один индеец из этих певцов, живущий недалеко от Тлаксаллана, сочинил целую мессу чисто по интуиции, и знающие испанские канторы, которые ее слышали, сами хорошие певцы, говорят, что не нашли никаких недостатков, хотя эта музыка и невысокого качества»<sup>44</sup>.

В новых условиях появились некие гибридные формы типа ораторий, в которых к традиционным текстам на латыни, испанском или португальском языках, положенных на мелодии грегорианских песнопений, добавились номера с использованием музыкальных тем индейцев, а затем негров. Рассказывали уже в 1670 году о падре Диего де лос Риос, который, будучи сам хорошим живописцем, «наставлял юношей в музыке и сочинял для них песни на их языке, которые они пели потом в церкви на основных праздниках». Известно также о колумбийских индейцах, которые «служили мессы по торжественным дням, и некоторые из них, не зная кастильского, умели читать по-латыни и петь епistolы в хоре. В короткое время они научались помогать в проведении службы и излагать христианскую доктрину на родном языке»<sup>45</sup>. Испанский драматург Тирсо де Молина с восхищением наблюдал за непрерывными процессиями с большим стечением народа в Санто Доминго и рассказывал, что «юноши группами выходили на улицы и направлялись в наш храм, напевая вильянсико и мотеты»<sup>46</sup>. Можно было бы привести еще множество подобных примеров, доказывающих способности местных жителей в усвоении различных элементов европейской культуры. Здесь стоит лишь отметить, что процесс проникновения европейской музыки в среду аборигенов отмечен прежде всего неравноправностью взаимодействующих сторон: всеобъемлющим влиянием одной и крохами другой. Тенденция *превалирования европейских элементов над местными* станет основной в эволюции музыкальной культуры Латинской Америки.

В современную эпоху во взаимоотношениях между аутентичной музыкой и музыкой европейского происхождения немалую роль играет образ жизни индейцев. Леонардо Акоста уже в 1982 году свидетельствует, что во многих регионах Америки продолжают существовать индейские общины, которые сохранили нетронутой или почти неповрежденной как свою музыку, так и свои

---

<sup>43</sup> *Mendieta. G. Historia eslesiastica Indiana, 1956. Libro III, cap. XIX.*

<sup>44</sup> *Martí S. Canto, danza y música precortesiana. México, 1961. P. 106.*

<sup>45</sup> *Frei Branco M. R. Conversion en Piritu. Madrid, 1892. P. 27.*

<sup>46</sup> *Frei Nolasco. La música en Santo Domingo y otros ensayos. Ciudad Trujillo, 1939. P. 28.*

верования, обычаи и привычки. Потомки ацтеков и инков продолжают культивировать те же песнопения, танцы и инструменты, что и во времена расцвета их Империй, продолжают отмечать основные годовые солнечные циклы с теми же празднествами, масками и ритуалами, в тех же местах, посвященных отправлению этих культов, что означает, что сущность солнцепоклонничества не была утрачена<sup>47</sup>. Изабель Аретс, со своей стороны, свидетельствует: «Внутри обширной географии Латинской Америки существует огромная масса крестьян, и прежде всего аборигенов, которые еще даже не подверглись переписи и занимают место хранителей того, что наши антропологи называют „аутентичностью“, и которая в нашей современной этномузыкальной науке называется музыкой устной традиции. Когда мы, этномологи, углубляемся в изучение групп фольк и аборигенов Америки, мы открываем, что музыка устной передачи остается полностью действенной в их среде, поскольку она функциональна»<sup>48</sup>. Эту мысль разделяет и гватемальский ученый Давид Вела, заявляя, что «в музыке устной традиции и танцах сохраняются история и традиции индейцев... индейцы чувствуют и действуют согласно своей традиции, руководствуясь общинным сознанием, и творят свою музыку и танцы с мотивировкой, идентичной своим предкам»<sup>49</sup>.

Современные индейцы кечуа и аймара, жители Аргентины, Перу, Боливии и Эквадора, культивируют различную музыку: среди них продолжают жить старинные индейские песнопения и танцы, многие из которых, такие, как уайно (или уайнито) и ярави, стали частью общенационального фольклора. Индейская музыка стала составной частью национального фольклора и в других странах Латинской Америки. Зачастую трудно отделить подлинно автохтонные образцы от метисных. Тем не менее по ним можно проследить процесс духовной и культурной преемственности, в результате которой нарождались разнообразные художественные проявления, давшие музыке Латинской Америки ее характерные особенности. Вместе с музыкой сквозь века были также пронесены элементы мифологического восприятия, составляющие определенную часть современного мироощущения латиноамериканцев, а идейно-образный заряд, имеющийся в звуковом материале, явился основой для создания оригинальных произведений профессионального художественного творчества.

### *Афроамериканская музыка*

Культуры африканцев и индейцев в момент их насильственного соприкосновения с европейцами находились на одинаковом, в самых общих чертах, уровне развития. Поэтому и процессы их трансформации в новых исторических условиях были во многом схожи. Африканские народы руководствовались анимистическими представлениями о мире, олицетворяющимися в сонме божеств, руководящих всеми сторонами жизни. Политеизм религии африканцев переместился в Америку, приобретя здесь «неоафриканский» характер, проявляющийся в том, что одни негритянские божества были наделены име-

<sup>47</sup> Acosta L. Música y descolonización. P. 155.

<sup>48</sup> Aretz I. Música y descolonización. La Habana, 1982. P. 258–259.

<sup>49</sup> Vela D. Música tradicional y folklórica en América Central. UNESCO. Paris, 1971. P. 97.

нами христианских святых, а другие — заменены на новые языческие божества, отражающие реалии жизни в Америке. Возникли новые культы африканского происхождения — вуду, кандомбле, макумба, шанго, ньянгизм, получившие широкое распространение на Кубе, Гаити, в Бразилии, Венесуэле.

Эволюция африканской музыки на американском континенте была отмечена разнонаправленными, зачастую противоположными тенденциями: уничтожения и выживания, сохранения старого и восприятия нового, обновления, трансформации, в целом всеми типичными явлениями, происходящими в процессе транскulturации. В условиях физического порабощения негров в Америке с большой силой проявилась *защитная* функция музыкального фольклора, посредством чего они могли отгородиться от угнетающей действительности и сохранить свою культурную самобытность. «В тот самый момент, когда начинает звучать музыка, место, где происходит ритуальное действо, превращается в живое пространство, где возрождаются мифы, совершая таким способом религиозно-магическую акцию, обеспечивающую историческую непрерывность посредством традиционной культуры»<sup>50</sup>. Но не только мифы возрождаются в эти минуты — в концентрированном виде возрождаются моменты подлинной жизни, ибо место, где проводится ритуал, это одновременно «храм, клуб, салон для танцев, госпиталь, театр, аптека, концертный зал, суд и муниципалитет»<sup>51</sup>.

«Африканские культуры не были перенесены в своем чистом виде, но были реинтерпретированы таким образом, что там, где внешние черты подверглись изменению, сохранился глубокий внутренний смысл»<sup>52</sup>.

Попытаемся выявить некоторые из наиболее существенных характеристик африканской музыки, перенесенной на американский континент.

В афроамериканской музыке трудно переоценить роль ритма. Ударные инструменты, и прежде всего *тамбор*, этот символ Африки, священный инструмент, без которого не обходится ни одно мало-мальски важное событие, стал опорой в сохранении музыкальных традиций, перемещенных на американский континент. Существуют тамборы самых разнообразных типов и размеров — цилиндры, конусы, бочки, в виде песочных часов с двумя колбами. Основной корпус изготавливался обычно из дерева, а также высушенных плодов или глины. Имеются тамборы с мембраной из кожи с одной или двух сторон, тамборы лежащие и стоячие; по одним ударяют палочкой, по другим руками или даже ногами; звук может извлекаться также скользящими или трущими движениями ладоней; на тамборах могут играть соло, чаще же они используются в комбинациях от двух-трех до 15-ти и более инструментов. Тамборы выполняли самые разные функции, из которых важнейшая — участие в религиозных ритуалах. «Ритмы тамборов, крайне разнообразные и носящие названия африканских племен, с которыми они были привезены на Гаити, управляют движениями и действиями танцоров. Подобным образом они призывают к многочис-

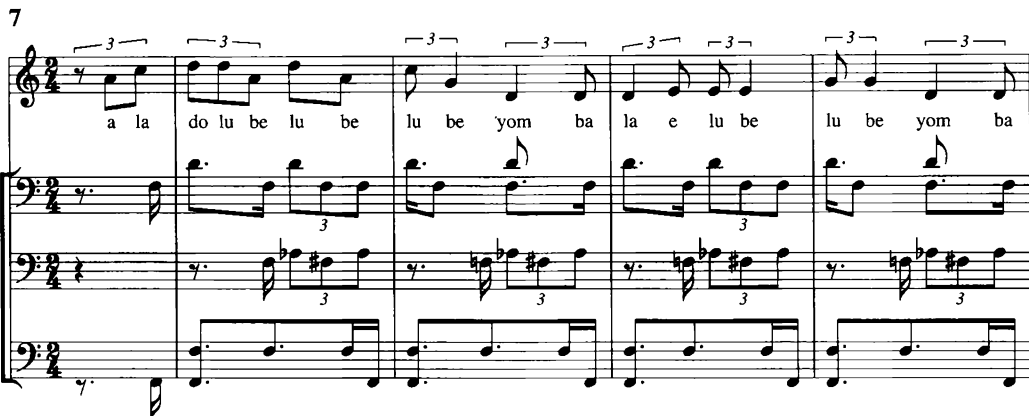
---

<sup>50</sup> Acosta L. Música y descolonización. P. 195.

<sup>51</sup> Jahn J. Muntu las culturas neoafricanas. México, 1963. P. 23.

<sup>52</sup> Herkowitz M. El Negro en el Nuevo Mundo // Cit. por: Franco J. L. La presencia negra en el Nuevo Mundo. La Habana, 1969. P. 64.

ленным божествам, так как танец является ритуальным актом, обладающим таинственными силами, способными воздействовать на „невидимых“. Музыка и танец правят богами, так как они тоже являются танцорами, которых подчиняет магия ритма вуду — этой танцующей религии»<sup>53</sup> — так описывает связь магии и ритма видный антрополог Альфред Метро. Тамбор в религии вуду — это не только священный инструмент, а и вместилище духов лоа и ориша, и каждому божеству предназначены различные приемы игры. Ритмы участников ритуала могут накладываться друг на друга, образуя сложную синкопированную полиритмию. Звуковую картину нередко усложняют «ритмические слова», с которыми участники ритуала обращаются к своим богам, — они не только просят их о чем-то, но могут и спорить с ними, ругать и порицать их в самых нелицеприятных выражениях. И происходит это под грохот тамборов с неистовой страстностью и самозабвением<sup>54</sup>. Ритуал может длиться много часов и насчитывать до двух сотен танцев, произвольно меняющих порядок следования, со все более ускоряющимся движением, доводящим участников до полного изнеможения. Никакой пример не способен адекватно иллюстрировать происходящее, тем не менее приведем здесь фрагмент песни-танца «Шанго» из кубинского ритуала «ору», дающий хотя бы какое-то представление о характере афрокубинской остигатности:



Звуковая гамма афроамериканской музыки была бы монотонной, если бы тамборы не сопровождалась громадным числом сопутствующих ударно-шумовых инструментов — *идиофонов* самых разных видов. Среди них *планчуэла* из деревянных или металлических брусков-пластинок; *кучара* — большая ложка, которой бьют по земле; *кучаритас* и *хикаритас* — маленькие ложечки или чашечки; *кампанитас* — одинарные или двойные колокольчики; треугольники; трещотки *матракас* из сушеной тыквы или металла; *распадоры*, подобные индейским. Африканские корни имеет также *маримба* или маримбула (род ксилофона или металлофона), весьма распространенная по всей Южной Америке, особенно в таких странах, как Гондурас, Гватемала, Бразилия и Венесуэла (здесь она называется санза). Из струнных инструментов — *кордофонов* афри-

<sup>53</sup> Metraux A. Haiti, la terre, les homes et les dieux. Nechatel, 1957. P. 70.

<sup>54</sup> Ortiz F. Africanía de la música folklórica de Cuba. La Habana, 1965. P. 208.

канского происхождения — в Америке прижился лишь музыкальный лук *биримбао*, или маримбао, из тыквы с натянутой жилой или проволокой, по которой водят деревянной или металлической палочкой или монетой.

Группа духовых инструментов, *аэрофонов*, представлена довольно большим количеством флейт, различающихся по размерам и количеству отверстий. Среди них можно выделить поперечную флейту на Гаити и назальную флейту в Венесуэле. Подобно индейцам, афроамериканцы пользуются также разными видами труб, сделанных из морских раковин, рогов антилопы, дерева, слоновой кости, металла.

О *звуковысотных* соотношениях в африканской музыке трудно говорить с полной определенностью. Схематическое описание не может выявить ее характерных особенностей, а лишь дать представление о ее общих с другими музыкальными культурами чертах. Так, в африканской музыке можно заметить преобладание квартово-квинтовой настрйоки в границах пентатонного лада:



В африканской музыке одна и та же мелодическая ячейка, часто состоящая из одного-двух звуков, может бесконечно повторяться, не скованная определенной, заранее обдуманной формулой. Это объясняется открытостью структуры африканской музыки — развитие происходит путем добавления и интенсификации одинаковых или подобных элементов. Такая концепция проявляется, по утверждению Франсиса Бебея, в типичной форме антифонного пения в виде «вопроса» и «ответа»: в то время как хор повторяет одну и ту же фразу, солист вводит какие-то зачастую трудноуловимые изменения в запеве. Приведем кандомбле из ритуального обращения йоруба к богу Шанго:

9

$\text{♩} = 76$  солист

A ro lè kô - kô mi - lô - dé kô - kô mi - lô - dé

a - ja kô a ro - lè kô - kô - mi lô -

солист, хор

солист, хор

и т. д.

- dé a - ro lè kô - kô - mi lô - dé a - ro - lè kô - kô - mi - lô - dé.

Африканцы не стремятся к «чистому» звуку, подобному темперированному европейскому. Их музыка, так же как и музыка азиатских народов, базируется на иных эстетике и восприятии, в результате чего культивируются «стертые» звуки и тембры, зачастую резкие, душераздирающе пронзительные и издаваемые самыми различными способами. «Идеал африканца — это выразительность каждого звука, а не его чистота»<sup>55</sup> — такую формулу предлагает Акоста. Отсюда обилие разного рода звукоподражательных эффектов — фальцетов, глissандо, горловых звуков, имитирующих жужжания, крики зверей и птиц и т. п.

Итак, можно выделить следующие наиболее важные черты афроамериканской музыки: преобладающая роль ударных и пения; необычайная ритмическая и динамическая активность; полиритмия и полиметрия; развитие посредством коротких ритмомелодических ячеек; принцип неограниченной повторности в открытых структурах; эффект монотонности, оказывающий гипнотическое воздействие; импровизационность; широкое употребление антифонной формы «вопроса» и «ответа».

Характер африканской музыки в новых условиях социального и культурного бытования стал раздваиваться, в одних случаях (в местах культивирования магико-ритуального комплекса) сохраняясь, в других (в условиях городской цивилизации европейского типа) утрачивая свои мифологические и религиозные признаки вплоть до ее дефункционализации, то есть вхождения в ряд музыкальных жанров, отражающих обыденную жизнь людей. Как отмечал исследователь американского фольклора Роджер Бастид, «раб создал фольклор плантаций, отличный от африканского фольклора и отвечающий новой социальной ситуации»<sup>56</sup>. Наряду с «выжившими» в более или менее чистом виде экземплярами африканской музыки во всей Америке появились музыкально-танцевальные жанры, являющиеся уже продуктами новых земель, обозначающие вторую и главную тенденцию интеграционного плана, базирующуюся на *синтезе* африканских элементов с элементами европейского происхождения. Выходцы из Африки оказались в высшей степени восприимчивы к новым для них эстетическим влияниям, с необыкновенной легкостью адаптировав и трансформировав на свой лад музыку европейского происхождения. Они ассимилировали многие черты своей африканской музыки с европейским мажоро-минором, семиступенным темперированным звукорядом и со всеми другими элементами европейского происхождения. Так на смену функции *защитной* на поверхность выходит функция *усвоения* чужого, процесс ассимиляции, адаптации и создания нового афроамериканского стиля.

По свидетельству Алехо Карпентьера, «начиная с XVI столетия они (то есть африканцы. — В. Д.) впитывали в себя испанские романсы, португальские фадос, а позже нормандские дансоны... Имела место и эволюция: нормандский контр-

---

<sup>55</sup> Acosta L. Música y descolonización. P. 130.

<sup>56</sup> Bastide R. Las Américas negras: las civilizaciones africanas en el Nuevo Mundo. Cap. 8. Madrid, 1969. P. 127.

данс, завезенный на Кубу французскими колонистами... превратился в колоритную дансу, прародительницу прелестных современных дансонов городских предместий»<sup>57</sup>. Не ограничиваясь лишь воспроизведением, негры вносили в европейскую музыку специфические элементы своих художественных традиций, поэтому испанская и португальская музыка в исполнении негров существенно меняла свой облик: трехдольные метры стягивались в двудольные, ритм становился синкопированным и приобретал большую остроту, настройка мелодии стала менее темперированной и более хроматизированной, в инструментальном сопровождении ведущую роль получали ударные инструменты, структура музыкальных периодов утрачивала квадратность, стихотворные строфы дробились и расчленились между солистом и хором, подчиняясь традиции антифонного пения. С течением времени эти черты, вкуче с особенностями манеры исполнения — глубокими вздохами, различными возгласами, выкриками и звукоподражаниями, стали устойчивыми характеристиками нового сонотипа афроамериканской музыки, как одного из видов латиноамериканской музыки.

Бразилия, Карибский бассейн и США — именно в этих регионах возникли афроамериканские формы и жанры, распространившиеся по всему миру и приобретшие поистине универсальное значение. Из района Карибских островов с центром на Кубе произошли румба и сон, в Бразилии родилась самба, в США возник джаз — жанры, образующие в этих странах ядро национальной музыкальной культуры. Вместе с тем Карпентьер предостерегает от переоценки доли африканского в этих жанрах: «Если джаз полностью отличается от африканских музыкальных форм, то то же самое можно сказать и о музыке Кубы, Бразилии и других стран, имеющих африканские корни музыкальной культуры. Кубинская „ча-ча-ча“ и румба, самба и боса-нова Бразилии, калипсо Барбадоса и Тринидада не имеют ничего общего с подлинными записями африканской музыки»<sup>58</sup>. Если оставить в стороне музыку, сохранившуюся в подлинно африканских религиозных культах, то генетически афроамериканская музыка не что иное, как европейская музыка, преобразованная длительной исполнительской практикой негров. Таким образом, афроамериканская музыка — *продукт взаимодействия*, в котором участвовали *европейская* (исходная) и *африканская* (ассимилируемая) музыкальные культуры. Европейская основа афроамериканской музыки роднит ее с креольской латиноамериканской музыкой, афроидные же черты придают ей чрезвычайно характерный и легко различимый облик. Если же говорить о наиболее общих чертах бразильской, кубинской или иной музыки, имеющей африканские корни, то можно смело сказать, что именно Африке латиноамериканская музыка обязана своей первозданной, бьющей через край жизненной силой, огненным темпераментом, чрезмерной с точки зрения европейцев чувствительностью, не поддающимся никаким подсчетам ритмическому богатству и звуковому своеобразию.

---

<sup>57</sup> Карпентьер А. Мы искали и нашли себя. М., 1984. С. 171, 241.

<sup>58</sup> Там же. С. 170.

Понятие *креол* (crioulo) впервые появилось, по свидетельству А. Карпентьера, в «Географии и общем описании Индий» Хуана Лопеса Веласко, написанной в Мексике между 1571—1574 годами. «У испанцев, отбывающих в эти края (то есть в Америку. — В. Д.), а затем проживших там какое-то время под воздействием иной температуры воздуха, иного климата, — пишет он, — обязательно несколько изменяется цвет кожи и черты характера; но тех, кто уже родился там, называют креолами, и хотя они и считаются испанцами, они явно отличаются от них внешностью и сложением»<sup>59</sup>. В таких странах, как Бразилия, Куба, Гаити, где появился ощутимый слой населения африканского происхождения, креолами стали называть и черных рабов и мулатов. Поэт и хронист Инка Гарсиласио де ла Вега в 1616 году писал, что «родившихся в Новом Свете испанцев называют „креолами“, независимо от того, были их родители испанцами или африканцами». Негры, вырванные из родной африканской почвы и пересаженные в Америку, стали, наряду с индейцами, одними из основных элементов в зарождении креолов, оказавших, в свою очередь, определяющее влияние на историческое формирование новых латиноамериканских наций. Индейцы и негры жили рядом со своими белыми хозяевами, находились у них в услужении, выполняли различные работы на плантациях и фермах, а зачастую и в самом доме, и входили в каждодневный и постоянный с ними контакт. Естественно, не только креол-господин воздействовал на слуг, происходило и обратное влияние. Неизбежны были и физические сближения, приводившие к изменениям во внешнем облике потомства, цвете кожи, характере, темпераменте и других наследственных признаках. «Аристократы не были предрасположены к уходу за своими детьми... эту обременительную задачу поручали выполнять рабам или слугам из числа завоеванных, что означало, что ребенок был предоставлен влиянию культуры этой группы людей в течение наиболее важного периода своего формирования. Он научался языку побежденных раньше, чем своему родному, и бессознательно ассимилировал большинство их привычек»<sup>60</sup>. Таким образом, индейское проникает не только в кровь, но и в сознание победителей и их потомков. Начинается процесс транскulturации, «в результате которого оригинальная культура иммигрантов претерпевает определенные модификации вследствие влияния новых географических и социальных условий, и производятся фундаментальные изменения в местах, где они начинают свою новую жизнь»<sup>61</sup>. Новое явление, известное как «креольская культура», по определению Рамоса, является производным, состоящим в основном из европейских элементов, «но рожденных и выросших на другой земле и адаптированных и акклиматизированных на ней. Эта культура не является местной, не происходит из этой почвы, а является ответвле-

<sup>59</sup> Карпентьер А. Африканцы в Латинской Америке. С. 168.

<sup>60</sup> Linton R. Cultura del hombre. México, 1944. P. 283.

<sup>61</sup> Basarde J. América en la cultura occidental // Meditaciones sobre el destino histórico del Perú. Lima, 1947. P. 200.

нием от европейского ствола как одна из его ветвей... это культура *трансплантированная и акклиматизированная*»<sup>62</sup>.

Креольская культура на начальных этапах своего формирования (в XVI–XVIII веках) была *подражательной* и отличалась незрелостью вследствие многих объективных причин социально-экономического порядка. Мексиканский философ Леопольдо Сеа говорил, что креол в своих произведениях «стремится доказать Европе, что он может сделать то же самое, что и она, и именно поэтому не осмеливается модифицировать европейскую культуру, чтобы приспособить ее к своим обстоятельствам, что означало бы признание в собственной отсталости, но настаивает на обратном. Если обстоятельства не приспособляются к нам, тем хуже для них. Культура, к которой этот человек стремится, является поэтому *повторением* европейской»<sup>63</sup>. Но подобное положение не могло длиться вечно. Креольская культура, даже и «обедненная» в сравнении с европейской, становилась реально существующей и отличной от нее. Постепенно креолы начинают все больше проникаться чертами самосознания, отличного от европейского, «многие образованные колонисты, не порвавшие полностью духовной связи с метрополией, вместе с тем все острее ощущали себя сынами новой, американской родины»<sup>64</sup>.

Мало кому известно о расовом социальном неравенстве, существовавшем между представителями метрополии и колонии. Все руководящие посты занимались испанцами и португальцами, относившимися к креолам с известным презрением (вследствие самого факта их рождения «в Индиях»). Двери государственных учреждений перед креолами были закрыты, что заставляло их посвящать себя видам деятельности, связанным со свободными профессиями. Но эти ограничения имели и свое положительное значение: креольские интеллектуалы, среди которых были писатели и поэты, художники и музыканты, оказывали существенное влияние на духовную жизнь и общественное сознание, что позволило им сыграть важную роль в борьбе за независимость в XIX веке<sup>65</sup>.

Три века колониального периода характеризуются большой степенью унификации во всех областях жизни народов Латинской Америки. Все огромное пространство континента от северных территорий Новой Испании (Мексики) до южной оконечности Аргентины (Огненной земли) было подчинено политическому и административному управлению с Иберийского полуострова, религиозному давлению католической церкви и влиянию западноевропейской, прежде всего испанской и португальской, культуры. Вследствие этого в социально-общественной жизни населения формировались одни и те же предпочтения, религиозные и бытовые праздники, способы развлечений.

Этническое, культурное, языковое родство народов Латинской Америки, сходные пути их исторического развития обусловили наряду с разнообразием

---

<sup>62</sup> Ramos S. La cultura y el hombre de México // Filosofía y Letras. № 36, 1946. P. 180.

<sup>63</sup> Zea L. América como conciencia. México, 1953. P. 17.

<sup>64</sup> Художественное своеобразие литератур Латинской Америки. М., 1976. С. 17.

<sup>65</sup> Frost E. C. Las categorías de la cultura mexicana. México, 1972. P. 100.

региональных форм единство художественных проявлений в масштабах всего континента. Свои особенности имеет в Латинской Америке и понятие *национальной* музыки. Национальная музыка становится таковой не сразу, а на основе естественного отбора: начиная с местной, *локальной* разновидности, и, по мере ее восприятия все большим числом людей, она обретает *региональное*, а затем и *национальное* значение<sup>66</sup>. Такую логику эволюции предлагает Исабель Аретс. К этому можно лишь добавить, что существуют и жанры, имеющие *общеконтинентальное* распространение. Таким образом, в латиноамериканской музыкальной культуре нужно различать *локальный*, *региональный*, *национальный* и *континентальный* фольклор. При этом необходимо иметь в виду, что континентальный жанр не обязательно должен быть более значимым, чем, к примеру, национальный. Напротив, континентальное распространение, скорее, говорит об общих, чаще всего европейских признаках музыки, тогда как в национальной музыке сосредоточиваются признаки самобытности.

Америка представляет собой уникальный случай в истории образования музыкальной культуры. В то время как в Европе происходил размеренный переход от одной формации к другой с постепенным отложением исторических фольклорных пластов и накоплением культурного достояния, в Америке сложилась совершенно иная историческая логика развития. Появление городов как культурных центров здесь предшествовало формированию сельского сектора, который в Испании и Португалии на протяжении столетий был главным хранилищем фольклорной музыки. Материальная и духовная культура, которую принесли в Новый Свет конкистадоры и колонисты, принадлежала не столько народу, его крестьянской массе, сколько образованным сословиям. Культурная связь между Испанией и Португалией и их американскими колониями на протяжении трех столетий осуществлялась не от «народа к народу», а по линии «европейские столицы — американские города — американская деревня». Народы Испанской и Португальской Америки следовали образу жизни своей колониальной аристократии, которая, в свою очередь, копировала образ жизни дворцов и салонов европейских метрополий. Все это предопределяло еще одну особенность процесса образования американского фольклора — движение от образцов, создаваемых «наверху» — в городе, к «низам» — сельскому населению. Наконец, в Америке европейская музыка существовала бок о бок с индейской и негритянской, в их постоянных контактах и взаимовлияниях. В результате в испанских и португальских колониях Америки сложилась со временем новая, отличная от породившей ее музыкальная культура — *креольская*. Последующее непрекращающееся воздействие европейской музыки, особенно усилившееся после завоевания американскими колониями независимости (причем воздействие уже не только испанской и португальской, но и итальянской, французской, английской, немецкой, позже славянской музыки), еще более модифицировало креольскую музыку. Поэтому, хотя креольская музыка и сегодня сохраняет европейскую основу (лады, гармония, характер мелоса, метроритмика, стихосложение), ее общий художественный облик,

---

<sup>66</sup> Aretz I. La música como tradición // América Latina en su música. México, 1977. P. 265.

колорит решительно не похожи на музыку Испании, Португалии или любой другой европейской страны. Креольская музыкальная культура, несмотря на свое европейское происхождение, необычайно своеобразное и самостоятельное явление.

Процесс образования креольского фольклора в Латинской Америке совершался в обозримом прошлом — 100, 200, 300 лет тому назад (срок ничтожный для подобного явления). Путь от *профессиональной* элитной музыки к *популярной* в народе, затем к *народной* с еще вспоминаемым изредка автором, наконец, к *фольклорной*, анонимной, пережившей века и ставшей плодом коллективного народного творчества, прослежен в Латинской Америке с документальной точностью. Заслуга в этом принадлежит крупнейшему исследователю Карлосу Вега, создателю собственной, глубоко обоснованной теории латиноамериканского фольклора. Фольклор, как показывает Вега, находится в непрерывном движении, в нем постоянно происходят два противоположных по направлению процесса. С одной стороны, фольклор имеет тенденцию к исчезновению, поэтому существует необходимость его собирать и записывать, пока он не исчез окончательно. Однако, хотя фольклор действительно все время что-то теряет, он не исчезает, его запас непрерывно пополняется. Сельская местность, являющаяся главным хранителем фольклора, постоянно получает из города новый материал, который с течением времени становится фольклорным. Вега характеризует этот процесс возобновления фольклора как «нисхождение» (*descenso*) от «высшего» уровня (город) к «низшему» (деревня). В этом процессе есть более или менее длительный переходный период, в течение которого элементы культуры являются общими для обоих уровней: они уже народные, но еще не фольклорные. Только после того, как эти элементы окончательно вытеснены из употребления на «высшем» уровне и остаются только на «низшем» в качестве «пережитков» (то есть пережившими века), они становятся фольклорными. «Нисхождение» в концепции Веги — один из основных процессов фольклоризации, связанный с тенденцией «подражания высшему». В книге «Происхождение фольклорных танцев»<sup>67</sup> Вега приводит примеры, показывающие, как салонные европейские танцы (контрданс, менуэт, гавот, вальс) попадали из Мадрида и Парижа в салоны Лимы, Сантьяго, Буэнос-Айреса, затем распространялись в столицы провинций, потом в более мелкие городские центры и, наконец, наводняли сельские районы вплоть до отдаленных ранчо, где эти танцы со временем становились фольклорными. Подобный путь распространения музыки дает Вега основания утверждать, что «в Америке в сельской местности нет ничего такого, что не пришло бы из города, а еще раньше — из городов Европы в города Америки»<sup>68</sup>. Резюмируя взгляды Карлоса Веги, присоединимся к мнению П. Пичугина о данной теории, который писал: «Действительно, выведенная из латиноамериканского опыта, фольклорная концепция Веги отражает прежде всего специфические закономерности и особенности креольского фольклора — фольклора особого типа,

<sup>67</sup> Vega C. El origen de las danzas folklóricas. Buenos Aires, 1944.

<sup>68</sup> Vega C. Panorama de la música popular argentina. Buenos Aires, 1944. P. 76.

созданного европейскими переселенцами на основе европейского же материала в эпоху раннебуржуазной колониальной экспансии и современных (не „мифологических“) форм исторического и художественного мышления. Поэтому, хотя концепция Веги, как всякая теоретическая концепция, претендует на известную универсальность, далеко не все ее положения могут быть безоговорочно признаны таковыми»<sup>69</sup>.

В несколько ином свете, окрашенном классовыми взаимоотношениями, видит путь образования фольклора современный бразильский композитор и музыковед Жозе Мариа Невиш, который пишет: «В эту (колониальную. — В. Д.) эпоху происходит зарождение народного латиноамериканского искусства. Внутри великого процесса расового взаимопроникновения идея народного искусства не должна противопоставляться идее высокого искусства; классовое разделение определяло до какой-то степени различия между ними, но мы находим многочисленные примеры ассимиляции сеньорами музыки и танцев улицы и таверны, как и наоборот, можно наблюдать осязаемое влияние высокого искусства на наивное народное творчество, и не только влияние, но и *деформированное употребление* (выделено мною. — В. Д.) многих элементов, культивируемых господствующим классом. Это явление происходило также и в Европе в прошлые времена»<sup>70</sup>. Представляется, что в процессе «фольклоризации» высокой профессиональной музыки среди других факторов важное значение имеет фактор «ошибки», искажения исходного материала на пути его «снижения» с элитных верхов в глубь народной массы. Процент «искажения», сначала измеряемый мизерными величинами на уровне случайности, в ходе бытования растет, превращаясь в постоянную величину, заключающую в себе уже типичные черты и своеобразие фольклорной музыки. Таким образом, сумма ошибок, неправильностей дает новое качество и новую художественную ценность фольклорному образцу.

Неоценимым источником формирования многих жанров бытовой, светской музыки (*musica profana*) стала *религиозная музыка* (*musica sacra*). Яркими примерами этому могут послужить жанры *вилльянсико* (*villancico*) и *детской песни*, распространенные во всех слоях общества и сохранившие почти в неприкосновенности испанскую (португальскую) музыку и тексты. Полные религиозной экзальтации вилльянсикос (*cantilenas devotas*), посвященные празднованию Рождества, Пасхи, девятидневному бдению над покойным, иным важным церковным событиям, постепенно переходили из кафедральных соборов в сельские церкви, к домашним очагам жителей маленьких городков и деревень. Неисчислимое количество мелодий, вышедших из церкви, — алабодос, гимны, песнопения пилигримов, поминальные, заупокойные и другие — стали затем фольклорным достоянием. С точки зрения музыкальной эти жанры сохранили в наибольшей чистоте иберийские стилистические признаки, почти не поддавшись метисации индейского или африканского толка. Весьма при-

---

<sup>69</sup> Пичугин П. Вопросы происхождения и динамики латиноамериканского музыкального фольклора в трудах Карлоса Веги // Музыка стран Латинской Америки. М., 1983. С. 190.

<sup>70</sup> Neves J. M. Estudio comparativo dentro de la producción musical latinoamericana // América Latina en su música. México, 1977. P. 202.

мечательно, что во многих из них сохранились полностью или претерпели лишь легкие изменения средневековые тексты, уже давно забытые в самих Испании или Португалии (в настоящее время они являются своеобразными памятниками прошлого). Приведем типичнейший образец рождественского вильянсико, записанный Рубеном Кампосом (см. пример 10). Несмотря на свое очевидное авторское происхождение, этот вильянсико выдержан в чисто народных креольских традициях. Отсюда пошли и многочисленные уличные вильянсикос (*villancicos de esquinazo*) более демократического содержания, «отделенные» по своей тематике от церкви.

#### 10 Allegretto

Ju bi - lo - sa - men te ven y a - do - ra - man te

al di - vi - no in - fan te pe que - ñi - to Dios.

Por él es - ta el cie lo sem bra - do de es - tre llas,

por él son tan be llas las o - bras de Dios.

Церковное богослужение стало отправной точкой для распространения в народе жанра коротких пьес религиозного содержания под названием *лога* (или *лоа*), в которых собственно музыкальная часть уступает по важности литературно-драматургической. Этот жанр, ведущий свое происхождение от иберийского жанра музыкального спектакля с пением и танцами на религиозную или традиционную тему, приобрел на этом континенте хорошо различимый язы-

ческий характер. Имплантированный в Америке миссионерами, он прошел в течение веков процесс метисации среди обращенных индейцев, которые, в свою очередь, сыграли роль хранителей этой ценной испанской традиции<sup>71</sup>.

Говоря о национальных разновидностях креольской музыки *светского* назначения, необходимо отметить ее теснейшую связь с литературными формами испанской и португальской поэзии высокого стиля, культивировавшихся еще в XVI веке в придворных кругах и пришедших в Америку, где они сохранились, по выражению чилийского музыковеда Карлоса Лавина, как «подлинный литературный церемониал низших классов»<sup>72</sup>. Однако в поэтическом содержании музыки произошли большие изменения, появился обширный круг тем и образов, порожденных новой реальностью, природой, социально-общественными условиями, местными особенностями быта, словом, всем жизненным комплексом американского континента. Если в кастильском кансьонеро царили женщина и идеальная любовь, то в креольском доминируют мужество, преодоление препятствий, воля, рождающая героев, находчивость; основными мотивами становятся самоутверждение, культ силы, бравада, презрение к смерти. Много в креольском фольклоре и веселого, юмористического, даже сатирического. Песни-бурлески, однако, не образуют отдельного жанра — юмор, ирония, насмешка, сарказм могут появиться в самых разных песнях. В лирических песнях сохранились чувствительность, преувеличенность в эпитетах, свойственные испанским образцам, однако выраженные в более заземленной, простодушно-наивной манере.

Песенно-повествовательные жанры, распространенные по всей Латинской Америке, представляют собой значительную область народного творчества, восходящего к старинной традиции испанского романа. Жанр *романса* (романсильо) сразу же после конкисты получил самое широкое распространение, как нельзя лучше соответствуя эпическому характеру событий, к поэтическому фиксированию которых был во многом предназначен. Видоизменяясь в различных странах Латинской Америки, он потерял свой возвышенный характер, но сохранил информативную функцию исторического свидетельства. Так, в Аргентине появилась национальная разновидность романса *сьелито*, в восьмисложных коплас которого певцы-пайадоры рассказывали о борьбе за независимость. В Чили метрика романсильо использовалась рапсодами и пуэтами в мелодиях *куэки* и *рефалоса*. В странах Карибского бассейна романс продолжал свое существование в форме *десимы*. Весьма интересно сложилась эволюция романса в Мексике: от своей начальной модификации в виде *валоны*, откликающейся на политические события в различных формах (от простой коплы до глоссированной децимы) до знаменитых революционных *корридов*<sup>73</sup>. Приведем корридо «Валентина» в обработке Мануэля Понсе, ставшее наряду с «Аделитой» самой знаменитой песней эпохи буржуазно-демократической революции в Мексике 1917 года, гимном народной армии:

---

<sup>71</sup> Lavin C. Criollismo literario y musical // Revista musical chilena. Santiago de Chile, 1967. P. 14.

<sup>72</sup> Ibid. P. 16.

<sup>73</sup> Mendoza V. T. El corrido de la revolución mexicana. México, 1956. P. 148—149.



Мелодика и ритмика походных песен «Валентина» и «Аделита» сочетают лирику и патриотизм. Прочитируем фрагменты первых куплетов песен: «Если судьба, Валентина, готовит мне завтра смерть, у ног твоих здесь сегодня я хотел бы умереть», и «Если б вышла Аделита за Каррансу, и Обрегон пошел бы с Вильей под венец, себе я б тоже выбрал невесту, и революции настал бы конец»<sup>74</sup>.

К первой половине XIX века относится расцвет жанра креольской *лирической песни* (cancion criolla), сложившейся в рамках широко распространенной традиции салонного музицирования. Истоками этого жанра стали, с одной стороны, европейский литературный романтизм, с другой — итальянская опера, под воздействием которой находилась музыкальная жизнь Латинской Америки в это время. Отсюда возвышенно-чувствительный характер музыки, отражающей настроения ностальгии, одиночества, неразделенной любви. Отсюда и сильнейший отпечаток стилистики итальянских оперных арий, с ее мелизматикой и фиоритурами в мелодии, с часто употребляемой формой *da capo*, пение во многих случаях на два голоса параллельными терциями или секстами:

## 12 (Andantino con moto)

En la no - che, al su su rro del vien - to, vien - do o -

- pa - ca la faz de la lu - na, la - men - té mi con - tra ria for -

- tu na con sus - pi - ros de a-mar-ga a-flic-ción.

<sup>74</sup> См.: Пичугин П. Корридос мексиканской революции. М., 1988. С. 168.

«Путь романтической песни лежал от оперной и концертной сцены через музыкальный салон и любителя-меломана к провинциальным поэтам и композиторам и далее к народному трубадуру и простому крестьянину, — пишет П. Пичугин. — В сельской провинции романтическая песня (*cancion romantica*) приобрела свою окончательную форму и постоянные стилистические черты, сохранившиеся до конца XIX века»<sup>75</sup>. Наибольшее распространение лирическая кансьон получила в Мексике и на Кубе, став одним из наиболее характерных национальных жанров. В мексиканской кансьон преобладают мелодии широкого диапазона, отличающиеся мягкостью и гибкостью линий. Характерным ответвлением мексиканской кансьон стал ее сельский, упрощенный вариант — *кансьон ранчера* (*cancion ranchera*): потеряв чувствительные преувеличения городской кансьон, она превратилась в наиболее обобщенный и самобытный тип мексиканской народной лирической песни.

### 13 Andantino



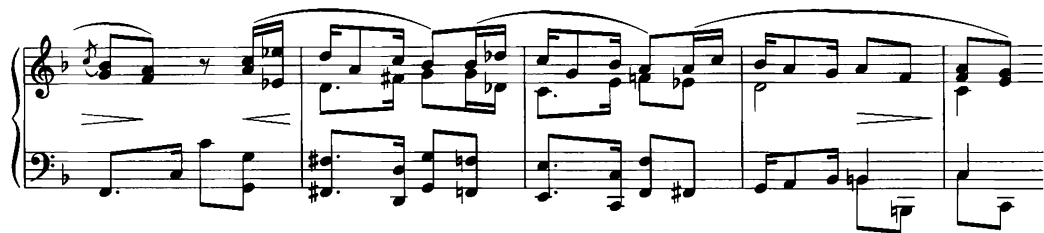
U na ma ña na de ho - ras tan ne gras cual hoy a  
 Си не е не бо сле ла - лось чер ным в э - тот пе  
 - zul es - tá me des-pe - dí de la jo - ven a quien a - ma ba;  
 - чаль-ный день, на-ше сви - дань - е с лю-би-мой по-след - ним бы ло.

Примерно теми же стилистическими характеристиками обладает *кубинская кансьон*, сложившаяся во второй половине XIX века. От мексиканской ее отличает большее разнообразие содержания, в котором кроме лирических переживаний часто присутствуют героические и патриотические мотивы, отражающие борьбу кубинского народа за национальную независимость. Проявляется и «кубинский акцент» в музыке с ее ритмическим разнообразием, синкопированностью, гармоническим богатством. Основные разновидности кубинской кансьон — *болеро*, *криолья* и *гуахира*. Приведем гуахиру Росендо Росаса «Моя Куба — рай»:

### 14 Moderato



<sup>75</sup> Пичугин П. Креольский поэтический фольклор // Культура Латинской Америки. Энциклопедия. М., 2000. С. 67.



Сам жанр лирической песни не образует какой-либо замкнутой системы, напротив, во многих случаях сливается с другими видами народного творчества, в частности с танцевальными жанрами, которые в свою очередь никогда не существуют вне пения. В этом ракурсе видятся, к примеру, некоторые образцы креольской музыки Аргентины, где к лирическим песням *видала*, *тоно*, *эстило* примыкает более поздняя *милонга*, а также танцы *самакуэка*, *гато*, *сьелито* и *перикон*. А знаменитое *аргентинское танго*, сформировавшееся вначале как полуфольклорная-полупрофессиональная форма национальной музыки, возвысилось до уровня интернационального достояния. Приведем в качестве примера одно из первых танго «О домохозяйке», в котором еще легко угадывается близость с его предшественниками — хабанерой и милонгой:

15



Эволюция от европейского профессионального искусства к креольскому народному творчеству ярко выявляется на примере *испанской сценической тонадильи*, ставшей с XVIII века главным проводником богатейшего музыкально-поэтического фольклора Испании в Новом Свете. Тонадилья, представляющая собой лирическую пьесу с музыкой, пением, танцами и разговорным диалогом, непосредственно и необыкновенно живо откликалась на самые разнообразные события и ситуации народной жизни. В Латинской Америке она была немедленно ассимилирована, а вместе с ней сюда попали и продолжили самостоятельную жизнь многие испанские песенно-хореографические жан-

ры, такие, как *малагенья*, *петенера*, *болеро*, *тирана*, *фанданго* и в особенности *сегидилья*.

XIX век, отмеченный борьбой за независимость против изжившего себя колониального режима, принес большое расширение контактов Латинской Америки с Европой и, соответственно, изменения в музыкальной культуре. Особенно велико было влияние итальянской музыки. Итальянская опера стала наряду с испанской тонадильей и сарсуэлой во многих случаях проводником, посредством которого жанры европейской вокальной и танцевальной музыки проникали в аристократические салоны и затем распространялись в народе. Такие образцы европейской салонной музыки, как французский менуэт, немецкие вальс и контрданс, польская мазурка, попав в Латинскую Америку, стали материалом для *креолизации*, то есть формирования на их основе национальных форм, производных от импортированных моделей. К примеру, французский менуэт, ввезенный в Уругвай в начале XVIII века, к 30-м годам XIX века уже породил тип регионального танца, известного под названием *минуэ монтонеро* (*minue montonero*) или просто монтонеро, который, сохранив трехчастную форму (А-В-А) в виде Allegro, окруженного двумя Andante, приобрел мелодический орнамент, присущий определенным креольским танцам. «В течение своего бытования, — пишет Лауро Айестаран, — минуэ породил в Америке четыре разновидности: санхуриана, кондисион, куандо и монтонеро, называемый в Аргентине федеральный менуэт (*minue federal*)»<sup>76</sup>. Всего через двадцать лет после появления в Европе польки она распространяется в 1845 году в Америке в качестве салонного танца, а к концу века «нисходит в крестьянскую среду, чтобы превратиться в разновидность фольклорного жанра»<sup>77</sup>.

Взаимосвязи самого разнообразного плана обнаруживаются и между формами и жанрами, бытующими внутри самой Латинской Америки. Наряду со стилистическим единообразием креольской музыки, связанным с ее европейским происхождением, проявляются зачастую весьма значительные различия между народной музыкой разных регионов. Так, креольская музыка Бразилии в силу африканского влияния заметно отличается от креольской музыки соседних Аргентины и Уругвая, наиболее европеизированных стран региона. В музыке же граничащих с ними Боливии и Перу явственно ощущается индо-метисский акцент. Многие жанры народной музыки являют собой примеры самых различных, зачастую весьма причудливых комбинаций европейского, индейского и африканского. Так, жанр *корридо* стал неотъемлемой частью городского фольклора не только Мексики, но и Аргентины. *Самба нортенья* является национальным жанром Бразилии, Аргентины и Чили, в музыкальной культуре которых наличие афроэлементов минимально. Наряду с этим, в разных странах одна и та же музыка может называться по-разному, так же как многочисленны и другие случаи, когда различные песни и танцы имеют одно и то же название. К примеру, национальный танец Перу и Боливии *уайно* (*huayno*) и *эквадорский санхуанито* (*sanjuanito*) — это один и тот же танец. Аргентинские *ранчера* и *чакаррера* аналогичны мексиканской ранчере, хотя и от-

<sup>76</sup> Ayestarán L. La música en el Uruguay. Montevideo, 1953. P. 43.

<sup>77</sup> Ibid. P. 44.

личаются манерой исполнения. Чилийская *куэка* даже внутри самой страны проживает под наименованиями *самакуэка*, *чилена* и *маринера*. В Уругвае в первой половине XIX века смешивались *кандомбле*, *самба* и, как ни странно, *танго*, обозначаясь вместе как «танцы негров». Разработать строгую классификацию форм и жанров, их взаимосвязей и вариантов в латиноамериканской музыке практически невозможно. Прав был бразильский писатель и музыковед Мариу ди Андради, когда признавался, что «одна из мук, на которые обрекает себя тот, кто посвящает себя более или менее серьезному исследованию фольклора, это экстраординарная неточность и беспорядочное многообразие синонимов в народной терминологии»<sup>78</sup>.

Частью креольского фольклора стали и некоторые песни старинного индейского происхождения. Возьмем, к примеру, эволюцию жанра индейского *арави* к креольскому *ярави* и затем к жанру *тристе*, бытующему в Перу, Боливии, Аргентине и других странах Южной Америки. Ярави, песня любовного содержания, имеющая привкус аристократической утонченности, широко распространена как в вокальной, так и в инструментальной музыке и занимает, по мнению Карлоса Веги, в латиноамериканской песенной лирике место, сравнимое с немецкой *Lied*.

#### 16 Lento



«Креольский ярави, — утверждает П. Пичугин, — едва ли связан генетически с инкским арави, но бесспорно, что он сформировался под сильнейшим влиянием и „по образу и подобию“ именно арави, сохранившегося от доколумбовой эпохи. Единственное принципиальное различие между обеими формами (не считая языковых различий) состоит в том, что старый инкский и современный индейский арави всегда базируются на пентатонных звукорядах, креольский же ярави, как правило, использует натуральный минор, хотя в то же время в иных ярави можно обнаружить элементы пентатоники, а иногда их мелодии целиком построены на пентатонных звукорядах»<sup>79</sup>. Присутствие «индейского акцента» в латиноамериканской креольской музыке становится зачастую предметом дискуссий, он может быть едва различим в собственно музыкальном смысле. Как утверждает Акоста, «немало специалистов отрицали присутствие индейского в таких разновидностях мексиканской музыки, как корридо, уапанго, харабе или ранчера. Но, однако, внимательное исследование старинной музыки племени науатл, предпринятых Самуэлем Марти... продемонстрирует тому, кто не заражен евроцентристской догмой, подобие опре-

<sup>78</sup> Andrade M. de. Música del Brasil. Buenos Aires, 1944 // Acosta L. Música y descolonización. La Habana, 1982. P. 205.

<sup>79</sup> Пичугин П. Музыкальная культура андских народов. М., 1979. С. 66.

деленных мелодических оборотов, акцентов и фраз, которые мы находим в современной мексиканской музыке»<sup>80</sup>.

Представляется уместным привести здесь еще одну довольно обширную цитату из книги Акосты, с живостью рассказывающего о разнообразных смешениях в латиноамериканской музыке: «Можно было бы сказать, что другой дух управляет старыми формами — озорной и проницательный дух индейского божества Тецкатлипоки из пантеона науатл и всей когорты магов и младших домовых, населяющих континент. Он меняет звучание тонады; накладывает на семитонный звукоряд пентатонный, который незаметно меняет характер музыки; противопоставляет дву- и трехдольные ритмы или вводит обманном путем старинные инструменты, которые служили языческим культам. Ничто не остается на своем месте: то, что было веселым, сейчас стало грустным, аристократическое — плебейским; то, что было торжественным, становится дионисийским, вакхическим. Целые семейства музыкальных инструментов исчезают или появляются в других формах и контекстах: африканские теряют свои кордофоны, в то время как ксилофоны и металлофоны вживаются в афроидную среду (как маримбула на Кубе). Путаницу в названиях можно было бы сравнить с библейским смешением языков: какую связь можно найти в термине „контрапункт“ между пайадором, исполняющим песню этого названия, и немецким композитором-классиком?»<sup>81</sup>.

Венесуэльский фольклорист и композитор Луис Фелипе Рамон-и-Ривера приводит перечень самых известных и наиболее распространенных к середине XIX века песен и танцев:

Аргентина	Чили	Перу	Боливия	Эквадор
Перикон Милонга Танго Вальс	Куэка Тонада	Маринера Уайно Пассакалия Вальс	Куэка Уайно Пассакалия	Санхуанито Пасильо
Парагвай	Бразилия	Колумбия	Венесуэла	Панама
Полька Шамаме Шопи	Лунду Батуке Самба Модинья	Вальс Пасильо Бамбуко	Вальс Хоропо	Тамборито
Центральная Америка	Мексика	Доминиканская Республика	Куба	Пуэрто Рико
Вальс Пасильо Сон	Корридо Уапанго Сон	Меренге	Криолья Данса Дансон Гуахира Гуарача Румба Сон	Десима Плена Сон
		Антильские острова		
		Калипсо		

<sup>80</sup> Acosta L. Música y descolonización. P. 158.

<sup>81</sup> Ibid. P. 163.

Этот краткий и далеко не полный перечень песенно-танцевальных жанров подтверждает как факт смешения музыки различных стран и народов в Латинской Америке, так и явное преобладание европейского влияния. Как отмечает по поводу этой схемы Рамон-и-Ривера, «Америка воспринимает и развивает, зачастую смешивая собственные характерные черты, некоторые подлинно европейские формы. Только две или три разновидности — уайно, карнавал и санхуанито, базирующиеся на новых структурах, могут пользоваться престижем считаться аборигенными благодаря своеобразному характеру звучания — пентатонике. Все остальные мелодии и песни, хоть и выставляются под американскими названиями, являются копиями европейских моделей»<sup>82</sup>.

Процесс трансформации иберийской музыки в Латинской Америке не затронул ее основ: креольская музыка в значительной степени унаследовала основные ладоинтонационные, гармонические, ритмические и иные черты музыки Испании и Португалии, а затем и других стран Европы. «Систематические исследования в этом направлении, — писал мексиканский музыковед Отто Майер-Серра, — продемонстрировали, что чисто музыкальная субстанция американского кансьонера (народной песни) состоит в ассимиляции европейских элементов, в основном иберийских, с последующими инъекциями салонной музыки, итальянской арии и сарсуэлы»<sup>83</sup>. Преобладание трехдольных размеров и мажоро-минора, переменные метры и полиритмия, пение на два голоса параллельными терциями, обязательное сопровождение пения игрой на музыкальных инструментах, а танцев — пением, гитара в ее многочисленных местных разновидностях в качестве основного инструмента — постоянные признаки креольской музыки.

Если коснуться вопроса о формальных признаках креольской музыки, то и здесь можно найти множество аналогий с музыкой ее европейских родственников. Форма песен и танцев в большинстве своем двухчастная, строящаяся на чередующихся *коплы* и *эстрибильо*, соответствующих до известной степени европейским рефрену и припеву и могущих повторяться неограниченное количество раз в зависимости от содержания. Основные размеры — трехдольный (3/4 или 3/8) или же двудольный с внутренним метрическим делением на 2/4 или 6/8. Часто встречается ритмическая переменность с делением 6-дольного такта на две (6/8=3/8+3/8) или на три части (6/8=2/8+2/8+2/8). Характерно также чередование двудольных и трехдольных ритмов внутри двудольного такта. Таковы преобладающие характеристики ритма креольской музыки. В области лада господствует диатоника. При господстве минорного лада встречается также ладовая переменность (мажоро-минор) в рамках одной песни. В отличие от европейских мелодий, для которых характерен возврат к тонике на первой ступени в заключительной фразе, латиноамериканская мелодия не столь решительна. По свидетельству Карлоса Веги, «мелодии трехдоль-

---

<sup>82</sup> *Ramón y Rivera L. F.* El artista popular // América Latina en su música. UNESCO. México, 1977. P. 147–148.

<sup>83</sup> *Mayer-Serra O.* Panorama de la música latinoamericana // Musicología en Latinoamérica. La Habana, 1985. P. 66.

ного колониального кансьонера никогда не поднимаются и не опускаются до тоники. Заканчивается мелодия на третьей ступени, в то время как тональная опора остается у сопровождающего в терцию второго голоса как в начале фразы, так и в ее конце. Отсюда вытекает еще одна особенность этого кансьонера — движение голосов в параллельную терцию. Чаще всего мелодия начинается с терцового или квинтового тона (III или V ступени) и заканчивается на третьей ступени»<sup>84</sup>.

При характеристике тех или иных черт народной музыки латиноамериканские исследователи часто используют понятие *акцент*. Это может быть мексиканский, кубинский, бразильский или индейский «акцент», причем в смысл этого слова не вкладывается нечто определенное, напротив, оно употребляется в тех случаях, когда автор хочет сказать о чем-то не уместящемся в чисто музыкальные термины. Обычно это касается особенностей интерпретации, тембровой окраски, инструментария и других подобных компонентов исполнительской практики. Манера исполнения народной латиноамериканской музыки заметно отличается от европейской, несмотря на то что она позаимствовала от европейской музыки почти все базовые элементы и инструментарий. В условиях Европы факт иной интерпретации относился бы лишь к сфере особенностей исполнительского искусства, в условиях же Латинской Америки он становится весьма существенным в системе признаков, определяющих ее самобытность. И здесь взаимодействует множество факторов. Так, в Америке на базе импортированных инструментов создавались их новые разновидности, естественным образом порождающие *другой* характер звучания, иные приемы исполнения. Вкупе с особенностями тембра голоса, произношения, речевых интонаций, свойственных жителям той или иной местности, возникала другая музыка, даже если исполнялись те же европейские вальс или полька. Это, как принято здесь говорить, уже совсем «другое дело».

В латиноамериканском инструментарии главенствующее положение заняла *гитара*, ставшая музыкальной эмблемой континента. Придя из Испании и Португалии, она здесь породила множество видов и подвидов. Нет ни одной страны от Мексики до Чили и Аргентины, где не фигурировала бы какая-то своя модель гитары. В перечне образцов инструмента, ставших классическими, — кубинский *трес* (tres), венесуэльская *куатро* (cuatro), мексиканские гигантский *гитаррон* (gitarron) и маленькая *харана* (jarana) или харанита, пуэрториканская *сейс* (seis), панамская *мехорана* (mejorana), андская *чаранго* (charango), так же как и многочисленные *рекинтос*, *бандолас*, *лаудес*, *гитаррильяс*, *бандурильяс* и другие разновидности; каждая из них обладает своими конструктивными особенностями, исполнительскими приемами и тембровыми отличиями.

Интересно сложилась в Латинской Америке судьба *арфы*. Этот древнейший инструмент, распространившийся с Ближнего Востока, на американском континенте обрел разнообразие видов и функций, совершенно отличных от тех, которые он имеет в других широтах. В то время как в Европе арфа, совершенствуясь технически, стала инструментом концертной эстрады, уйдя из прак-

---

<sup>84</sup> Vega C. Panorama de la música popular argentina. Buenos Aires, 1944. P. 159–161.

тики бытового музицирования, здесь она продолжает оставаться многовековым спутником бродячих музыкантов, выполняя роль как аккомпанирующего, так и сольного инструмента в их выступлениях на сельских праздниках и вечеринках. В романе Карпентьера «Потерянные следы» встает фигура такого музыканта: «Неожиданно, словно вынырнув из ночи, к стойке подошел человек. Он был бос, с арфой через плечо и, держа сомбреро в руке, попросил разрешения сыграть. Он шел издалека, из селения в Тембладерас, где по обету, как и в другие годы, играл перед церковью в праздник Крестовоздвижения. Сейчас в обмен на свое искусство он хотел лишь немного доброй водки из магея, чтобы подкрепиться. Наступила тишина; словно священнодействуя, музыкант положил руки на струны арфы и начал перебирать их, чтобы размять пальцы; его исполненная вдохновения прелюдия привела меня в восторг. Было в этих гаммах, в этих строгих звуках, прерываемых вдруг широкими и торжественными аккордами, что-то такое, что вызывало в памяти праздничное величие средневековых органных прелюдий. Музыкальный строй этого деревенского инструмента держался в пределах гаммы, в которой не хватало нескольких звуков, и потому создавалось такое впечатление, будто музыка его была построена по канонам старинных музыкальных сочинений и церковных песнопений: поистине примитивными средствами ему удавалось то, чего без устали искали некоторые современные композиторы. Необычные звучности этой грандиозной импровизации, возрождавшей лучшие традиции органа, виуэлы и лютни, извлекались из скромного, конической формы инструмента, который сжимал своими шершавыми шиколотками музыкант»<sup>85</sup>.

Именно бродячие музыканты, носители устной традиции музицирования, явились подлинными создателями форм и жанров латиноамериканского фольклора. Именно они приносили тот ни с чем не спутываемый «акцент», делающий латиноамериканскую музыку отличной от других. С ними зарождались самобытные формы и жанры народной музыки, ставшие впоследствии питательными источниками профессионального творчества. Троверо, пуэтас, пайадоры, менестрели, децимисты, сонерос, коплерос, марьячи — эти профессии бродячих музыкантов, которые, казалось бы, должны были уже давно исчезнуть под напором цивилизации, продолжали существовать вплоть до конца XIX века, а кое-где еще сохранились до нашего времени в Латинской Америке. «Пайадор не есть персонаж, „пересаженный“ к нам из Испании, — писал аргентинский писатель Хуан Карлос Гуарньери. — Это плод местной среды, и именно этот тип гаучо более всего запал в наше воображение и оставил след в литературе»<sup>86</sup>. Выдающийся аргентинский писатель, мыслитель и общественный деятель Доминго Фаустино Сармьенто (1811–1888) в своей известной книге «Факундо» (1845) писал о пайадорах середины XIX века: «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 fortuna — в

---

<sup>85</sup> Карпентьер А. Потерянные следы. М., 1964. С. 97.

<sup>86</sup> Guarnieri J. C. El gaucho. Montevideo, 1951. P. 69.

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 Кироги и о судьбе, выпавшей Сантосу Пересу. Он, не сознавая 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»<sup>87</sup>. Имена легендарных народных музыкантов-пайадоров, таких, как Сантос Вега, Хосе Бебиноtti и Пабло Васкес, до сих пор помнят в Аргентине. Классическими можно считать стихи чилийских пуэтас Хавьера де ла Роса и Мулата Тагуада.

Живучесть жанров народной музыки в отсутствие возможности письменного фиксирования вызывает восхищение. «До настоящего времени существуют музыкально-танцевальные династии, которые сохранили живой устную традицию и продолжают создавать новые мелодии, вдохновленные старинными песнопениями, — пишет Самуэль Марти, — при этом в ансамбль включаются юноша и ребенок для увековечивания традиции. Когда их спрашивают, как они научились этому, они отвечают всегда одинаково: „Слушая, сеньор, слушая и наблюдая, как играл старый Мастер, уже умерший!“»<sup>88</sup>. Вся эта музыка устного способа передачи базируется на определенных устойчивых моделях, используемых для варьирования и импровизации. Типичным проявлением этого стал жанр мексиканских корридо, которые, по выражению Висенте Мендосы, являются проводником «истории о народе и для народа»<sup>89</sup>. Широко известны в Мексике имена коплерос, исполнителей корридо — Самуэля Лосано, которого Висенте Мендоса характеризует как «неутомимого путешественника, бывавшего со своей неразлучной гитарой и за границей, желанного гостя на любом празднестве»<sup>90</sup>, братьев Рефухио и Хуана Монтес, Федерико Мендосу, Фаусто Рамиреса и многих других. В Бразилии композитор-мулат Доминго Калдас ди Барбоза (р. 1740) стал создателем лунду, Жозе Барбоза да Силва считается автором первой самбы — жанров, ставших фольклорными.

Петь, рассказывая, — традиция, существовавшая у многих народов с незапамятных времен (вспомним русских баянов, акынов у казахов и т. п.) и имеющая везде свои национальные особенности. В Латинской Америке она проявляется в форме распевного речитатива, сопровождаемого широкими аккордами гитары, арфы или небольшого ансамбля. Музыканты старались при этом показать свое искусство в свободном перебирании струн во время рассказа, активизируясь в ритурнелях и импровизируя на тему исполняемой песни в интермедиях. Они часто состязались между собой на лучшее исполнение истории, подбадриваемые сведущей публикой из окрестных селений<sup>91</sup>. Со второй половины XIX века они, уже не ограничиваясь устным творчеством, начали печатать свои песни-рассказы (*cantares narrativos*) на отдельных листовках,

---

<sup>87</sup> *Sarmiento D. F.* Facundo. Buenos Aires, 1911. P. 59–60.

<sup>88</sup> *Martí S.* Canto, danza y música precortesianos. México, 1961. P. 124.

<sup>89</sup> *Mendoza V. T.* El corrido mexicano. México, 1954. P. 47.

<sup>90</sup> *Mendoza V. T.* El corrido de la revolucion mexicana. México, 1956. P. 112.

<sup>91</sup> *Lavin C.* Criollismo literario y musical // Revista musical chilena. Santiago de Chile, 1967. P. 18.

продавая их на ярмарках и пополняя таким образом антологию народной поэзии образцами зачастую высокого уровня.

Вплоть до конца XIX века профессия музыканта в Латинской Америке не была в почете и стояла в ряду с цирюльниками, дантистами, кровопускателями. Оркестрики из музыкантов, игравших по слуху на народных празднествах, исполняли популярные песни и танцы, марши, отрывки из модных опер. Трудно переоценить роль этих небольших полупрофессиональных ансамблей (*ternos de barbeiros*, так называемая «музыка цирюльников»<sup>92</sup>) в создании новой народной латиноамериканской музыки. Из элементов испанской, португальской и иной европейской музыки, не всегда правильно сыгранной, «сниженной» до уровня музыкантов-самоучек, приправленной многочисленными местными деталями, идущими от индейских, африканских и метисских традиций, нарождалось новое целое, именуемое латиноамериканским фольклором. Здесь и проходит та линия, где профессиональное искусство уходит «в народ», «в почву», чтобы потом дать новые диковинные цветы. Составы ансамблей были (или казались) во многом случайными, подбирались из неподходящих друг к другу, на первый взгляд, инструментов. «Филармонистов было пятеро: две скрипки, корнет, флейта и арфа» — так описывает сельский праздник в местечке Вале Алегре американский писатель Джон Рид на страницах своей знаменитой книги «Восставшая Мексика»<sup>93</sup>. Инструментальные ансамбли на Кубе имели чуть иной состав: флейта, кларнет, контратромбон, литавры (или тамборы) и скрипка. Набор «неподходящих» друг к другу инструментов в этих «филармонических» составах является еще одним примером переосмысления европейских форм и насыщения их новым смыслом в соответствии с особенностями местного мышления. Аргелиерс Леон напрямую связывает эти инструментальные составы с африканской музыкальной традицией: «В музыке африканских предков избираются отличные друг от друга тембровые планы, имеющие особенное значение, поэтому эти инструменты служили для воспроизведения этих планов вместо гаммы переплетающихся и сплавленных тембров западноевропейской оркестровки. Тембр не имел драматической функции для выделения тем или каких-то моментов, но служил как бы для обрамления или создания различных планов, в которых проистекала особая система коммуникации»<sup>94</sup>. Но даже если снять представляющуюся несколько преувеличенной углубленность объяснений кубинского ученого (понятно, что современные уличные ансамбли не являются носителями магической функциональной музыки или какого-то особого мировоззрения), их идейная мотивация имеет свои исторические основания, а звучание афроамериканских инструментов добавляет еще одну крупницу экзотики в неповторимый колорит многоцветной гаммы признаков, образующих идентичность латиноамериканской музыкальной культуры.

---

<sup>92</sup> *Alvarenga O.* Orígenes de la música popular brasileira. México, 1947. P. 68.

<sup>93</sup> *Reed J.* México insurgente. La Habana, 1965.

<sup>94</sup> *Leon A.* Yacía una música en el pueblo // Boletín de música. Casa de las Américas. № 64. La Habana, 1977. P. 23.

Подводя некоторый итог нашему краткому обзору сокровищницы латиноамериканской народной музыки, воспользуемся убедительным высказыванием Карлоса Веги из его книги «Музыкальные традиции и аккультурация в Южной Америке», где он пишет: «Континенты после Колумба стали богаче в области музыки. Конкиста и колонизация означали параллельное генеральное нашествие европейской музыки на аборигенную... Но одно исключительное обстоятельство выделяется среди других на американском континенте. Доколумбова Америка сохранила многие музыкальные экстракты музыки, включая музыку самую примитивную и некоторые элементы музыки Океании, и принимает также послания от пентатонной музыки Азии. Колониальная Америка получает (уникальный случай!) значительную часть музыки экваториальной Африки, иными словами, континент, отмеченный таким разнообразием, вдруг отдает нам свои богатства. Кроме того, Америка получает почти всю европейскую музыку высшего и среднего уровня последних веков и с ней музыку, которая процветала в течение трех и более веков до Колумба и сохранилась в Европе до эпохи Великих Открытий. Если мы согласимся с этими замечаниями в целом, не прибегая к статистике, то можно сказать, что Америка представляет из себя континент наиболее богатый разного рода музыкой»<sup>95</sup>.

В завершение подчеркнем еще раз, что латиноамериканское народное музыкальное искусство не пребывает в неизменном состоянии, это постоянно развивающийся и видоизменяющийся феномен, эволюционирующий в разных плоскостях и направлениях. Его развитие — это диалектический процесс многообразного взаимодействия трех основных элементов латиноамериканской музыкальной культуры — индейского, афроамериканского и европейского.

---

<sup>95</sup> Цит. по: *Gonzales-Zuleta F. Adiestramiento del artista en el medio social // América Latina en su música. UNESCO. México, 1977. P. 100.*

# ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ XVI–XIX ВЕКОВ

---

### Колониальный период (XVI – начало XIX века)

#### *Культовая музыка*

На протяжении почти всего колониального периода главной, а нередко единственной сферой профессиональной композиторской деятельности в испанских и португальских владениях в Америке была церковная музыка, а центрами формирования музыкальной культуры являлись католические храмы. Кафедральный собор Мехико, главный храм не только вице-королевства Новая Испания (как называлась в колониальный период Мексика), но и всей Испанской Америки, подобно кафедральному собору Рио-де-Жанейро для португальской Бразилии, а вслед за ними кафедральные соборы Лимы (Перу), Боготы (Колумбия), Каракаса (Венесуэла), Сантьяго-де-Кубы (Куба) вплоть до начала XIX века играли роль местных консерваторий.

Все известные латиноамериканские композиторы колониального периода, чьи имена и (значительно реже) сочинения дошли до нас, были руководителями (регентами, маэстро) хоровых капелл, органистами или певчими этих соборов, а чаще всего объединяли все функции. Репертуар католической литургии в целом дублировал набор произведений, принятых к исполнению в метрополии, охватывая как сочинения великих европейских мастеров, так и местных композиторов, создаваемых в необходимых случаях. Таким образом, возникла прочная традиция культивирования музыки «высокого стиля» как основы для последующего становления национальных направлений.

Церковная музыка колониального периода в Латинской Америке имела периоды расцвета и своих выдающихся представителей. В Мексике это Эрнандо Франко (1532–1585) — маэстро и органист кафедрального собора в Мехико (1575–1585); Антонио де Саласар (?–1715) и Мануэль де Сумайя (ок. 1684–1756), композиторская, дирижерская и педагогическая деятельность которых составила яркую страницу в истории кафедрального собора. Некоторые из религиозных сочинений Саласара написаны на тексты знаменитой мексиканской монахини-поэтессы XVII века Хуаны Инес де ла Крус. Сумайе, помимо культовых (мессы, мотеты, кантаты), принадлежат и произведения светских жанров, в частности опера «Партенопея» и музыкальная драма «Дон Родриго», поставленные в Королевском дворце в Мехико.

В вице-королевстве Перу видными авторами церковной музыки и регентами капеллы кафедрального собора Лимы в конце XVI — начале XVII века были

Гутьеррес Фернандес Идальго, Эстасио де ла Серна и Антонио Карраско. В Новой Гранаде (будущая Колумбия) в первой половине XVIII века выделяется фигура Хуана де Эрреры-и-Чумасеро (1665—1738), маэстро капеллы кафедрального собора Боготы, самого крупного колумбийского композитора колониального периода, прозванного современниками «отцом нашей музыки». При нем столичная капелла исполняла произведения Палестрины и Виктории и не имела себе равных в Новой Гранаде. Сам Эррера-и-Чумасеро писал культовую музыку в стиле итальянских и испанских полифонистов XVI века. Среди его многочисленных хоровых сочинений преобладают мессы, ламентации и псалмы в сопровождении органа, арфы, фагота и струнных инструментов. Учеником и преемником Хуана Эрреры-и-Чумасеро в капелле был Хуан де Дьос Торре, также, судя по отзывам современников, опытный маэстро и плодовитый композитор, посвятивший себя почти исключительно церковной музыке.

Одна из самых ярких школ культовой полифонии на континенте сложилась в конце XVIII века в Венесуэле, представители которой вошли в историю венесуэльской музыки под названием «классической школы». Главная заслуга в этом принадлежит падре Педро Сохо (1739—1799). Он привез из Рима большой архив итальянской музыки, учебные пособия, струнные и духовые инструменты и основал «Школу музыки», ставшую, по словам венесуэльского исследователя Хуана Батисты Пласа, «единственной настоящей школой испаноамериканских композиторов в колониальную эпоху»<sup>1</sup>. Из этого заведения вышло первое поколение композиторов местного происхождения. Среди них Хосе Антонио Каро де Боэси (1758 или 1760—1814) — автор реквиема, трех месс и многочисленных мотетов; его четырехголосная месса относится к числу лучших произведений венесуэльской культовой музыки колониального периода. Из сочинений Хуана Мануэля Оливареса (1760—1797) сохранились очень немногие: месса, *Miserere*, *Salve*, *Stabat Mater* для четырехголосного хора в сопровождении оркестра, а также единственное инструментальное сочинение светского плана — Дуэт для двух скрипок. Перу Хосе Франсиско Веласкеса принадлежат четыре мессы, три ламентации, два *Miserere*, оффертории, *Salve*, *Stabat Mater* и другие произведения.

Крупнейшим мастером культовой полифонии Венесуэлы колониального периода был Хосе Анхель Ламас (Jose Angel Lamas, 1775—1814). О жизни Ламаса достоверных данных почти не сохранилось. Известно, что он был певчим и фаготистом в кафедральном соборе Каракаса. Из обширного творческого наследия Ламаса до нас дошло свыше 40 произведений исключительно церковной музыки — мессы, реквиемы, мотеты, ламентации, *Miserere* и другие. В музыке Ламаса глубокое религиозное чувство и строгость формы сочетаются с эмоциональной открытостью и выразительным мелодизмом. Самое известное сочинение Ламаса — мотет «*Populae meus*» (1801) для солистов, четырехголосного хора и оркестра, исполняется и в наше время в католических храмах Венесуэлы во время Страстной недели. Вот небольшой фрагмент этого мотета:

---

<sup>1</sup> Plaza R. de la. Ensayos sobre el arte en Venezuela. Caracas, 1883. P. 92.

## 17 Largo

Coro

*f*

Po pu lae me us quid fe ci

Orch.

*f* tutti

3

ti bi res - pon - de mihi

*p*

Solo

Coro

res - pon - de po - pu - lae me - us quid fe ci ti - bi

V-ni

3 tutti

Имя Хосе Анхеля Ламаса присвоено Высшей музыкальной школе в Каракасе и главному хоровому коллективу страны «Орфейон Ламас».

В Аргентине главным музыкальным центром, где формировались первые кадры профессиональных музыкантов, служила капелла кафедрального собора Буэнос-Айреса. В 1628–1640 годах здесь работал руководителем хоровой капеллы и органистом опытный музыкант Хуан Бискаино де Агуэро. Его учеником и преемником на протяжении многих лет был Хуан Касерес-и-Ульоа. Другими крупными центрами формирования музыкальной культуры Аргентины были капеллы Кафедрального собора и церковь Ла Кампания в Кордобе,

где в 1717—1726 годах состоял на должности маэстро и органиста итальянский композитор **Доменико Циполи** (Domenico Zipoli, 1688—1726).

Жизненная и творческая судьба Циполи — это особый случай в цепи перемещений европейских музыкантов на американский континент. Современник Баха, Генделя и Скарлатти, в 1710-х годах он был одним из уважаемых в Риме мастеров композиции и игры на клавесине. Первое издание в 1716 году его Сонаты для органа и чембало (*Sonate d'Intavolatura per organo e cimbalo*), осуществленное под покровительством Марии Терезы Строцци, принцессы Фोरано, было знаком общественного признания. Однако уже в следующем, 1717 году, в расцвете таланта, Циполи неожиданно исчезает с европейской сцены. Причины, побудившие музыканта покинуть Европу и, вступив в братство миссионеров-иезуитов «Компания Иисуса», отправиться в Южную Америку, неизвестны. Одни говорили об испытанном молодым человеком религиозном потрясении, подвигнувшем его на отправление высокой миссии распространения христианства, другие — о бегстве с целью спасения чести принцессы, его тайной возлюбленной. За восемь с половиной лет, проведенных в Америке, Циполи стал автором многих произведений, созданных для сопровождения религиозных церемоний в местных индейских поселениях-редукциях. Однако после 1767 года, когда Испания приняла решение об изгнании иезуитов, большая часть сочинений Циполи была утеряна, а его имя забыто. Только в 1941 году уругвайский музыковед Лауро Айестаран впервые предположил, что «некий иезуитский святой брат, называемый Доминго Циполи» и известный в свое время итальянский музыкант — одно и то же лицо, но этому мало кто поверил. Лишь двадцатью годами позже, после продолжительных дебатов это предположение Айестарана было наконец принято. Свой вклад в возрождение имени забытого композитора внесли иезуитский историограф Гиллермо Фурлонго и известный исследователь латиноамериканской музыки Франсиско Курт Ланге. Наконец, в 1959 году североамериканский музыковед Роберт Стивенсон нашел в Сукре (Боливия) копию Мессы фа мажор для сопрано, контральто, тенора и трехголосного хора в сопровождении двух скрипок, органа и basso continuo, сделанную в Потоси в 1784 году и приписываемую Циполи. Подготовленное Лауро Айестараном и дирижером Ламберто Бальди исполнение этой мессы («*Misa Brevis*») в 1964 году в Монтевидео солистами, хором и оркестром Государственной службы радиовещания подтвердило репутацию Доменико Циполи как одного из наиболее одаренных композиторов Латинской Америки колониальной эпохи. Выразительные диалогизированные партии солистов, свободный и естественный контрапункт, богатая полифоническая фактура — таковы лучшие качества этого выдающегося произведения.

Успех исполнения «*Misa Brevis*», видимо, побудил исследователей продолжить поиски других сочинений композитора. В 1968 году чилийский музыковед Самуэль Кларо посетил селение Сан Игнасио де Мохос (Боливия), где нашел «*Letania Lauretana*» и «*Tantum Ergo*» Циполи. В 1972 году в местечках Сан Рафаэль и Санта Ана (бывших редукциях) в Чикитос (Боливия), архитектор Ганс Рот обнаружил музыкальный архив, содержащий более 2500 нотных листов. И таким образом, в сокровищницу произведений Циполи, сохранивших-

ся в Латинской Америке, вошли: «Misa de San Ignacio» фа мажор; «Ave Maria stella» до мажор, «Tantum Ergo» фа мажор, Te Deum до мажор, Visperas Solemnis и некоторые другие произведения<sup>2</sup>. Многие из них были исполнены в 1988 году в Кордобе в серии концертов, посвященных 300-летию композитора.

Главными центрами музыкальной жизни колониальной Бразилии были Баиа (современный Сальвадор), Пернамбуку и Минас-Жерайс. Среди наиболее известных церковных композиторов Баии XVII–XVIII веков — Педру ди Фонсека, Агостину ди Санта Моника (автор более чем 40 месс, мотетов и псалмов) и Каэтану ди Мелью Жезус. Церковная музыка в Бразилии достигает расцвета в конце XVIII века в связи с деятельностью братства Санта Сесилия (основано в 1785 году), из числа членов которого выдвинулись крупные музыканты Даминьо Барбоза ди Алмейда Ботельо (автор духовной музыки, а также сонат и токкат для чембало) и Луис Альварес Пинту (помимо духовных сочинений, ему принадлежит методический труд «Искусство сольфеджио»). В Минас-Жерайс известными музыкантами в то время были Жозе Жоакин Эмерику и Лобу ди Мескита (1746–1805). Последний был мулатом «низкого происхождения», что, однако, не помешало ему стать автором более 300 произведений, из которых до настоящего времени дошло около сорока.

Одним из наиболее значительных композиторов колониального периода был **Андре да Силва Гомис** (Andre da Silva Gomes, 1752–1844), местре капеллы Се кафедрального собора в Сан-Паулу с 1774 года. По мнению бразильского исследователя Региса Дупрата, Да Силва «революционизировал организационные модели преподавания музыки в последней четверти XVII века»<sup>3</sup>. Его «Трактат по контрапункту» свидетельствует о весьма высоком уровне знаний, сравнимом с уровнем самых передовых европейских композиторов того времени. Да Силва был деятелем широко профиля. Несмотря на скудость собственных средств, организовал бесплатную школу музыки и оркестр. В 1789 году, поступив на военную службу, дирижировал духовым оркестром и дослужился до звания лейтенанта-полковника. С 1797 года преподавал латинскую грамматику. Как композитор он пользовался самой высокой репутацией. Его произведения исполнялись на всех торжественных мероприятиях. По прибытии в Сан-Паулу в 1822 году португальского короля Дона Педро он дирижировал в кафедральном соборе Te Deum собственного сочинения. 7 сентября 1822 года, в день провозглашения Независимости Бразилии, руководил торжественными мероприятиями в Доме оперы. Перу Да Силвы принадлежит около 130 произведений преимущественно религиозного содержания, среди которых выделяются пятиголосная Месса, а также Большая месса для восьми голосов и инструментов. Музыка Да Силвы стилистически принадлежит к переходной эпохе между барокко и классицизмом. В качестве образцов представим здесь

---

<sup>2</sup> Domenico Zipoli — Wikipedia, la enciclopedia libre; *Ayestarán L.* Domenico Zipoli y el Barroco musical sudamericano. Revista musical chilena. № 28. 1962. P. 94–124; *Ayestarán L.* Domenico Zipoli, vida y obra. Museo Nacional, Uruguay; *Lange F. C.* Itinerario profesional y sentimental de Domenico Zipoli, su ópera omnia. Buenos Aires, 1973.

<sup>3</sup> Brasil: 500 anos // *Música e História*. Fascículo I. São Paulo, abril–junho de 1999. P. 10.

два отрывка — Купие из Мессы до мажор для четырехголосного хора и органа и Арию из «Воскресной мессы».

18 Adagio Andante

Ky ri - e Ky ri - e - le i - son

19 Grave

(S. solo) Con - fi - te bor ti - bi Do - mi - ne ti bi Do - mi - ne

Org.

Крупнейшим мастером культовой полифонии колониального периода считается бразильский композитор **Жозе Маурисиу Нунис Гарсия** (Jose Mauricio Nunes Garcia, 1767–1830). В 1789 году он был назначен регентом капеллы Се кафедрального собора Рио-де-Жанейро, в 1808 году, по прибытии в Бразилию из Португалии короля Жоау VI, — руководителем Королевской капеллы. Годы пребывания португальского двора в Бразилии совпадают с годами творческого расцвета Нуниса Гарсии. Начиная с 1821 года, когда бо́льшая часть двора возвратилась в Португалию, обстоятельства жизни композитора резко изменились. Нунис Гарсия умер в 1830 году в крайней нищете.

Из утраченного большей частью творческого наследия Нуниса Гарсии, насчитывающего примерно 35 крупных сочинений религиозного плана, наиболее значительными являются *Stabat Mater* (1809), *Te Deum* (1815), *Misa de Difuntos* (на смерть своей матери, 1816), месса «*Santa Cecilia*» (1826) — последнее и одно из самых масштабных его произведений. Вместе с тем композитор не замыкался только на сочинении духовной музыки. Он автор двенадцати дивертисментов для духового оркестра, увертюры «*Земира*» (1803), музыки к театральному спектаклю «*Триумф Америки*» (1809) и героической драме «*Улиссейя*», сочиненных на службе при королевском дворе, нескольких произведений для оркестра. Далеко не все из написанного Нунисом Гарсией сохранилось: некоторые из сочинений подверглись более поздним переработкам в практических целях религиозной службы, приведшим к утрате авторского имени, другие были просто потеряны<sup>4</sup>. Нунис Гарсия изучал и пропагандировал музыку

<sup>4</sup> См.: Комментарий к изданию мессы «*Santa Cecilia*». Rio de Janeiro, 1984. P. 7.

ведущих европейских композиторов, был первым исполнителем в Бразилии «Реквиема» В. А. Моцарта (1819) и оратории «Сотворение мира» Й. Гайдна (1821). Его произведения обнаруживают руку мастера, свободно владеющего контрапунктом; в скупых канонических текстах церковной литургии он мог выразить широкую гамму человеческих чувств (см. в качестве примера несколько тактов Benedictus из реквиема):

## 20 Larghetto

Coro

Be ne - di ctus qui

Be ne - di ctus qui

Be - ne - di ctus qui

Be ne di ctus qui

Orch.

ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni.

ve nit in no - mi - ne Do - mi - ni.

ve nit in no - mi - ne Do - mi - ni.

ve nit in no mi ne Do mi ni.

Отличительная черта музыки Нуниса Гарсии — редкая свежесть и выразительность мелодических линий, исполненных то проникновенного лиризма, то сосредоточенной созерцательности, то напряженного драматизма. Демонстрацией виртуозного владения вокальной техникой может послужить Ария сопрано из мессы «Santa Cecilia».

21

*S. solo*

Lau da mus Te Lau da - mus Lau

- da mus Te Lau da mus

V-ni I  
V-ni II  
V-le  
V-c.  
e  
C-b.

Одно из дошедших до нас произведений концертного плана — увертюра «Земира» (с подзаголовком: «Увертюра, или Интродукция, которая выражает громы и молнии со скрипками, альтами, виолончелью, трубами, флейтами, фаготами и басом»). В приведенном фрагменте мы найдем талантливого последователя Венской классической школы конца XVIII века:

The image shows two systems of musical notation for a string quartet. The first system (measures 1-3) is marked with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 4-6) includes dynamics of *dim.* (diminuendo), *pp* (pianissimo), and *f* (forte), along with *tremolo* markings for the first violin, second violin, viola, and cello/bass. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs.

Расцвет церковной музыки на Кубе приходится на вторую половину XVIII века и связан с именем выдающегося мастера хоровой полифонии, подлинного классика кубинской музыки и одновременно крупнейшего композитора Америки того времени **Эстебана Саласа-и-Кастро** (Esteban Salas y Castro, 1725–1803).

О творчестве Саласа-и-Кастро латиноамериканское музыковедение почти ничего не знало до 1944 года, когда А. Карпентьер после длительных поисков обнаружил в архиве кафедрального собора Сантьяго-де-Куба несколько принадлежащих перу композитора партитур. В последующие годы исследователи, в частности Пабло Эрнандес Балагер, открыли еще ряд сочинений Саласа-и-Кастро.

Общее образование Салас-и-Кастро получил в гаванской семинарии «Сан-Карлос», где преподавали философию, теологию и каноническое право; музыкальное — в одной из церквей Гаваны, где с восьми лет пел в хоре, а позже изучал церковное пение, игру на органе, скрипке, а также контрапункт и композицию. Имена учителей Саласа нам не известны, но до нас дошло немало партитур испанских мастеров XVII–XVIII веков (среди них Хуан дель Вадо, Диего Дурон, Мельчор де Монтемайор, Хуан Франсиско Барриос), переписанных рукой Саласа, по всей видимости, с целью изучения и исполнения. С

февраля 1764 года и до последних дней по поручению епископа Агустина де Санта Круса он возглавлял капеллу кафедрального собора в Сантьяго-де-Куба. Человек не только исключительного таланта, но и огромной энергии, он сумел в короткое время превратить церковную капеллу в настоящую школу музыки, в которой получило достойное воспитание немало известных музыкантов. Салас занимался также просветительской деятельностью, знакомя кубинскую публику с европейской музыкой, в частности с произведениями Гайдна.

Обширное наследие Саласа включает мессы, литании, гимны, псалмы, мотеты, кантаты, пастурели, отмеченные высоким контрапунктическим мастерством и вдохновенным полетом фантазии. Многие светские произведения Саласа тесно связаны с традицией народного песнетворчества. Особенно интересны принадлежащие его перу вильяंसикос — хоровые рождественские песни. Общее число написанных Саласом вильяंसикос достигает (предположительно) двухсот, но обнаружено из них около пятидесяти. Не порывая с традиционной формой вильяंसикос испанских полифонистов (рефрен — строфа — рефрен), Салас с большим искусством и художественным тактом обогащает и варьирует ее. Он вводит в вильяंसикос инструментальную интродукцию, часто строя ее на материале, тематически близком следующему вокальному эпизоду; широко применяет инструментальные ритурнели между строфами или отдельными стихами текста; включает в трехчастный цикл в качестве медленного раздела «арию» (двухчастную или *da capo*), в свою очередь также предваряемую инструментальным вступлением, иногда довольно развернутым, как, например, в Арии из кантаты «Ты, Господи» (см. пример 23), или же речитативом.

### 23 Andante

The musical score is for a piece titled 'Andante' by Salas. It is written for piano (p) and orchestra (Orch.). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score is divided into three systems. The first system shows the piano part with a treble and bass clef, and the orchestra part with a single staff. The piano part features a series of chords and eighth notes, while the orchestra part has a more melodic line. The second system continues the piano part with more complex chordal textures and the orchestra part with a more active melodic line. The third system shows the piano part with a series of chords and eighth notes, and the orchestra part with a more melodic line. The score is marked with 'Orch.' and 'p'.

Voce

La cu - na en que se hu - mi - lla de tu dei - dad el

*p*

В полифоническом изложении Салас предпочитает попеременное выдвижение на первый план то одних, то других хоровых групп, отводя каждому голосу и инструменту активную мелодическую и ритмическую роль. Прекрасной иллюстрацией сказанного может служить, в частности, стретта из Allegro вильянеско «Скорей потушите огни» (пример 24, выписана только хоровая партия):

24 [60] [Allegro]

S. *Pues si no hay re - me - dio de - jé mos - lo que arda y o - ja -*

A. I. *no hay re - me - dio que ar da*

A. II. *Pues si no hay re - me - dio de - jé mos - lo que arda y o - ja -*

T. *no hay re - me - dio que ar da*

*- lá que pren - da hasta en nues - tras al - mas y o - ja - lá que pren da - has - ta - en*

*que pren - da nues - tras al - mas*

*- lá que pren - da has ta en nues - tras al - mas y o - ja - lá que pren - da*

*y o - ja lá que pren - da*

Во многих сочинениях Саласа чувствуется несомненное влияние неаполитанской оперной школы, прежде всего Перголези. Некоторые страницы Саласа, такие, например, как Ария из кантаты «Воспряньте духом, смертные», с ее покачивающимся ритмом сицилианы и грациозной пасторальной мелодией, кажутся написанными итальянскими мастерами. Однако в произведениях кубинского композитора явственно ощутимы и иберийские корни, проявляющиеся в строгой сдержанности лирического высказывания и в большом внимании к эмоционально верному озвучиванию слова. Наряду со многими мелодиями, отмеченными глубокой сосредоточенностью мысли, характерными для духовной музыки, у Саласа часто встречаются темы, в которых сквозят светская непринужденность, изящество, а нередко и нечто моцартовское (см. пример 25).

Подобные мелодико-гармонические обороты указывают на совершавшийся в творчестве кубинского композитора переход от стилистики барокко к классицизму, аналогичный процессу, происходившему в то время в европейской музыке.

25

...por yo a - bra zar me con él aun - que a mi e lle me a - bra -

- za - - - - ra me a bra - za - ra.

Эстебан Салас-и-Кастро стал подлинным основоположником профессионального музыкального творчества на Кубе. Из его непосредственных преемников на посту местре капеллы необходимо назвать Диего Иерресуэло (1752–?), исполнявшего с 1780 года обязанности органиста, и Хуана Париса (1759–1845), крупного композитора, педагога и музыкального просветителя, возглавившего соборную капеллу в 1805 году.

Церковная музыка латиноамериканских композиторов колониальной эпохи в целом соответствовала главным стилистическим направлениям, пришедшим из Европы. Был также достигнут достаточно высокий уровень профессионального мастерства. Было бы еще преждевременно говорить о тех или иных национальных чертах стиля произведений, однако, как утверждает Майер-Серра, уже на этом, начальном этапе в произведениях латиноамериканских композиторов «при проведении сравнительного анализа их произведений с народными песнями можно обнаружить схожесть некоторых мелодических поворотов и гармонических последовательностей, о которых можно говорить как о первых свидетельствах нарождающегося национального стиля»<sup>5</sup>. Вполне возможно, что так оно и есть, если учесть, что сами национальные мелодии стилистически подобны своим европейским исходным образцам. Во всяком случае, наиболее яркие произведения латиноамериканских композиторов колониальной эпохи заслуживают серьезного исследования.

### *Традиция салонного музицирования. Музыкальный театр*

Светская музыка развивалась в колониях чрезвычайно медленно. На протяжении XVI — большей части XVIII веков она была ограничена почти исключительно домашним любительским музицированием, эпизодическими публичными концертами (силами опять-таки любителей) и игрой духовых оркестров при городских муниципалитетах. Эти оркестры, ставшие весьма многочисленными в конце XVIII века, долгое время оставались единственными проводниками светской музыки в колониях и главной сферой деятельности композиторов, писавших инструментальную музыку. Репертуар оркестров включал марши, танцевальную музыку (кадрили, контрдансы), обработки народных мелодий, аранжировки популярных авторских песен, а также всевозможные попури из европейских опер и доступные им отрывки из симфонических произведений.

В течение XVII—XVIII веков в жизни латиноамериканского общества постепенно все более важное место начинают занимать салоны аристократических домов и музыкальные театры. Первый частный театр был открыт в Мехико в 1597 году Кристобалем Пересом, чуть позднее (в 1602-м) возник еще один. Первый официальный театр «Колисео» был основан в Мехико лишь в 1673 году. В XVIII веке процесс возникновения музыкальных театров несколько активизировался. Так, в Бразилии в 1729 году открылся Муниципальный камерный театр, в 1748 — музыкально-драматический Дом оперы, а вслед за ним в разные годы (1760, 1776, 1798) в других городах открываются свои Дома оперы. В Аргентине первые музыкальные театры открылись во второй половине XVIII века: Театр оперы и комедии (1757), «Ранчерия» (1783). Наибольшего развития театрально-концертная жизнь в последней четверти XVIII—XIX веков достигла на Кубе, в Мексике, Аргентине и Бразилии.

---

<sup>5</sup> *Mayer-Serra O.* Panorama de la música latinoamericana // Musicología en Latinoamérica. La Habana, 1985. P. 87.

С открытием в столице Кубы Гаване в 1776 году театра «Колисео» (позже переименованного в Главный театр) кубинская публика знакомится с европейской оперной классикой. Гретри, Перголези, Паизиелло, Доницетти, а позже Россини и Беллини становятся любимейшими авторами кубинских меломанов. В 1810 году в Гавану приезжает испанская труппа, выступавшая здесь более 20 лет. Испанские артисты ставят оперы «Ричард Львиное Сердце» Гретри, «Тайный брак» Чимарозы, «Севильский цирюльник» Паизиелло, «Багдадский халиф» Буальдье, «Прекрасная Арсена» Монсиньи, а также показывают множество сарсуэл, тонадиллий и сайнете<sup>6</sup>. Они, наряду с итальянской оперой, завоевывают огромную популярность у публики. Появляются и тонадиллии кубинских авторов, благодаря которым на театральные подмостки проникают народные песни и танцы. С начала XIX века тонадиллии распространяются в провинции. Все это подготовило почву для расцвета во второй половине XIX века музыкального кубинского театра.

В конце XVIII века любительское музицирование, распространенное в богатых домах, перерастает в профессиональную концертную деятельность. В 1811 году Хоакин Гавира организует струнное трио. Годом ранее на Кубе появляется первое фортепиано, которое скоро становится самым распространенным инструментом. В салонах и домах знатных семей все чаще звучит музыка Плейеля, Госсекса, Мегюля, Керубини. Энтузиаст-любитель Хосе Пеньялвер проводит в 1810-х годах серию филармонических концертов. Произведения Гайдна, Моцарта, Бетховена исполняются на Кубе значительно раньше, чем в остальной Америке. Большое значение имело открытие в 1816 году в Гаване Музыкальной академии «Санта Сесилия», положившее начало подготовке профессиональных кадров. Определенную роль в формировании художественных вкусов кубинского общества того времени сыграла ежемесячная музыкальная газета «Эль филармонико менсуаль», выходившая с 1812 года. Первый ее номер содержал «Руководство к усвоению музыкального искусства».

Аналогичная картина наблюдалась и в Мексике. В столичном «Колисео» с успехом шли те же итальянские оперы, что и в Гаване. В городских салонах и частных домах также процветала итальянская музыка, чему способствовали массовое любительское музицирование и культ фортепиано. «Мода на фортепиано исключительна, — писал в 1810 году один бытописатель, — и мало кто из сеньор и сеньорит не играет на нем итальянские арии у себя дома, в кругу друзей или на часто устраиваемых тертулиях»<sup>7</sup>. «Абсолютное доминирование фортепиано, — добавляет по этому поводу Отто Майер-Серра, — свидетельствует о том, что музыкальное искусство в обществе целиком находилось в руках любителей». Любительский же характер имели и публичные концерты.

---

<sup>6</sup> Наиболее демократические формы испанского театра, тесно связанные с национальной тематикой и местным музыкальным фольклором. Сарсуэла — музыкально-драматический жанр, близкий к оперетте, в котором сольные и хоровые номера чередуются с разговорными диалогами и танцами. Тонадилля — небольшая музыкальная комедия в виде острохарактерной сценки-интермедии с пением и танцами, исполняемая обычно между актами комической оперы или большой сарсуэлы. Сайнете — маленькая, обычно вставная пьеска шуточного характера с пением.

<sup>7</sup> *Gonzalez Obregon. La vida de México en 1810. México, 1911. P. 86.*

Главными фигурами в них были «сеньорита, увлекающаяся музыкой», и «страстный меломан»<sup>8</sup>. Однако инструментальная музыка академического плана — в виде выступлений профессиональных солистов или симфонических концертов — была неизвестна в Мексике вплоть до 1840-х годов, когда страну начали посещать первые европейские гастролеры. Лишь в 1857 году Филармоническое общество организовало концерты, в которых впервые в Мексике прозвучали две симфонии Гайдна и Моцарта, и только в 1870 году музыкант-просветитель Мелесио Моралес впервые исполнил Вторую и Пятую симфонии Бетховена.

Весьма интенсивной была в конце колониального периода музыкальная жизнь в Аргентине и Уругвае. В салонах Буэнос-Айреса и Монтевидео постоянно звучали клавикорды, флейты и скрипки (наиболее предпочтительные инструменты для любительского музицирования той эпохи) и исполнялась не только салонная и танцевальная музыка, но и произведения европейских композиторов, более всего Перголези и других итальянцев. В Буэнос-Айресе ее энтузиастами были итальянские музыканты Доминго Саккомано, Бартоломе Масса и Франсиско Фаа, обосновавшиеся на Ла-Плате между 1750-ми и 1760-ми годами; они стали первыми из той бесчисленной плеяды итальянских маэстро, которые впоследствии на всем протяжении XIX века играли столь значительную роль в музыкальной жизни Аргентины. Именно Саккомано принадлежала инициатива постройки в Буэнос-Айресе первого в его истории театра «для постановки опер и комедий», как было сказано в прошении на имя губернатора. Этот театр, получивший название «Театр оперы и комедии», был открыт в сентябре 1757 года и функционировал в течение двух лет. Следующий театр «Ранчерия», открывшийся в конце 1783 года уже в столице образованного в 1776 году вице-королевства Рио-де-Ла-Плата, просуществовал девять лет (в 1792 году здание театра сгорело). Его труппа насчитывала 17 актеров, двух суфлеров, двух парикмахеров, гардеробщика и десять музыкантов оркестра, включая дирижера и композитора, уроженца Испании Антонио Аранаса, который, согласно контракту, должен был «разучивать с актерами как всякие тонадиллы, так и комедии, сайнете и т. п. и класть на музыку всякие тексты, какие ему будут предложены». Аранас особенно культивировал жанр сценической тонадиллы, пользовавшейся огромной популярностью на Ла-Плате в продолжение 1780—1820 годов. Из сочиненных им тонадиллий известны «Плут и маха», «Крах постоянного двора» и «Примирение двух любовников»<sup>9</sup>.

Наряду с тонадильей, в Буэнос-Айресе начиная с последнего десятилетия XVIII века активно культивируется еще один испанский музыкально-сценический жанр — мелодрама (*melologo*), представляющая собой развернутый монолог актера (или диалог двух действующих лиц), сопровождаемый музыкой. Триумфальный успех имела аллегорическая мелодрама «Верности долг священный и Буэнос-Айрес отмщенный», написанная священником Хуаном

<sup>8</sup> *Mayer-Serra O.* Panorama de la música mexicana. Desde la independencia hasta la actualidad. México, 1941. P. 20, 32.

<sup>9</sup> *Струйский П.* Национальная культура Аргентины // Культура Аргентины. М., 1977. С. 215—216.

Франсиско Мартинесом в 1807 году в разгар английской интервенции и призывавшая к изгнанию оккупантов. Ряд образцовых мелодрам написал талантливый поэт, первый бард Майской революции 1810 года на Ла-Плате и участник освободительных походов Бартоломе Идальго (1788—1822). Тематика спектаклей откликалась непосредственно на самые животрепещущие события (пьеса Луиса Амбросио Моранте «Революция Тупак Амару», сайнете «Оборона Тукумана и триумф генерала Бельграно»), поэтому не без основания газета «Эль сенсор» писала, что аргентинский народ «воспитывался в театре»<sup>10</sup>.

Последним музыкальным событием в истории вице-королевства Рио-де-Ла-Плата стало открытие в Буэнос-Айресе 1 мая 1804 года нового оперного театра «Временный колизей». Несмотря на такое название, он просуществовал до 1872 года (с 1838 года под названием «Аргентинский театр») и на протяжении 34-х лет оставался единственным оперным театром Буэнос-Айреса. «Этот колизей был храмом, в котором родился аргентинский театр и почти вся музыкальная культура XIX века, — пишет историк Висенте Хесуальдо. — Здесь же в 1825 году впервые в Аргентине была поставлена полная опера „Севильский цирюльник“ Россини... На сцене „Временного колизея“ выступали прославленные европейские оперные и драматические артисты, как Тамберлинк или знаменитая итальянская драматическая актриса Аделаида Ристори»<sup>11</sup>.

Музыкальная жизнь в Бразилии вплоть до конца XVIII века развивалась с заметным отставанием от других больших стран Латинской Америки, однако отмечена аналогичными тенденциями — распространением итальянской музыки и салонного музицирования. Первый театр был основан в 1767 году пад-ре Вентурой; в нем ставились оперы композиторов неаполитанской школы силами местных певцов-мулатов и оркестра, музыканты которого были облачены в сутаны<sup>12</sup>. Из местных композиторов было популярно творчество Антониу Жозе да Сильвы, по прозвищу «Иудей» (1705—1739), автора нескольких опер, имевших также успех в Европе<sup>13</sup>. Наивысшего уровня музыкальная жизнь Бразилии достигла в Минас-Жерайс, стимулированная богатством местных рудников по добыче золота и драгоценных камней. В середине XVIII века в городе Вила Рика, культурном центре Минас-Жерайс, начали функционировать театр и оркестр. В музыкальных ансамблях (трио, квартетах, квинтетах), организованных для домашнего музицирования, участвовали как члены знатной семьи и их гости, так и слуги — рабы и свободные мулаты<sup>14</sup>. В 1776 году в городе Сан-Жоао дель Рей был открыт театр, а в 1790-м также создан и оркестр, функционирующие до настоящего времени. В это время в Бразилии уже начали исполняться произведения Моцарта, Боккерини, Плейеля и других европейских композиторов. Большую роль в распространении классической музыки в стране сыграло монашеское благотворительное общество «Братство Святой Сесилии».

---

<sup>10</sup> *Ordaz L.* El teatro en Rio de la Plata. Buenos Aires, 1957. P. 29.

<sup>11</sup> *Gesualdo V.* Historia de la música en la Argentina. V.I. Buenos Aires, 1961. P. 142.

<sup>12</sup> Brasil: 500 anos. Fascículo I. P. 10.

<sup>13</sup> *Orrego-Salas.* Técnica y estética // América Latina en su música. UNESCO. México, 1977. P. 202.

<sup>14</sup> Brasil: 500 anos. P. 16.

Переезд в Бразилию 8 мая 1808 года португальского двора, спасавшегося от нашествия войск Наполеона, и провозглашение Рио-де Жанейро столицей новой Империи, заметно активизировали музыкальную жизнь страны. Король Португалии, большой меломан, композитор и, судя по всему, весьма образованный человек, внес большой вклад в развитие бразильской культуры. Со времени его прибытия вплоть до провозглашения независимости Бразилии в 1814 году в стране был создан целый ряд культурно-просветительских учреждений: Национальная библиотека, Национальный музей, Королевская школа наук и искусств. Одним из руководителей этой школы был приглашен немецкий композитор Сигизмунд Неумом, автор нескольких месс, ученик и последователь Гайдна. В 1811 году в Бразилию прибывает известный португальский композитор Маркус Португал и назначается руководителем Королевской капеллы. В 1813 открывается оперный театр «Сан Жуан» (впоследствии Королевский театр), ставший важнейшим центром музыкальной культуры Бразилии.

В других странах Латинской Америки светская музыка к концу колониального периода находилась на крайне низком уровне. Прибытие в 1783 году в Боготу первой гастрольной труппы в составе тринадцати человек, исполнявших популярные песни и танцы, стало важным событием в культурной жизни столичного общества. Однако следующая труппа посетила Колумбию лишь через 53 года. Первый большой концерт силами местных профессионалов и любителей был дан в Боготе 17 ноября 1836 года во время торжественных празднеств в честь героя войны за независимость Симона Боливара; в нем, в частности, прозвучала увертюра к опере Россини «Танкред».

В Перу и Чили светская музыка того времени являла пример типичного любительского домашнего музицирования, с обязательным набором модных арий из итальянских опер, а также песен и танцев развлекательного плана.

### **Период после завоевания независимости (XIX – начало XX века)**

К началу XIX века в духовном развитии молодых наций Латинской Америки все явственнее стало проявляться стремление к самоутверждению, к выработке черт национального характера. Несмотря на многочисленные узы родства с Европой в общественном устройстве, культуре и быте, жители Латинской Америки все более остро стали ощущать свои отличия от европейцев. Философ-просветитель Симон Родригес, учитель легендарного венесуэльского полководца Симона Боливара Освободителя, писал: «Америка не должна услужливо подражать, она должна быть оригинальной. Язык, суды, храмы, гитары вводят в заблуждение... Люди говорят, судятся, молятся на испанский манер, но не как в Испании»<sup>15</sup>. Осознание своеобразия латиноамериканского мира складывалось уже в эпоху колониального режима, оформившись постепенно в широкоохватную систему взглядов, базирующихся прежде всего на *дуалистичности*. Борьба, противопоставление, поглощение и другие формы взаимо-

---

<sup>15</sup> Карпентьер А. Латинская Америка в музыке // Куба. № 2. 1978. С. 16.

действия двух начал — туземного и европейского — составили основу всего развития идейно-философской мысли на этом континенте.

Одна из таких антиномий — два мифологизированных взгляда: восходящий к Христофору Колумбу утопический образ земного рая — «Аркадия Нового Света» — и противоположный этому негативный образ «адской», дикой и недоразвитой Америки. Параллельно с этими крайними концепциями выкристаллизовывались идеи самоценности и своеобразия бытия на американском континенте, отстаивалась автономность и равноправие различных цивилизаций, художественные достоинства вновь нарождающихся культур. К концу XVIII столетия идея своеобразия стала основой духовного освобождения от власти имперского испанизма и европоцентризма, формирования креольского самосознания, культуры и искусства.

Три исторических события послужили, по определению мексиканского философа Педро Энрикеса Уренья, непосредственным импульсом к отделению колоний: независимость США (1776), революция во Франции (1789) и вторжение Наполеона в Испанию и Португалию (1807)<sup>16</sup>. Наибольшего накала борьба за независимость достигла в 1811–1825 годах, однако продолжалась вплоть до конца XIX века. Последними от власти Испании освободились в 1896 году Пуэрто-Рико и Куба.

Достижение независимости от Испании и Португалии повлекло за собой значительные изменения во всех областях политической, экономической и культурной жизни стран Латинской Америки. Нарождающееся национальное самосознание, приходящее на смену креольскому самосознанию<sup>17</sup>, сопровождалось антииспанскими и, соответственно, антипортугальскими настроениями. Однако, парадоксальным образом, это еще не привело к должной оценке местных ценностей, а повлекло за собой поток новых веяний из Италии, Франции, Германии и других стран Европы. Америка с жаром восприняла освободительные идеи французских энциклопедистов — Дидро, Руссо, Вольтера, ставших духовной опорой в борьбе против испанского абсолютизма и колониализма. «История становления нашей Америки, после того как ею была достигнута политическая независимость, — пишет доминиканский философ Педро Энрикес Уренья, — свидетельствует о том, что в определенный период именно европейцы были нашими духовными учителями»<sup>18</sup>. В этом заключается противоречивость и неоднозначность процессов, происходящих в Латинской Америке: с одной стороны, стремление к независимости, с другой — новая зависимость от Европы. Поэтому приведенная ранее характеристика латиноамериканской музыкальной культуры как *космополитической* свидетельствует не о недостатке патриотизма или об ущемленном самолюбии авторов этих концепций, а об объективном факте незрелости, «незаполненности» латиноамериканской культуры на данном этапе.

---

<sup>16</sup> Ureña H. P. Historia de la cultura en la América Hispanica. La Habana, 1979. P. 53–54.

<sup>17</sup> Силунас В. О художественном своеобразии латиноамериканского искусства // Искусство стран Латинской Америки. М., 1986. С. 25.

<sup>18</sup> Ureña H. P. Ensayos. Selección y prologo J. R. Feo. La Habana, 1973. P. 146.

К началу XIX века в народной музыке Латинской Америки произошли значительные изменения: появились самобытные жанры, сложившиеся в результате совместной эволюции иберийской (испанской и португальской), индейской и африканской музыки. Это новое, самобытное, возникшее в гуще народных «низов», не было оценено просвещенными верхами как «свое» и рассматривалось как простонародное, грубое, недостойное внимания «высокого» искусства (как здесь не вспомнить о русской «мужицкой» музыке?!). Проявления национального в профессиональном творчестве рассматривалось еще как художественное обеднение, и даже отдельные попытки создания музыки на местном материале встречались враждебно<sup>19</sup>. Профессиональная и народная музыка, и это примечательный факт, шли разными путями, которые начали сходиться лишь к концу XIX века.

XIX век был отмечен грандиозным развитием оперы в качестве почти единственной формы профессиональной музыки, доступной публике<sup>20</sup>. Все главные достижения европейцев в этой области немедленно доставлялись в Новый Свет, зачастую вместе со своими, в большинстве случаев итальянскими, а затем французскими исполнителями. Опера стала близкой самым широким массам, оказавшись необходимым средством духовного раскрепощения от колониальной зависимости, удовлетворяла потребность общества в лирическом самовыражении.

Итальянская опера, по признаниям современников, проникла до мозга костей в сознание и культуру латиноамериканцев. И это неудивительно. Нескончаемый поток гастролирующих итальянских оперных трупп, выдающихся певцов захлестнул континент. Во многих столицах возникли театральные центры, крупнейшим из которых на протяжении всего XIX века был Буэнос-Айрес. Приехавший сюда в 1823 году каталонский музыкант Мариано Пабло Роскельяс (1790—1859) — скрипач, певец, дирижер, композитор и энергичный организатор — создал первую в Буэнос-Айресе полноценную оперную труппу и в период между 1825 и 1832 годами поставил на сцене «Временного колизея» почти весь оперный репертуар Россини, а в 1827 году — «Дон-Жуана» Моцарта. В 50—60-х годах итальянский импрессарио Антонио Песталардо организовал в Буэнос-Айресе выступления лучших европейских трупп и солистов, исполнивших 18 итальянских опер Доницетти, Беллини, Верди. 25 апреля 1857 года в столице Аргентины был открыт новый оперный театр «Колон», на сцене которого выступали самые прославленные мастера мирового вокального искусства. Вот имена некоторых из них: Ана-Каролина Лагранж (1859), Франческо Таманьо (1878), Аделина Патти (1888), Энрике Карузо (1899—1917, пел неоднократно), Федор Шаляпин (с 1908 года). На протяжении 1860—1900-х годов на сцене театра «Колон» ставились оперы не только итальянских, но и французских и немецких мастеров вплоть до Р. Вагнера.

---

<sup>19</sup> *Locatelli de Pégamo A. M. Raíces musicales // América Latina en su música. P. 41.*

<sup>20</sup> *Neves J. M. Estudio comparativo dentro de la producción musical latinoamericana // América Latina en su música. México, 1977. P. 202.*

Репертуар оперных трупп не ограничивался лишь произведениями европейских композиторов, в нем стали фигурировать и имена местных авторов. Так, в 1874 году силами итальянской труппы была поставлена опера колумбийского композитора Марии Понсе де Леона (1846—1882) «Эстер» на религиозный сюжет, а в 1880-м — «Флоринда», основанная на подлинной истории любви последнего вестготского короля Испании Родриго к дочери графа Хулиана Флоринде. Музыка этих опер, как свидетельствует колумбийский музыковед Хосе Игнасио Пердомо Эскобар, «абсолютно итальянская, с отдельными французскими пассажами, заставляющими вспомнить стиль учителей колумбийского мастера — Гуно и Тома»<sup>21</sup>. Любопытно также отметить, что автором первой перуанской оперы на национальный сюжет «Атауальпа», поставленной в Лиме в 1877 году, стал итальянский музыкант Карлос Энрике Паста, работавший в те годы в Перу.

В XIX веке в Латинской Америке, по словам А. Карпентьера, «не было ни одного довольно значительного музыкального центра, где кто-нибудь не написал бы одной или нескольких опер»<sup>22</sup>. Путь, наиболее очевидный к достижению успеха, состоял в имитации итальянских, а затем и французских классических оперных образцов. Вследствие этого создавались произведения вторичные по отношению к творчеству европейских кумиров, не имеющие самостоятельной художественной ценности. Поэтому творчество латиноамериканских композиторов европеистского направления представляет, за редким исключением, чисто исторический интерес. Один из его наиболее типичных представителей — Мелесио Моралес (1838—1908), «патриарх» мексиканской музыки, следовавший канонам романтического, в первую очередь итальянского оперного искусства. Его оперы на классические сюжеты «Ромео и Джульетта» (1863), «Ильдегонда» (1866), «Клеопатра» (1891) и другие демонстрируют уверенный профессионализм их автора. Приведем фрагмент арии Ильдегонды из одноименной оперы Моралеса:

26 Cantabile

Voice

*pp espressivo*

Quai me mo - rie al traf-

Piano

*pp*

*col canto sempre*

<sup>21</sup> *Perdomo Escobar J. I. Historia de la música en Colombia. Bogotá, 1945. P. 151.*

<sup>22</sup> *Carpentier A. Ese músico que llevo dentro. La Habana, 1980. P. 338.*

- fut - to mi - o co - re qui Riz - zar - do qui -

- ra - vo mi a - mo - re. Ah!

В оперный жанр прорывалась и национально-патриотическая тематика, отражающая легендарное и героическое прошлое. Как замечает аргентинский музыковед Мариано Эткин, «это была эпоха опер с инкскими сюжетами, с индейцами, которые пели на итальянском языке в стиле Пуччини, и видалитас, гармонизированными под С. Франка»<sup>23</sup>. В этом, как и во многих других высказываниях латиноамериканских исследователей сквозит критическая самооценка местной музыкальной культуры. Тем не менее сам факт обращения к национальной тематике, к героическому прошлому позволяет считать оперное творчество латиноамериканских композиторов этого периода знаменательной вехой на пути становления национального в профессиональном творчестве.

В Мексике первой оперой, написанной на национальный сюжет, стала опера «Гуатцимотцин» Анисето Ортеги (1823–1871), поставленная 13 октября 1871 года в Большом национальном театре. Смелым шагом считалась постановка оперы мексиканца Рикардо Кастро (1865–1907) «Атцимба» на испанском, а не итальянском языке, как было принято до этого, с использованием нескольких стилизованных индейских мелодий. Считается, что эта опера предвосхитила индихенистские тенденции в латиноамериканской музыке (в частности, в музыке Карлоса Чавеса)<sup>24</sup>. Но вклад Рикардо Кастро в мексиканскую музыку этим не ограничился. Блестящий пианист, он много гастролировал по

<sup>23</sup> *Etkin M. Reflexiones sobre la música de vanguardia en América Latina // Música. № 39. La Habana, 1973. P. 2.*

<sup>24</sup> *Alonso D. L. Manuel Ponce. México, 1950. P. 35.*

Европе, включая в свой репертуар многочисленные вальсы, экспромты, полонезы и мазурки собственного сочинения. «Острота шумановского стиля, шопеновские формулы и техника Листа, — характеризует его Майер-Серра, — были использованы Кастро с ловкостью, изяществом и хорошим вкусом»<sup>25</sup>. Однако, как почти все мексиканские композиторы XIX века, в стремлении достичь уровня европейских мастеров он пользовался их же стилистическими средствами.

Индийскую тематику можно обнаружить в творчестве многих композиторов. В 1900-х годах в Лиме шли оперы «Ольянта» и «Атауальпа» перуанского композитора Хосе Марии Валье Риестры (1858–1924) на сюжеты из жизни индейцев кечуа. В 1902 году в Сантьяго-де-Чили была поставлена опера «Кауполикан» Ремихио Асеведо (1863–1910), посвященная борьбе арауканов против испанских конкистадоров в XVI веке.

Наибольший успех из всех латиноамериканских композиторов XIX века выпал на долю бразильского композитора Антонио Карлоса Гомиса, оперы которого с большим успехом ставились в Италии, Франции, Испании и других европейских странах. Его опера-балет «Гуарани» по одноименному роману Жозе ди Аленкара, поставленная в 1870 году в миланской «Ла Скала», сохраняет и по сей день свою художественную ценность. Однако, даже не сравнивая музыку Гомиса с музыкой его прославленных европейских учителей и коллег, под влиянием которых он несомненно находился, для нас важен сам факт того, что творчество бразильского композитора стало первым ощутимым примером «обратного» вклада Латинской Америки в европейскую музыкальную культуру. В этой связи остановимся подробнее на его жизненном и творческом пути.

Музыкальный талант **Антонио Карлоса Гомиса** (Antonio Carlos Gomes, 1836–1896) проявился уже в детстве, в возрасте десяти лет он начал принимать участие в концертах духового оркестра, которым руководил его отец. Учился играть на скрипке, фортепиано, сочинял вальсы, мазурки, модиньи и исполнял их в городских салонах и окрестных фазендах. В 1954 году, в возрасте 18 лет написал свое первое значительное произведение — Мессу. С 1857 года учился в Сан-Пауло, где приобрел известность как автор «Академического гимна» (1859) и модиньи «Кто знает?», не утратившей популярности до наших дней. В 1859 году втайне от отца переехал в Рио-де-Жанейро, где поступил в Консерваторию музыки и занимался по композиции у Жоаккино Джаннини. Новые успехи не заставили себя ждать. В 1860 году за исполнение в присутствии императора двух кантат Гомис был удостоен золотой медали. В 1861 году назначен дирижером оркестра Императорской академии музыки и оперы. В этом же году состоялась премьера его первой оперы «Ночь в замке» в Национальном лирическом театре, за которую он был удостоен Ордена Розы. После постановки оперы «Жоана из Фландрии» (1863) Гомису была предоставлена стипендия для продолжения образования в Европе. Успешное освоение композиции в Милане у Лауро Росси завершилось созданием оперы «Гуарани» (1868),

---

<sup>25</sup> *Mayer-Serra O.* Panorama de la música mexicana. P. 93.

поставленной в 1870 году в «Ла Скала», а затем в других европейских столицах, и выдвинувшей его в один ряд с ведущими оперными композиторами того времени. В этом же году Гомис посещает Рио-де-Жанейро, где проходит с большим успехом его «Ильдегонда». В Европу он возвращается в следующем году с новой стипендией от императора Педро II и создает ряд опер. Среди них — четырехактная мелодрама «Фоска» (1873), в которой использована новая для того времени лейтмотивная техника. Эта опера также была поставлена в «Ла Скала», однако не имела успеха. Вместе с тем именно «Фоска» впоследствии стала считаться одним из лучших сочинений Гомиса. После сочинения еще двух опер — «Сальватор Роза» (1874) и «Мария Тудор» (1879) — Гомис в 1880 году с триумфом возвращается на родину, где ставит «Ильдегонду» и «Сальватора Розу» в столице и других городах. С 1882 года Гомис попеременно живет то в Бразилии, то в Европе. В 1889 году в «Лирическом театре» в Рио-де-Жанейро ставится его новая опера «Раб» на либретто аболиционистского содержания. С провозглашением республики в Бразилии и изгнанием императора Гомис лишается финансовой поддержки королевского двора и возвращается в Европу. В 1891 году в «Ла Скала» ставится его последняя опера «Кондор». Уже тяжело больной, композитор сочиняет свое последнее произведение — ораторию «Колумб», посвященную 400-летию открытия Америки.

Гомис является основоположником бразильской национальной оперы. Видный бразильский музыковед, писатель и композитор Мариу ди Андради считает, что в творчестве Гомиса впервые был осуществлен синтез светской музыки всей первой эстетической фазы бразильской музыки, именуемой им фазой «музыкального интернационализма»<sup>26</sup>. (Интернационализм здесь — еще один вариант характеристики латиноамериканской музыки XIX века, наряду с «космополитизмом» и «европеизмом».)

Возвращаясь к опере «Гуарани»<sup>27</sup>, обессмертившей имя композитора, приведем еще несколько живописных деталей. По словам одного из почитателей

---

<sup>26</sup> *Andrade M. de. Evolução social da música brasileira // Musicologia en Latinoamérica. Buenos Aires, 1944. P. 149.*

<sup>27</sup> Либретто оперы «Гуарани», подготовленное поэтом Антонио Скальвино, имеет следующее предисловие: «Эта драма базируется на романе Жозе Аленкара, знаменитого бразильского писателя. Названия гуарани и айморес являются названиями двух индейских племен, которые занимали различные части бразильской территории, когда португальцы внесли туда европейскую цивилизацию. Согласно автору, Пери (главный герой) был касиком гуарани, это племя имело нрав более покорный, чем другие, в частности айморес, которые были непримиримыми врагами белых. Дон Антонио де Мариз, исторический персонаж, был одним из первых, кто управлял регионом Гуанабары именем португальской короны, и который погиб, став жертвой европейских наемников и слуг». Роман Аленкера заканчивается ливнем и огромным взрывом, которые уничтожают одновременно замок правителя, орду наемников и индейских воинов. Лишь Сесилия (Сеси), приемная дочь португальского идалго, спасается вместе с касиком на вершине пальмы. В либретто оперы эта сцена была видоизменена. Дон Антонио поджигает бочки с порохом, что приводит к взрыву замка, под обломками которого гибнут завоеватели. На вершине холма оказались спасенными Пери и Сеси, объединенные навеки в объятиях любви. В этой сцене в символической форме воссоздается первый день сотворения мира: Пери и Сеси, индеец и белая женщина — как Адам и Ева — символизируют наших мифических предков. (Blog luso-carioca. Carlos Gomes. A Grande presenca brasileira na Música Clássica. 28.12.2008.)

таланта Гомиса, впечатление от музыки оперы, приятной на слух и не лишенной определенного бразильского привкуса, было настолько сильным, что великий Верди мог бы произнести знаменательные слова: «Этот молодой человек начинает там, где я закончил»<sup>28</sup>. И даже если это не вполне соответствует истине, история простит поклоннику композитора подобное преувеличение. Отметим также, что Гомис заботился о достоверности национальной принадлежности героев оперы. И когда итальянский тенор Виллани, носивший бороду, не хотел ее сбрить, чтобы больше стать похожим на индейца, Гомис со страстью сказал: «Где вы видели индейца с бородой?». Компромисс был достигнут с помощью грима. Известно также о крайней озабоченности композитора об аутентичности звучания в эпизодах имитации варварской и наивной музыки индейцев. Он исколесил всю Италию в поисках необходимых ему индейских инструментов — борес, тембис, маракас, или инубиас, — нигде их не нашел, но не успокоился, пока не заставил под собственным руководством изготовить на фабрике органов в Бергамо нечто подходящее<sup>29</sup>.

Приведем два фрагмента из увертюры «Гуарани» — помпезное вступление и героическая декламация главной темы (примеры 27, 28).

27

4 Cor. (E) I.III a2  
*ff marcato*

C-tte (A) II.IV a2  
*ff marcato*

2 Tr-be (E) a2  
*ff marcato*

Tr-ni I.II 12/16  
*ff marcato*

Tr-ne III Tuba bassa  
*ff marcato*

<sup>28</sup> См.: Blog luso-carioca: Carlos Gomes, grande compositor brasileiro. 28.12.2008.

<sup>29</sup> Ibid. См. также: Almeida R. Carlos Gomes e o romantismo musical brasileiro // Enciclopedia Delta-Larousse. Vol. IX. Rio de Janeiro, 1964.

28 *Andante maestoso, espressivo*

The musical score is for five instruments: Violini I & II, Viola, Violoncello, and Contrabbasso. It is in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo/mood is *Andante maestoso, espressivo*. The score is divided into two systems. The first system includes dynamic markings like *p* (piano), *arco* (arco), and *secco* (secco), and articulation like *pp sotto voce*. The second system continues the musical themes with various ornaments and triplets.

Оперы Гомиса с успехом ставятся в наше время в оперных театрах не только Бразилии. Так, в 90-х годах в столице Болгарии Софии были поставлены «Мария Тудор» и «Фоска» (бразильская постановка), в 1993 году в Бонне — «Гуарани» с Пласидо Доминго в главной роли.

На фоне повсеместно царившей в Латинской Америке итальянской, а затем французской оперной музыки и подражательного творчества местных композиторов несколько особняком стояла музыкально-театральная жизнь на Кубе. В этой стране во второй половине XIX века возник и стал быстро развиваться театр-буфф, создателем которого стал комический актер Франсиско Коваррубиас. Сохранив основные композиционные и драматургические элементы испанского театра малых форм — тонадиллы и сайнете, Коваррубиас заменил испанские реалии и персонажи креольскими, а с ними на сцену пришла креольская кубинская музыка, оттеснившая испанские сегидиллы, фанданго и болеро. Комедиографы Хосе Агустин Мильян и Бартоломе Хосе Креспо-и-Борбон окончательно закрепили национальные черты нового театра: героями сюжетов на местные темы стали негры и мулаты с характерными особенностями их выговора, с темпераментными афрокубинскими песнями и

танцами, экзотическими музыкальными инструментами, в которых «белый крестьянин гуахиرو пел децимы под аккомпанемент гитары, а негр и мулатка танцевали гуарачу, потрясая гуиро и маракас. Контрдансы, гуахиры, криольи, танцы и шумовая музыка негритянских компарс, а позже дансон и румба — все эти поначалу „плебейские“ жанры не только находили на сцене надежное убежище, но и получили здесь своеобразную визитную карточку, открывающую им путь в высшее общество»<sup>30</sup>. Таким образом, на сцене театра-буфф происходил процесс трансформации любительского музицирования в профессиональное искусство, и наоборот, авторская музыка переходила в ранг народной, становясь всеобщим достоянием. Показательным примером может послужить дансон, сочиненный в 1879 году композитором из предместья Гаваны (Матансаса) Мигелем Файльде (1852–1921). Уже через год он был включен в репертуар театра «Альбису», и вскоре его уже танцевали в аристократическом салоне «Лисео». В течение почти 40 лет дансон был самым популярным танцем Кубы. Аналогичный путь проделала румба, симфонизированная впоследствии Александром Гарсиа Катурла, и, напротив, знаменитая «Кукарача» из испанской тонадиллы, распеваемая всей Гаваной, разлетелась не только по Латинской Америке, но и по всему миру<sup>31</sup>. Кубинский театр-буфф выдвинул многочисленную группу композиторов, создателей тонадиллий и сарсуэл. Самый известный из них — Хорхе Анкерман (1877–1941), блестящий знаток кубинского музыкального фольклора, создатель множества хабанер, креолий, болеро, дансонов, получивших на Кубе повсеместную популярность. Так, его гуахира «Шепчущий ручей» по настоящее время входит в число избранных национальных песен.

В жанре большой оперы наиболее значительными кубинскими композиторами были Эдуардо Санчес де Фуэнтес (1874–1944) и Хосе Маури Эстеве (1856–1937). Санчес де Фуэнтес известен как автор первой кубинской оперы, написанной на национальный сюжет в русле эстетики итальянского веризма, и еще более как автор знаменитой хабанеры «Ты», затмившей все песни этого жанра и дошедшей до России, где она была популярна перед Первой мировой войной.

## 29 Tempo di habanera



<sup>30</sup> Пичугин П. Краткий очерк кубинской музыки // Музыкальная культура стран Латинской Америки. М., 1974. С. 46.

<sup>31</sup> El Reganon y el Nuevo Reganon. La Habana, 1965. P. 119.



Заслугой Эстеве стало создание в 1912 году оперы «Невольницы», в которой умело и органично преломлены жанры афрокубинской музыки. В этом отношении он явился прямым предшественником композиторов — основателей кубинской национальной композиторской школы XX века.

Одним из провозвестников креольской тематики в музыке Аргентины считается **Франсиско Харгрейвс** (1849–1900). Хотя первой оперой, созданной аргентинцем, была «Кузина из Калифорнии» Деметрио Риверы (1822–1889), поставленная в 1854 году в Рио-де-Жанейро на португальском языке, тот факт, что ее автор в 1842 году навсегда покинул Аргентину, заставляет признать первенство за Харгрейвсом, премьера одноактной оперы которого «Белая кошка» состоялась в 1877 году в театре «Виктория» в Буэнос-Айресе. Согласно традиции, опера исполнялась на итальянском языке и прошла с успехом. Вместе с тем, по мнению критики, «исполнение оперы оставило желать лучшего, поскольку каждый из артистов довольно слабо справился с ролью, которая ему была поручена. Однако музыка имеет замечательные эпизоды, в особенности рондо, исполненное сеньорой Заккони, и анданте, спетое тенором Амбрози»<sup>32</sup>. Так как партитура оперы была утрачена, нам трудно судить о ее достоинствах. Тем не менее этот спектакль занял свое историческое место: большинство критиков считает, что «Белая кошка» явилась фундаментом для развития жанра аргентинской лирической оперы.

Наряду с итальянской оперой в Буэнос-Айресе в 1850-х годах стали пользоваться популярностью испанские труппы, в частности труппа «драмы, сарсуэлы и танца» Франсиско Торреса. Ее репертуар составляли одноактные, так называемые «малые» (chico) сарсуэлы — небольшие пьесы с несложными музыкальными номерами. Вслед за «малой» в Аргентину в 1860–1870-х годах пришли спектакли большой сарсуэлы, для постановки которых специально были построены театры «Порвенир» (1856) и «Аллегррия» (1870). Сюжеты спектаклей были живым отражением жизни аргентинцев, а музыка, создаваемая к ним, все больше черпала из креольского фольклора. В 1880–1890-х годах в Буэнос-Айресе был поставлен ряд пьес в жанре «чико» местных авторов, среди которых Мигель Окампо, Немесио Трехо, Хусто Лопес де Гомара, Мануэль Аргехих. Выдающимся творцом креольского чико стал Антонио Рейносо (1869–1912), уроженец Бильбао, приехавший в Буэнос-Айрес в 1890 году, первая скрипка «Театра оперы» и дирижер испанских сарсуэл. Рейносо быстро проникся духом креольского фольклора и создал много высокопрофессиональных партитур в жанре чико. Классическими стали его произведения: «Поло-

<sup>32</sup> La Tribuna. Buenos Aires, 13 de enero de 1877.

вина апельсина», «Кукла», «90-й год», «Свобода голосования» и др. В жанре чико писали также многие другие аргентинские композиторы, такие, как Франсиско Родригес Майкес (1860–1912), Эдуардо Гарсиа Лалан (1863–1937), Антонио де Подеста (1868–1945), Артуро де Басси (1890–1950)<sup>33</sup>.

Во второй половине XIX века Латинская Америка начинает принимать известных солистов-инструменталистов, исполнявших произведения европейских композиторов; наступает «эра концерта»<sup>34</sup>. Поначалу эти концерты носили спорадический характер, поскольку система их организации еще не была налажена. К примеру, в Мексике была открыта в 1825 году первая «Академия музыки». В 40-х годах здесь гастролировал пианист Генри Герц, импровизировавший в своих концертах на темы из итальянских и французских опер. В 1857 году Филармоническим обществом было организовано два концерта с исполнением симфоний Гайдна и Моцарта. 1880 год был ознаменован значительным событием в музыкальной жизни — скрипач Пабло Сарасате и пианист Д'Альберг исполнили сонаты Бетховена. Подобную же картину нерегулярности концертной жизни можно встретить и в других странах Латинской Америки.

Что касается камерно-инструментального творчества, то оно по-прежнему было сосредоточено главным образом в салонах и представлено почти исключительно фортепианными пьесами и романсами, в которых мелодико-гармонические и фактурные клише оперных арий сочетались с характерной тематикой и преобладающими формами и жанрами европейской романтической музыки, в первую очередь Шопена и Листа. Бесчисленное множество вальсов, мазурок, ноктюрнов, баркарол, элегий, равно как и фантазий, обработок и попури на темы из опер, было создано местными творцами и издано во всевозможных «музыкальных альбомах», альманахах и приложениях к различным газетам, — все было «как в Европе», но было лишено главного — художественной оригинальности и глубины выражения. По этому поводу О. Майер-Серра замечал, имея в виду фортепианную продукцию мексиканских композиторов: «Невозможно определить, какая из пьес принадлежит Фелипе Лариосу, какая Томасу Леону, какая Мелесио Моралесу, а также какая написана в 1845-м, а какая в 1895 году»<sup>35</sup>. Вместе с тем если в начале века почти все латиноамериканские композиторы были музыкантами-самоучками, дилетантами, то к середине века положение начало меняться — наступила пора профессионализации. Многие из них отправлялись в Европу, где получали хорошее образование под руководством именитых мастеров, чтобы, вернувшись в свои страны, развивать композиторскую и концертную деятельность. Естественно, эти композиторы творили еще в русле европейского романтизма (это был необходимый этап ученичества), но уже на том этапе начала проявляться определенная тенденция, которая найдет выход в следующем, национальном этапе.

Типичным и одним из наиболее ярких представителей салонно-романтического направления в латиноамериканской музыке был кубинец **Николас Руис Эспадеро** (1832–1890). Художник, более всего заботившийся о безукоризнен-

---

<sup>33</sup> Струйский П. Национальная музыкальная культура Аргентины // Культура Аргентины. М., 1974. С. 228.

<sup>34</sup> Neves J. M. Estudio comparativo dentro de la producción musical latinoamericana. P. 203.

<sup>35</sup> Mayer-Serra O. Panorama de la música mexicana. P. 86.

ной технике и совершенстве формы, Эспадеро оставил после себя большое количество фортепианных пьес, о характере которых достаточно красноречиво говорят их названия: «Сатанинский вальс», «Неистовая тарантелла», «Опавшие листья», «Оссиан», «Воспоминания о далеком прошлом», а также серию концертных транскрипций и парафраз на темы «Нормы», «Пуритан», «Трубадура» и других популярных опер. Только однажды (но и это уже важно) Эспадеро обратился к национальной тематике, написав большую фантазию концертного плана «Песнь гуахиرو», в которой, несмотря на пышные романтические одеяния и грандиозный «оперный» финал, явственно ощущается креольский колорит. В целом же вклад Николаса Эспадеро в кубинскую музыку определяется не столько художественной ценностью его произведений, сколько виртуозной техникой фортепианного письма, в которой он, будучи сам концертирующим пианистом, намного опередил своих современников:

30 (♩ = 116)

*p*

*cresc. e appassionato*

**Più animato** (♩ = 120)

«Эра оперы», как и последовавшая за ней «эра концерта», все более активизирующий приток высокопрофессиональных музыкантов из Европы, большое число, пусть и подражательных в стилистическом плане, но профессионально убедительных по техническому уровню произведений латиноамериканских композиторов, первые попытки соединения европейской композиторской техники с местным музыкальным материалом — все это создало необходимое накопление ресурсов для возникновения национально-самобытных образцов музыкального творчества. Количественный рост «верхнего» слоя импортиро-

ванной европейской музыки привел к возникновению качественных изменений в ее «нижнем» слое, народной музыке. «В Америке проявился натуральный феномен „окультуривания“ или смешения форм и средств выразительности, пришедших со Старого континента и столкнувшихся с аборигенными, африканскими и другими экзотическими формами, образовав в целом богатое выразительное разнообразие с особым пересечением фольклорного и популярного, характеризуя, кроме того, так называемую национальную музыку в ее различных проявлениях»<sup>36</sup>. О феномене «окультуривания» (согласно терминологии Гонсалеса-Сулеты), который, как представляется, можно рассматривать в качестве составной части процесса транскulturации, говорит и музыковед Мария Тереза Линарес со свойственной кубинскому музыковедению политизацией: «По мере того как росла национальная буржуазия и определялись ее классовые интересы, определялась латиноамериканская музыка — культовая, эрудированная, академическая или профессиональная, полностью соответствующая европейским моделям. Посредством этих моделей предлагался путь окulturивания, очищения, возвышения, приобщения к цивилизации»<sup>37</sup>. Таким образом, наряду с процессом *фольклоризации* профессиональной музыки, в активную фазу вступил процесс *профессионализации* народной музыки, в ходе которого выкристаллизовывались элементы национальных проявлений в профессиональном музыкальном искусстве.

## Зарождение национального направления

Наряду с извечно существовавшим способом устного распространения музыки, в XIX веке стало возможным и доступным печатание нот, сначала на отдельных листовках, продававшихся за бесценок, а затем в виде сборников и антологий. Песни и танцы в напечатанном виде циркулировали как по элегантным салонам, так и в местах массовых развлечений. В период, когда не было звукозаписи и технических методов звукоизвлечения, артист-композитор находился в непосредственном контакте со слушателями: сочиняемые и исполняемые пьесы немедленно возвращались «в народ» и лучшие из них продолжали там свое существование<sup>38</sup>. Эта флуктуация музыки между различными слоями общества, судя по всему, была весьма характерным явлением того времени. Один из ведущих мексиканских музыковедов Рубен Кампос рассказывает: «К середине прошлого (девятнадцатого. — В. Д.) века имелись представители народного искусства, выражавшие в своих песнях и танцах любовь к нашей музыке, которая состояла тогда в сочинении песен и танцев для праздников и вечеринок и красивых романсов для развлечения в салонах... Но эти проявления музыкальной культуры оставались за пределами больших городов, которые ежегодно посещались компаниями итальянской оперы, французских оперетт и испанской сарсуэлы; однако маленькие селения продолжали жить

<sup>36</sup> González-Zuleta F. Adiestramiento del artista en el medio musical // América Latina en su música. P. 99–100.

<sup>37</sup> Linares M. T. La material prima de creación musical // Ibid. P. 84.

<sup>38</sup> Ramon y Rivera L. F. El artista y la obra // América Latina en su música. P. 146.

своей прошлой жизнью; кансьонеро, жившие в них, продолжали сочинять свои наивные любовные песни»<sup>39</sup>.

Интегрирование народной креольской музыки в салонную и концертную продукцию происходило различными способами. Сохраняя оригинальную мелодию, композиторы усложняли гармонию, обогащали музыкальную фактуру контрапунктическими имитациями, адаптировали музыку к разнообразным по составу инструментальным ансамблям. Этими и другими способами «возвышалась», по выражению мексиканского музыковеда и композитора Хулио Эстрады, ценность народной песни. «Композитор мог так же, как это и делается в любой музыке национального направления, создавать полностью оригинальную мелодию, которая будет восприниматься как продукт анонимного творчества, в результате чего возникнет феномен, когда эта музыка принадлежит всем и индивидуальное растворяется в коллективном»<sup>40</sup>. Наиболее простой, начальный уровень трансформации народной песни состоял в переложении ее для исполнения голосом в сопровождении фортепиано или какого-либо другого инструмента, или превращение ее в инструментальную миниатюру. Много подобных примеров можно найти в антологии Рубена Кампоса «Фольклор и мексиканская музыка»<sup>41</sup>. Например, в шуточной валоне «Комар» с берега Мексиканского залива привлекают разнообразие ритмических комбинаций, легкая синкопированность, ощущение пластичного покачивания:

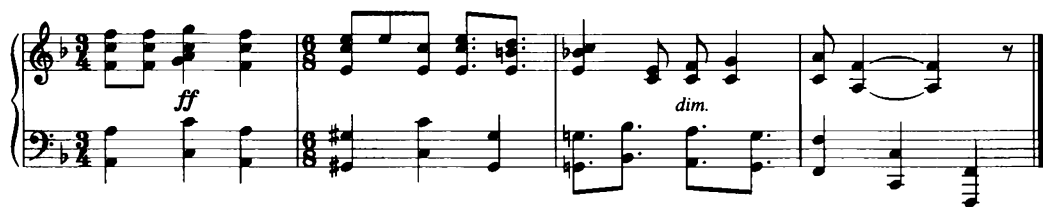
### 31 Appassionato

The musical score for 'Appassionato' is written for piano and bass. It begins with a forte (*ff*) dynamic and a 'pesante' marking. The first system contains a triplet of eighth notes in the piano part. The second system features a forte (*f*) dynamic. The third system includes both forte (*f*) and piano (*p*) dynamics. The music is characterized by complex rhythmic patterns and syncopation.

<sup>39</sup> Campos R. El folklore musical de México // Boletín Latinoamericano de Música. Montevideo, 1937. P. 79.

<sup>40</sup> Estrada J. La música en México. Historia. T. 4. México, 1984. P. 122.

<sup>41</sup> Campos R. El folklore y la música mexicana. México, 1928. C. 150.



Индийские танцы, приведенные в антологии, могут служить иллюстрацией того, как под индейской музыкой подразумевается креольская, бытовавшая у индейцев. Собственно «индейское» в них заключается в своеобразном звучании «пустых» квинт в нижнем регистре (см. пример 32). Приведенный ниже пример — одна из попыток ухода в «догармоническую» примитивную культуру.

### 32 Allegretto

A musical score for piano in 3/8 time, titled '32 Allegretto'. The right hand plays a series of chords and single notes, while the left hand plays a steady bass line. Dynamics include *f* (forte), *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *dim.* (diminuendo), *p* (piano), *rall.* (rallentando), and *pp* (pianissimo).

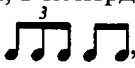
Среди композиторов — пионеров национального движения в Латинской Америке наиболее заметными стали Мануэль Саумель Робредо и Игнасио Сервантес Каванага на Кубе, Фелипе Вильянуэва Гутьеррес в Мексике, Алешандро Леви, Эрнесто Назарет (1863–1934) и Альберто Непомусено (1864–1920) в Бразилии.

### Куба

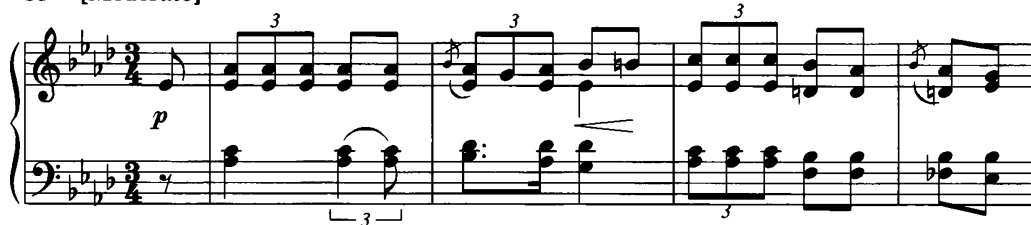
Мануэль Саумель Робредо (Manuel Samuel Robredo, 1817–1870) — первый кубинский композитор, в творчестве которого со всей ясностью проявились основополагающие черты национального музыкального стиля. Более того, в его музыке, как указывает видный кубинский композитор Хосе Ардеволь, есть аспекты, которые предвосхищают некоторые из наиболее важных жанров на-

родной музыки, возникших много позже<sup>42</sup>. В значительной части своего творчества Саумель следовал соответствующим его времени средневропейским стилистическим тенденциям. Такие его сочинения для голоса, как «Ave Maria» в сопровождении оркестра, «Plegaria» в сопровождении органа или «Идиллия» в сопровождении фортепиано, свидетельствуют о хорошем уровне композиторского мастерства, однако не выходят за рамки добросовестной подражательности. Главные достижения были сделаны им в области, которую он сам не считал основной, — в музыке для домашнего музицирования. Славу «отца» кубинской музыки Саумель завоевал благодаря созданию контрдансов — небольших фортепианных пьес, основанных на ритмах и характерных интонациях народной кубинской музыки.

Появление контрданса на Кубе было обусловлено освободительным движением, возникшим на соседнем острове Гаити в конце XVIII века; прибывшие на Восточное побережье Кубы французские колонисты и привезли этот фламандский танец. Таким образом, мы имеем здесь еще один пример того, как к испанскому и африканскому элементам, уже имевшимся на Кубе, добавились новые культурные факторы.

Контрдансы Саумеля (а их более 50) стилистически принадлежат к последней фазе креольского музыкального классицизма и унаследовали двухчастную форму этого европейского салонного танца. В контрдансах Саумеля представлены различные жанры кубинских песен и танцев — хабанера, данса, клавес, криолья. Это уже не обработки народной музыки для фортепиано, в изобилии делавшиеся его предшественниками, а оригинальные пьесы с разнообразными жанровыми истоками. Среди контрдансов Саумеля есть прелюдии, юморески, элегии, «песни без слов», «листки из альбома», словом, почти полный перечень романтических жанровых миниатюр европейского происхождения. Нередко композитор прибегает к синтезированию в одной пьесе, пусть и в весьма простом виде, различных народных элементов. Так, в контрдансе «Красивая девочка», основанном на ритмоформуле хабанеры , воспроизводится чувствительный характер кубинской кансьон (см. пример 33).

### 33 [Moderato]



В контрдансе «Матильда» комбинируются размеры 3/4 и 6/8, присущие народной гуахире (пример 34). Музыка этих пьес классически ясна, проста, ей чужда внешняя виртуозность. Ее национальное своеобразие проявляется в ритмических наложениях, метрической переменности.

<sup>42</sup> *Ardevol J. Introducción a Cuba. La música. La Habana, 1969. P. 28.*



**Игнасио Сервантес Каванаг** (Ignacio Cervantes Kawanagh, 1847–1905) является прямым продолжателем Саумеля. Он считается самым значительным кубинским композитором XIX века. Выпускник Парижской консерватории, блестящий пианист, удостоившийся лестного отзыва самого Листа, Сервантес развил на Кубе широкую артистическую деятельность пианиста-концертанта, дирижера, педагога, композитора.

В творчестве Сервантеса, как и Саумеля, можно условно выделить две группы сочинений. К первой, более значительной по объему, относится сарсуэла «Подводная жемчужина», симфония до мажор (скорее, ее можно отнести к оркестровой увертюре), «Scherzo capriccioso» с заметным влиянием Мендельсона (одна из наиболее хорошо оркестрованных кубинских партитур XIX века), неоконченная комическая опера «Maledetto» («Злословие»). Вторую группу составляют около 40 фортепианных миниатюр, которым композитор дал более краткое, но и более обобщенное название *дансы* (danza cubana). Это, как считает Ардеволь, «результат остроумного и тончайшего синтеза кубинской звуковой идиосинкразии и лучшего в романтическом пианизме в целом и у Шопена, в частности. Их гармоническое богатство и невероятная способность к модуляции отличнейшим образом уравниваются с тем, что в них есть подлинно кубинского»<sup>43</sup>.

Дансы Сервантеса, подобно контрдансам Саумеля, сочинялись им как бы для «домашнего употребления» и не выносились на концертную эстраду. В то время на фоне блестящих романтических виртуозных пьес, фантазий и попури эти скромные изделия не производили какого-то особенного эффекта, да и сами авторы не считали их чем-то значительным в своем творчестве. Сервантес, обратившись к тому же народному источнику, что и его предшественники, в значительной мере расширил и вместе с тем индивидуализировал содержание создаваемых им произведений.

Как известно, в Латинской Америке жанры народной музыки почти всегда выполняют двойную функцию: песня танцуется, а танец поется. Попадая в сферу профессионального творчества, это соотношение теряет устойчивое равновесие. Так, если у Саумеля контрданс — это более танец, то у Сервантеса танцевальная функция отходит на второй план, уступая место более обобщенному выражению. В этом смысле справедливо уподобление данс Сервантеса мазуркам Шопена, хотя в нашем случае ставились гораздо более скромные художественные задачи. Отметим богатство эмоционального содержания мини-

<sup>43</sup> Ardevol J. Introducción a Cuba. P. 41.

атор Сервантеса. Сорок данс — это сорок страниц своеобразного лирического дневника, окрашенных то юмором, шуткой (дансы «Не докучай мне», «Хватит танцевать»), то легкой меланхолией («Приглашение», см. пример 35), то сарказмом («Хохот», «Три удара», пример 36), то ностальгией, вызванной трехлетним изгнанием композитора («Прощание с Кубой», пример 37), но всегда проникнутых, по словам Карпентьера, той немного женской и беспокойной грацией, которая свойственна всему креольскому.

35 Moderato ♩ = 84

«Приглашение»

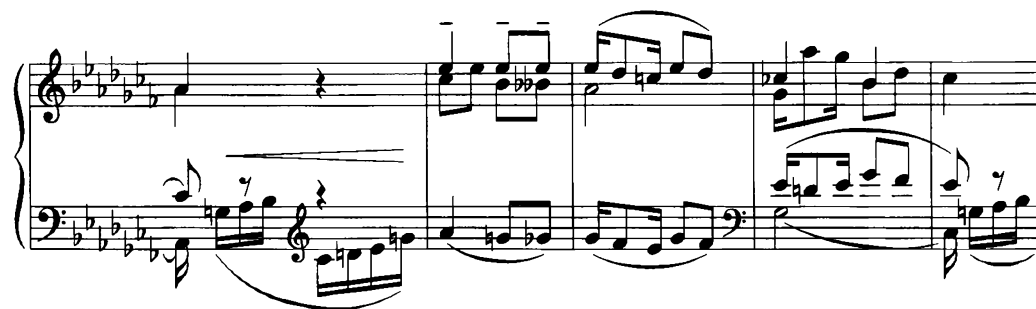
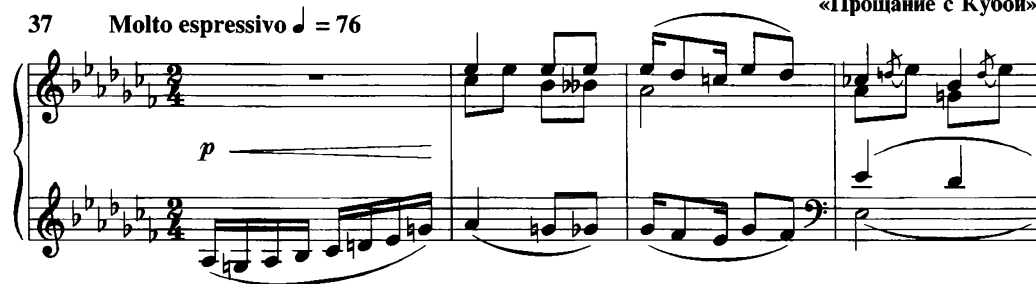
36 Allegro moderato ♩ = 88

«Три удара»



37 **Molto espressivo** ♩ = 76

«Прощание с Кубой»



Если контрдансы Саумеля знаменовали собой высший и последний этап креольского музыкального классицизма, то тансы Сервантеса, не порывая с классической традицией, по своему духу и манере изложения принадлежат уже к креольскому романтизму. Сервантес превратил тансу в самостоятельную инструментальную форму, оказавшуюся чрезвычайно удобной для выражения музыкальных идей композитора. В абсолютном большинстве случаев он сохраняет традиционную двухчастную структуру тансы с симметричным соотношением частей (16 т.+16 т.). В отличие от контрдансов Саумеля, все тансы Сервантеса написаны в двудольном размере, поскольку размер 6/8 к тому времени уже перешел к другим жанрам (гуахира, криолья).

Тансы Сервантеса привлекают своим глубоко национальным характером, редкостным мелодическим обаянием и гораздо более полным по сравнению с Саумелем использованием звуковых и технических возможностей фортепиано. Тщательно разработанная полифонизированная фактура, гармоническое и ритмическое разнообразие делают эти миниатюры маленькими шедеврами фортепианной музыки. Они являют собой пример гармонического синтеза

национального и европейского в кубинской музыке XIX века, и одновременно от них тянутся нити к музыке XX века — творчеству Амадео Рольдана и Алехандро Гарсиа Катурлы.

### Мексика

В Мексике профессиональная музыка развивалась согласно тем же закономерностям, что на Кубе и в других странах Латинской Америки, на базе двух основных направлений, неравных в исторической перспективе, — доминирующего европейского и лишь начинающего пробиваться национального. Национальное направление в профессиональной музыке Мексики, подавляемое церковью во времена колониального режима, не поощряемое властью имущими после получения независимости, с таким трудом пробивает себе дорогу, что кажется почти не существующим вплоть до конца XIX века. «Угнетение и эксплуатация, от которых страдал мексиканский народ с незапамятных времен, так глубоко отразились в его музыкальной продукции, — отмечает Майер-Серра, — что в течение XIX века черты его собственной культуры оказались едва различимыми в реальной действительности»<sup>44</sup>.

Наиболее известным представителем национального направления во второй половине XIX века в Мексике является **Фелипе Вильянуэва Гутьеррес** (Felipe Villanueva Gutierrez, 1842–1893), занимающий в истории мексиканской музыки такое же место, как Саумель и Сервантес в кубинской. Несмотря на то что им создано довольно большое число произведений культовой музыки, комическая опера «Кеофар», поставленная на столичной сцене, несколько сарсуэл, самую ценную часть его творческого наследия составляют сочинения для фортепиано. Салонная миниатюра в его творчестве приобрела черты национального своеобразия и ставшую традиционной в мексиканской фортепианной литературе форму, известную под названием *мексиканская данса* (danza mexicana). Дансы Вильянуэвы, подобно дансам кубинских композиторов, представляют собой одно из ответвлений в эволюции европейского контрданса в Латинской Америке. Не прибегая к цитированию фольклорного материала, он создает оригинальные пьесы разнообразного содержания, отличающиеся мелодической свежестью, богатством гармоний и ритмической изобретательностью:

38



<sup>44</sup> Mayer-Serra O. Panorama de la música mexicana. P. 74.



«Доминирующее ощущение, когда слушаешь музыку Вильянуэвы, что ее ни с какой не спутаешь, — отмечает Рубен Кампос. — Развитие в его произведениях быстрое, оно состоит в изложении всего лишь одной фразы, открытой, искренней и увлеченной, она становится все более взволнованной, возвращается и растет, продолжая свою жизнь при помощи современных музыкальных средств»<sup>45</sup>.

### Бразилия

В музыке композиторов Бразилии этого периода прослеживаются аналогичные тенденции — от обработок подлинных народных песен и танцев к пьесам, в которых авторам удалось воспроизвести характерные черты народной музыки, не прибегая к фольклорным заимствованиям. Первым лучом «забрезжившей фольклорной тенденции»<sup>46</sup> стала фортепианная рапсодия «Сертанежа» музыканта-любителя и дипломата Итибере да Кунья (1846–1913). Чуть позже появились «13 вариаций на народную бразильскую тему», «Бразильское танго» для фортепиано и «Бразильская сюита» для оркестра Алешандро Леви (1864–1892), ставшие примечательными метами на пути формирующегося национального стиля.

Среди тех, кто закладывал фундамент национальной бразильской музыки в жанре инструментальной миниатюры, следует отметить особо **Эрнесто Назарета** (Ernesto Nasaret, 1863–1934), непосредственного предшественника Эйтора Вилла-Лобоса, который находил его творчество «подлинным воплощением музыкальной души Бразилии», а Луис Эйтор Корреа ди Азеведу, в свою очередь, считал, что танго Назарета для бразильской музыки имеют то же значение, что вальсы Иоганна Штрауса для уроженцев «прекрасного голубого Дуная»<sup>47</sup>.

Следует отметить, что бразильское танго как жанр сформировалось раньше, чем его всемирно известный аналог — танго аргентинское, и получило затем название *машини*, под которым этот танец в течение некоторого времени был популярен в Северной Америке и Европе, наряду с первыми образцами нарождающегося джаза. Бразильская фольклористка Онейда Алварента пишет:

<sup>45</sup> Campos R. El folklore y la música mexicana. México, 1928. P. 41.

<sup>46</sup> Nogueira Franca E. Música do Brasil. Rio de Janeiro, 1968. P. 90.

<sup>47</sup> Vega C. Orígenes del tango argentino // Revista musical chilena. Santiago, 1967. P. 62.

«Машиши — первый тип городского танца, сложившийся в Бразилии, — и как все создания нашего этнически столь смешанного народа, он вобрал в себя элементы из разных источников. Европейская полька дала ему музыкальный размер, кубинская хабанера — ритмический рисунок, народная афробразильская музыка — специфическое синкопирование... От этих же трех главных источников родилась и хореография машиши, в которой живость движений польки соединились 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»<sup>48</sup>. Наименование «машиши» бразильское танго получило между 1870—1880 годами, однако первоначальное название сохранялось параллельно с новым на протяжении весьма долгого времени. Характерно, что Эрнесту Назарету называл свои пьесы, опубликованные в 1890—1900-х годах, не машиши, а танго. Два танго Назарета «Бамбино» (1912) и «Зенит» (1926), фрагменты из которых здесь представлены, достаточно типичные образцы этого жанра. Благодаря мажорной тональности они звучат довольно оптимистично и еще не приобрели ностальгической чувственности, свойственной их аргентинским собратьям. Танго «Бамбино», как и многие другие, написано в двухчастной форме с повторением *da saro* первого раздела. Характерно, что эта фортепианная миниатюра сопровождается поэтическим текстом:

39 (Canto) Co - mo tão lin - da es - tá!.. Co - mo tão lin - da es - tá!..

*Um pouco vagaroso  
(gracioso, sentimental)  
p*

Mas se um bei-jo eu pe - dir, vo - cê não me dá!.. vo - cê não me dá!..

*mf*

Танго «Зенит» имеет чисто танцевальный характер, с четким, упругим ритмом и мелодией инструментального плана:

<sup>48</sup> Alvarenga O. Música popular brasileira. Rio de Janeiro, 1950. P. 292.

# 40 Moderato



Эрнесто Назарет писал и в других жанрах романтического репертуара — ноктюрны, вальсы, польки и т. п. Эти пьесы, не лишённые приятности, в целом не выходят за рамки салонной музыки, имитирующей европейские стандарты конца XIX века. Развитие в них сводится к легкому варьированию основного тематического материала, смене регистров фортепиано. Подобного рода музыка могла сопровождать сеансы немого кино в 10–20-х годах XX века. Приведем для примера вальс (1913):

## 41 Espressivo

Нельзя не отметить и роли еще одного композитора — **Альберто Непомусену** (Alberto Nepomuseno, 1864—1920), которого считают «наиболее важным предвестником музыки национального характера в Бразилии»<sup>49</sup>; он первым обратился к афробразильскому фольклору. Среди сочинений Непомусену — как салонные миниатюры (мазурки, ноктюрны, вальсы), так и произведения крупных форм — Соната фа минор (1894) и два цикла вариаций (1901, 1902) для фортепиано. Однако историческая заслуга Непомусену — в создании трех пьес для фортепиано, имеющих ярко выраженный национальный характер. Это «Данса негров» (1887), «Гальофейра» из цикла «Четыре лирических пьесы» (1894) и «Бразилейра». Во всех этих пьесах используются одинаковые приемы — главенство ритма с постоянным употреблением синкоп, использование натуральных ладов с пониженной второй ступенью или повышенной четвертой, что характерно для народной музыки северо-востока Бразилии. Приведем наиболее характерный эпизод из «Бразилейры» (пример 42). Привлекает внимание новая трактовка фортепиано как инструмента, способного издавать не только певучие, но и ударные, резкие звуки, требуемые нарождающейся модернистской эстетикой XX века.

42



### Аргентина

Креольская музыка Аргентины вплоть до конца XIX века не проявилась в творчестве профессиональных композиторов с такой яркостью, как в других регионах Латинской Америки. И тому есть ряд причин, на некоторые из которых указывал П. А. Струйский: «Это, во-первых, отсутствие в Аргентине местной доколумбовой художественной традиции, которая, например, в андийских странах является потенциальной базой для создания национальных музыкальных школ; нет в Аргентине и афроамериканского культурного пласта, который служит основой национального стиля в музыке Кубы и Бразилии. Это, во-вторых, недостаточность креольской музыкальной традиции, ...особенности этнического формирования аргентинской нации»<sup>50</sup>. Современное население Аргентины в значительной степени сложилось за счет поздней (вторая половина XIX — начало XX века) и чрезвычайно интенсивной иммиграции (выходцы из Италии, Германии, Франции, Португалии, славянских стран составляют более трети населения Аргентины). Следствием этой иммиграции в сфере аргентинской культуры и искусства было заметное ослабление коренного испанского (креольского) национального элемента и резкое усиление элементов европейских.

<sup>49</sup> Música. V. 7. № 1/2, maio-novembro. São Paulo, 1996. P. 59.

<sup>50</sup> Струйский П. Национальная музыкальная культура Аргентины. М., 1977. С. 251.

В продукции аргентинских композиторов преобладали малые формы, предназначенные для домашнего музицирования, — польки, вальсы, мазурки, кадрили, песни в неаполитанском стиле, романсы, а также фантазии и попури на темы из популярных опер. Из композиторов здесь могут быть отмечены мулат Федерико Эспиноса (1820—1872), автор пользовавшихся популярностью вальсов, за что был прозван «аргентинским Штраусом»; концертирующий гитарист Хуан Алаис (1838—1914), оставивший свыше 80 пьес для гитары; Иларио Морено (1863—1931), писавший под псевдонимом Раменти; и Мигель Торнквист (1873—1908), автор модных в 1890-х годах на Ла-Плате вальсов-бостон. Наиболее ярким представителем зарождающегося национального направления в Аргентине был **Франсиско Харгрейвс** (Fransisco Hargreaves, 1849—1900).

Англосакс по рождению, получивший музыкальное образование во Флоренции, автор нескольких опер на сюжеты из итальянской жизни и истории (одна из них, «Вампир», была удостоена премии на Миланской выставке 1881 года), Харгрейвс в то же время тонко чувствовал национальный креольский характер. В таких его сочинениях, как оркестровое «Каприччио на темы гато и сьелито» или фортепианная «Рапсодия на тему гато», фольклорные темы впервые в аргентинской музыке были разработаны на высоком техническом уровне, не утратив при этом чисто креольского колорита. В этом отношении Харгрейвс явился непосредственным предшественником композиторов «поколения 1888 года» — основоположников национальной композиторской школы Аргентины. Однако рядом с этими композиторами, в творчестве которых все еще проступают следы «европеизма», находится большая группа авторов, музыкантов из народа, занимающих промежуточное положение между любителями и профессионалами. Это так называемые тангерос — музыканты, посвятившие себя сочинению и исполнению танго и явившиеся, по сути дела, пионерами национального направления в музыке Аргентины.

Аргентинское танго — еще один блестящий пример транскulturации, в результате которой из различных исходных материалов выкристаллизовывались новые жанры и формы креольской музыки. Кубинские хабанера и румба, бразильская самба, североамериканский фокстрот долгое время были мировыми бестселлерами, но под напором новых моделей развлекательной музыки мода на них постепенно прошла. Однако танго ожидала другая судьба. Аргентина подарила миру феномен танцевального жанра, обладающий необычайной живучестью, что вызывает необходимость остановиться на этом явлении несколько подробнее.

Аргентинское танго в его классическом виде является результатом смешения самых разнообразных национальных и культурных традиций. Музыка, тексты и хореография танго на протяжении десятилетий его эволюции запечатали мировосприятие жителей Аргентины и в особенности ее многомиллионной столицы Буэноса-Айреса. Как и многие другие новые формы народного самовыражения, танго испытало и презрение «высоких» кругов, и их же безумный восторг, пережило периоды всеохватной моды и почти полного забвения, оно умирало и возрождалось вновь. В эмоциональном заряде этого танца заложен, видимо, комплекс, понятный любому жителю земного шара, к какой бы культуре он ни принадлежал. Это позволяет считать танго самостоятель-

ным жанром музыки, имеющим не только аргентинское национальное, но универсальное значение.

В самом широком плане музыкальными источниками танго стали *кубинская хабанера*, *андалусийское танго* и *аргентинская милонга*. История взаимодействия этих трех жанров полна неясностей, путаницы в вопросах происхождения каждого из них, порядка их миграции из страны в страну, взаимовлияния музыкальных и хореографических элементов. Этимология самого слова *танго* имеет по одним источникам африканское (от «тамбо» — место, помещение), по другим испанское (цыганское) происхождение. Известный кубинский композитор и музыковед Санчес де Фуэнтес (1874—1944) указывал на «африканское танго (*tango africano*), напоминающее румбу — танец эпохи рабства, чисто африканского характера...»<sup>51</sup>. О. Алваренга говорила также, что «танго — название афро-лаплатское, которое в Бразилии обозначало лунду в манере хабанеры, подобно тому как в Уругвае и Аргентине этим словом называли польки в манере хабанеры»<sup>52</sup>.

*Хабанера* сыграла двойную роль в зарождении аргентинского танго. В своем чистом виде она оказалась в 1850-х годах в Аргентине, что было вполне естественно для модного кубинского танца. В эти же годы кубинская хабанера попала в Испанию, где ее ждала встреча со своим двойником — местным танго. «Начиная с середины XIX века в Андалусии получила большое распространение и популярность своеобразная народная песня, называемая *танго*, — рассказывает К. Вега. — Андалусийское танго также танцевали: сначала оно было женским сольным танцем, затем танго стали исполнять одной или несколькими парами: мужчина и женщина, лицом к лицу, описывали полукруг, отбивая ногами ритм и прищелкивая пальцами на манер кастаньет»<sup>53</sup>. Те же самые андалусийские танго, завезенные в 1880-х годах в Аргентину со спектаклями испанской сарсуэлы, культивировались здесь не менее интенсивно, чем в Андалусии, с идентичной музыкой и текстами, отражавшими типичные эпизоды жизни и быта Буэнос-Айреса.

Мелодическое и в особенности ритмическое сходство хабанеры с издавна бытовавшими в Андалусии танго гитано (*tango gitano*), тангильо и другими явилось, по всей видимости, одной из причин, почему в Андалусии хабанеру стали называть «американским танго». Со временем прилагательное «американский» отпало, и хабанера окончательно превратилась в танго, сохранив тем не менее свои характерные родовые признаки и в мелосе, и в ритмике. Наконец, когда на Ла-Плате появилось завезенное испанскими танцевальными группами андалусийское танго, сыгравшее большую и, как считают некоторые исследователи, решающую роль в образовании аргентинского танго, его уже с большим трудом можно было отличить от хабанеры. (Сама же хабанера стала мировым достоянием уже как испанский танец благодаря опере Ж. Бизе «Кармен», что, впрочем, подтверждает тезис о распространении латиноамериканской музыки во всем мире.)

---

<sup>51</sup> *Sanches de Fuentes E.* El folklore en la música cubana. La Habana, 1981.

<sup>52</sup> Ibid.

<sup>53</sup> *Veга K.* Аргентинское танго // Музыка стран Латинской Америки. М., 1983. С. 194.

*Милонга* принадлежит к «определенному песенному жанру, одному из древнейших в Испании и почти во всей восточной части Южной Америки»<sup>54</sup>. Она пришла в Буэнос-Айрес из пампы, где была в 1860–1870-х годах самым популярным танцем в среде гаучо, своеобразной социально-этнической группы, сложившейся на Ла-Плате в XVII–XVIII веках в результате метисации, благодаря которой, как выражается аргентинский фольклорист Вентуро Робустияно Линч, «смешалась пылкая кровь андалусийцев и воинственная керанди»<sup>55</sup>. Мелодии милонги всегда диатоничны и используют двудольные метры, в ритмическом отношении милонга имеет практически ту же формулу пунктирно-го ритма, что и хабанера и андалусийское танго. Бывшие поначалу песенными формами, милонги в течение своей ассимиляции в буэнос-айресских окраинах обрели танцевальные варианты, восприняв острые ритмы хабанеры, польки, мазурки. По образному выражению Бласа Матаморо, «милонга была хабанерой городской бедноты»<sup>56</sup> и ей, как и другим жанрам, рожденным в народе, суждено было пережить и презрение «высших кругов», а затем и признание. К началу XX века милонга как танец вышла из моды, но широко проникла в музыку профессиональных композиторов. Первым из них стал Харгрейвс, написавший между 1885-м и 1900-ми годами каприччио на тему старой милонги и несколько фортепианных пьес в этом жанре, выдержанных в чисто креольском стиле, отличающихся хорошим вкусом и высоким уровнем технического мастерства. Приведем фрагмент танго «Увы мне»:

43 Allegretto

<sup>54</sup> Вега К. Аргентинское танго. С. 209.

<sup>55</sup> Линч В. R. Folklore bonarense. Buenos Aires, 1953. P. 16.

<sup>56</sup> Матаморо В. Origenes musicales // La historia del tango. T. 1. Buenos Aires, 1976. P. 87.

Итак, хабанера, милонга и андалусийское танго встретились в 1880-х годах на музыкальной почве Буэнос-Айреса и долгое время оспаривали друг у друга пальму первенства в популярности. Общая ритмоформула аккомпанемента и мелодическое сходство всех трех музыкальных форм привело к смешению их названий. В композиторской практике стали появляться комбинации — хабанера-танго, милонга-танго, к которым прибавилось и постепенно их вытеснявшее собственно «аргентинское танго». Однако для полного формирования танго как нового жанра аргентинской креольской музыки должно было пройти еще какое-то время. Креольский облик танго вырисовывался постепенно. Вплоть до 1900 года мелодической моделью для местных танго продолжало служить андалусийское танго. Местные композиторы просто-напросто копировали испанский источник. Когда же появились первые действительно креольские танго (Мендисабала, Понцио) с их новым, местным акцентом, андалусийское танго сошло со сцены, оставив аргентинскому танго его название. Но бывшая кубинская хабанера и аргентинская милонга оставили в нем неизгладимые черты: от хабанеры танго унаследовало изящество мелодической линии, гибкость и пружинистость ритма, определенные особенности в гармонии, в частности минорную субдоминанту в мажоре, прослеживающиеся вплоть до 1920 года. Милонга снабдила танго остросинкопированными акцентами, ритмическими сбивками, резкостью мелодических контуров. Немаловажно также, что танго восприняло от милонги и многие хореографические движения.

Является ли танго фольклорной или профессиональной формой художественного творчества? При широком разбросе мнений на этот счет присоединимся к точке зрения Б. Земскова, который утверждает следующее: «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»<sup>57</sup>. В Буэнос-Айресе многие новые народные танцы формировались на улице. Это происходило главным образом на уличных перекрестках со срезанными углами домов (как бы «на уголке»), на знаменитых эскинах — излюбленных местах городских музыкантов, где они могли демонстрировать свое искусство. «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»,<sup>58</sup> — свидетельствует Т. Карелья. В этой полупрофессиональной, полупопулярной среде танго постепенно становится жанром профессионального композиторского творчества. Танго формировалось и в специальных заведениях для публичных танцев, называвшихся по-разному — «перигиндин», «байлетин», но чаще всего — «академиями танца». В этих «академиях» имелась до-

---

<sup>57</sup> Земсков В. Народно-демократическая традиция танго и поэзия Аргентины // Художественное своеобразие литературы Латинской Америки. М., 1978. С. 180.

<sup>58</sup> Carella T. El tango. Mito y esencia. Buenos Aires, 1956. P. 57.

статочной просторной зала («салон»), где могли танцевать одновременно десять-двадцать пар, и работали в качестве профессиональных танцовщиц цветные и белые женщины. Из этих «академий» танго мало-помалу проникало в широкую городскую среду и становилось обычным среди других танцев. Аргентинский писатель Орасио Феррер указывает, что «к народным массам постепенно приходило сознание, что танго — их собственное достояние, что наряду с музыкой и танцами высшего общества есть музыка и танцы, 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»<sup>59</sup>.

Первые публичные признания танго получило в 1860-х годах на карнавалах, допускавших всевозможные вольности. «С приходом карнавала танго становится хозяином и господином всех танцевальных программ, и в этом есть резон, — писала газета «Карас и каретас» 11 марта 1904 года, — ибо столь фривольный танец только уместен в эти дни всеобщего помешательства... Внезапно оркестр взрывается танго, и образуются пары. Компадрес<sup>60</sup> 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»<sup>61</sup>. В 1880-х годах танго, по свидетельству Хосе Риверы, «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»<sup>62</sup>. Танго привнесло с собой новые танцевальные манеры. «Если нам кажется совершенно естественным танцевать обнявшись, — пишет по этому поводу Карлос Вега, — то это лишь потому, что мы родились и выросли, постоянно 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 домашние пианино, тесный круг близких друзей, вечеринки для практики».

Авторы первых танго были одновременно и их исполнителями на скрипке, кларнете, бандонеоне<sup>63</sup>. Тулио Карелья так описывает инструменты, на которых исполнялись танго в конце XIX века: «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

---

<sup>59</sup> *Pesce R.* La Guardia Vieja // La historia del tango. T. 3. Buenos Aires, 1977. P. 298.

<sup>60</sup> Compadre в просторечии — кум, приятель.

<sup>61</sup> *Salas H.* El tango. Buenos Aires, 1986. P. 30–31.

<sup>62</sup> *Rivera J.* In: La historia del tango. P. 51.

<sup>63</sup> Бандонеон — род аккордеона, нашедший особое применение в жанре танго как мелодический инструмент.

и мандолина, нередко же весь оркестр сводился к одному аккордеону или шарманке»<sup>64</sup>. К перечисленным инструментам добавим кларнет, концертино и бандонеон. Однако из всех инструментальных комбинаций классической стало трио в составе скрипки, гитары и флейты. Иногда гитара заменялась арфой, а флейта кларнетом. С 1899 года в этот ансамбль стали включать бандонеон, что привело со временем к образованию типичного тангового квартета. В XX веке состав инструментов естественным образом видоизменялся в зависимости от конкретной художественной задачи или практической необходимости.

1880–1890-е годы, период формирования жанра, принято называть «эпохой предшественников». «Предшественники» не были композиторами в строгом смысле этого слова. В большинстве своем это были самоучки, не знавшие нотной грамоты. Их имена остались практически неизвестными. Самой яркой фигурой среди «предшественников» был, без сомнения, **Росендо Кайетано Мендисабаль** (Rosendo Mendizábal, 1868–1913) — потомок африканских невольников и, может быть, единственный из первых творцов танго, имевший консерваторский диплом. Самое известное танго Мендисабалья «Эль энтериано» не забыто по сей день. Ему принадлежит заслуга первым обрисовать ритмомелодические контуры креольского танго, создав, по существу, новую форму национальной миниатюры — креольское танго для фортепиано.

Первым классическим образцом аргентинского креольского танго на раннем этапе стало «Эль чокло»<sup>65</sup> **Анхеля Вильольдо** (Angel Villoldo, 1861–1919), созданное им в 1903 или 1905 году. В этом произведении, обошедшем весь мир, сконцентрировались все, ставшие впоследствии хрестоматийными, черты стилистики танго — четкий, акцентированный остигатный пунктирный ритм основной ритмоформулы, энергичное безостановочное движение гибкой волнообразной мелодии, контрастное сопоставление минорной и мажорной тональностей (в данном случае: d-moll — F-dur — D-dur — d-moll) в разделах формы. С танго «Эль чокло» начинается этап развития подлинного креольского танго.

#### 44 Con moto



<sup>64</sup> Carella T. El tango. Mito y esencia. Buenos Aires, 1956. P. 21.

<sup>65</sup> Эль чокло (El choclo) — кукурузный початок.

1900–1910-е годы — период расцвета аргентинского креольского танго в его наиболее чистом, незамутненном посторонними влияниями облике. К этому периоду относится и творческая деятельность тангерос, специфической группы авторов танго, объединенных историками (в достаточной степени условно) в группу так называемой «Старой гвардии». В нее вошли (если упомянуть наиболее известных) Анхель Грегорио Вильольдо, Роберто Фирпо, Франсиско Канаро, Эдуардо Аролас и, наконец, Херардо Эрнан Матос Родригес, автор всемирно известной «Кумпарситы», исполненной впервые в 1917 году оркестром Роберто Фирпо в кафе «Ла Хиральда» в Буэнос-Айресе. Каждому из вышеперечисленных композиторов принадлежит ряд заслуг в эволюции танго как жанра. В особенности это относится к Роберто Фирпо, осуществившему в 1913 году радикальную реформу прежнего инструментального состава тангового ансамбля, в результате которой в типовом креольском ансамбле окончательно закрепилось фортепиано в качестве базового инструмента, объединяющего фактурную, гармоническую и ритмическую функции. Гитара и флейта стали с этого времени необязательными, поскольку фортепиано обладало гораздо более яркими звуковыми и виртуозными характеристиками и способностью сочетаться с тембрами любых инструментов. Фирпо значительно расширил состав оркестра, доведя его в дни карнавала 1921 года до 32-х человек. Такой состав, естественно, потерял креольскую специфичность, но зато расширил свои выразительные возможности.

Эдуардо Аролас вошел в историю танго как «тигр бандонеона», восхищавший современников своей блестящей игрой на этом инструменте, а также как смелый реформатор танго, расширивший его прежнюю двухчастную структуру до трехчастной, ставшей впоследствии традиционной.

И все же никакие формальные признаки танго не объясняют причин его распространения по всему миру. Попробуем уяснить какие-то особенности внутреннего содержания этого жанра, опираясь на высказывания аргентинских авторов. Вот что пишет Леон Бенарос: «Танцевать танго — это совершать ритуал, это почти религиозное действие»<sup>66</sup>. «В танце мужчина и женщина выдают приближающуюся трагедию, — продолжает описание танго Ласаро Лиачо. — Торжественный ритуал ожидания неотвратимого рока в выразительной позе обнявшихся партнеров»<sup>67</sup>. Эти и многие другие высказывания позволяют сделать вывод о том, что в танго для аргентинцев сосредоточилось нечто большее, чем простое желание отдохнуть, развлечься и выплеснуть через танец излишек жизненной энергии. Этим танго отличается от других танцев — румбы, самбы, излучающих эмоции положительного заряда. По-настоящему почувствовать внутреннее содержание этого танца может, по мнению аргентинцев, только житель прибрежной зоны Буэнос-Айреса — портеньо, европейцам этого понять не дано. Эрнесто Сабата говорит: «Портеньо, танцуя танго, размышля-

---

<sup>66</sup> Benaros L. El tango y los lugares y casas de baile // La historia del tango. T. 2. Buenos Aires, 1977. P. 268.

<sup>67</sup> Ibid. P. 271.

ет о своей судьбе или о смысле жизни. Только иностранец может использовать танго для беседы и развлечения. Для портеньо танго — выражение тоски по любви, общению, постоянная ностальгия»<sup>68</sup>. Вот мы и добрались до ключевого слова латиноамериканского мировосприятия — *ностальгия*, — именно это удалось выразить танго как никакому более другому танцу.

Дадим еще раз слово представителям родины танго. «Ностальгия — одна из самых глубоких черт характера тех, кто родился на этом берегу Ла-Платы, — говорит Хосе Барсиа. — Чувствительность глубоко заложена в нас, и внешние жесты, поза тщетно пытаются ее скрыть. Таково и танго. Его слова, звуки вызывают в памяти неустойчивые, овеванные грустью образы города, который был и которого нет: окраина, немощенные улочки, тусклые газовые фонари, виноградные изгороди, конвентильо, ссоры и потасовки как непрменный эпилог праздников с участием компаний воинственной 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 Барсиа, — 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»<sup>69</sup>.

В Европе танго произвело фурор. «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»<sup>70</sup>. Однако танго не вполне устраивало европейцев из-за его излишней, на европейский вкус, чувственности и импровизационности. Буэнос-айресский журнал «Р.В.Т.» с обидой писал в 1913 году: «Танго, которое мы экспортировали во Францию и которое там называют танго́, 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»<sup>71</sup>. Однако (поразительна сила инерции!) и это новое, европеизированное, «испорченное» танго, уже без «изюминки», а если употребить общепринятую терминологию, без «аргентинского акцента», немедленно оказалось в Буэнос-Айресе, поскольку эра «европеизма» в эту пору еще не закончилась и все, что делалось в Париже, немедленно копировалось в Латинской Америке. Теперь там стало существовать два различных танго — креольское и салонное (европейское) для высших кругов.

---

<sup>68</sup> In: *Salas H.* El tango. P. 14—15.

<sup>69</sup> *Barcia J.* Tangos, tangueros y tangocosas. Buenos Aires, 1961. P. 78—79.

<sup>70</sup> In: *Gesualdo V.* Historia de la música en la Argentina. T. 2. Buenos Aires, 1961. P. 921.

<sup>71</sup> In: *Salas H.* El tango. P. 61—62.

Дальнейшая история танго уже не столь интересна. Чрезвычайно возросший спрос на танго неизбежно привел к его коммерциализации в бурном потоке пьес, сочиняемых повсеместно в этом жанре, и, естественно, снижению художественного уровня и степени самобытности. Вместе с тем эволюция жанра продолжалась. Появляется, наряду с уже существующей инструментальной формой, вокальное танго-романс, в котором текст имеет такое же значение, как и музыка. На этой волне восходит имя выдающегося певца Карлоса Гарделя, исполнившего в апреле 1917 года танго-романс «Моя печальная ночь» композитора Энрике Дельфино на текст Паскуаля Контурси. Продолжились изменения тангового оркестра. В конце 1923 года Хулио де Каро реформировал прежний состав типового креольского оркестра, увеличив число инструментов и создав секстет в составе двух бандонеонов, двух скрипок, фортепиано и контрабаса, который получил название «типового секстета». Де Каро предоставил каждому инструменту максимальную независимость, превратив секстет в ансамбль солистов, что привело к возникновению нового полифонического стиля, дающего возможность создавать пьесы в стиле танго, но обладавшие более высокими музыкальными характеристиками, нежели музыка для сопровождения танца. В творчестве Де Каро объединились две линии — креольская и европеизированная — его танго более спокойные, ритмически менее острые, чем танго его предшественников. В них преобладает выразительная, окутанная романтической дымкой меланхолическая мелодия с слегка синкопированным ритмом и элегантными, чуть хроматизированными гармониями. Эта модель танго просуществовала в творчестве многих композиторов-тангерос вплоть до середины XX века. Однако будем откровенны, даже такие хрестоматийные примеры, как «Эль чокло» и «Кумпарсита», с большой натяжкой можно было бы отнести к произведениям «высокого стиля». Пора творческих обобщений в жанре танго в первой половине XX века еще не пришла. Это время еще впереди. Танго же, само по себе, является ярчайшим образцом того, как жанр *национальной*, в данном случае аргентинской музыкальной культуры приобрел поистине *универсальное*, мировое значение. Может быть, из всех жанров латиноамериканской музыки (румба, самба, хабанера), пользовавшихся громадной популярностью в разное время во многих странах Европы, танго остается наиболее убедительным воплощением креольской самобытности, несущей в себе вместе с тем глубокие общечеловеческие эмоции.

Итак, Саумель и Сервантес на Кубе, Вильянуэва и Итуарте в Мексике, Назарет и Непомусену в Бразилии, Вильольдо и другие композиторы-тангерос в Аргентине — можно было бы назвать еще несколько менее известных имен в этом скромном списке, которым заканчивается «предыстория» современной латиноамериканской музыки. В творчестве этих композиторов обозначился *национально-этнографический* этап, неизбежный и важный в становлении любой композиторской школы. Определился жанр инструментальной (прежде всего фортепианной) и вокальной миниатюры, в рамках которого начало происходить освоение ритмоинтонаций креольского фольклора с присутствующими каждой стране национальными особенностями. Все эти пьесы отличаются простотой изложения и в стилистическом плане не выходят за рамки тра-

диционного европейского романтизма, за исключением специфики в сфере метроритма — синкопирования, ритмической переменности и полиритмии. Однако эти небольшие отличия как раз и являются признаками, по которым можно определить региональную или национальную принадлежность музыки. В этом и проявляется тот самый «национальный акцент», о котором так любят говорить латиноамериканцы при определении национальной идентичности своей музыки. Если обратиться к «высшим» академическим жанрам камерно-инструментальной, симфонической и оперной музыки, то на данном этапе было бы еще рано говорить о появлении знаковых произведений, отмеченных чертами подлинного национального своеобразия. Однако и здесь латиноамериканскими композиторами были достигнуты определенные результаты.

Вплоть до конца XIX века латиноамериканская музыкальная культура в целом, и народная, и профессиональная, находились на этапе формирования, характеризующемся процессами ассимиляции элементов музыкальных культур, приходящих извне. Однако, если народная музыка в результате трансформации этих элементов стала обладать сложившимися формами и жанрами, имеющими яркие черты самобытности, то в профессиональной музыке были осуществлены лишь первые попытки национального самовыражения. Разрыв между народной и профессиональной музыкой не был полностью преодолен. Европеизм, выполнив свою прогрессивную роль, стал тормозом для дальнейшего развития. Предстоял сложный процесс выработки самостоятельных критериев в решении проблемы народности в профессиональном творчестве.

Последние два десятилетия XIX и первые два XX века явились важным этапом в истории латиноамериканской музыки. Это своего рода *переходный период*, время внутренних накоплений, эстетической переориентации композиторов от прямого подражания европейским образцам к осмыслению собственных художественных ценностей. В чисто музыкальном плане это был по преимуществу *национально-этнографический* этап. И хотя в разных странах Латинской Америки он проходил по-особому и не всегда равномерно, его общая направленность была одинакова: от «фольклорного этнографизма» к стилизации типичных элементов народной музыки и далее к синтезу академических европейских форм и современной композиторской техники с национальной тематикой и музыкальным языком. Вплоть до начала 1930-х годов в Латинской Америке еще не сложились национальные композиторские школы в полном смысле этого слова, но некоторые страны, такие, как Аргентина, Бразилия, Куба, Мексика, обладающие наиболее богатыми музыкальными традициями, уже вплотную подошли к этому рубежу.

## МУЗЫКА ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

---

### К проблеме историко-культурной самобытности Латинской Америки

Творчество охарактеризованных выше композиторов находилось на грани двух эпох, но скорее завершало предыдущую, нежели открывало новую. При всем демократизме и национальной характерности их музыки ей недоставало той степени общественной значимости, той глубины, стихийной силы, которые позволили бы ей эстетически возвыситься до уровня мощных социальных сдвигов, происходивших в то время в Латинской Америке, и отразить их. Необходимы были новые, более глубинные связи профессионального и народного искусства, которые могли бы дать импульс к созданию отмеченных подлинным национальным своеобразием и идейно значительных произведений. Такие связи обнаружились в 1920-х годах, ставших поворотными для музыкального искусства Латинской Америки. Именно в это время произошел резкий качественный скачок от подражания к подлинному своеобразию, от провинциальной отсталости к современности. На протяжении двух межвоенных десятилетий в латиноамериканской музыке были созданы произведения, сконцентрировавшие в себе такой сгусток творческих сил и национальной характерности, каких Латинская Америка не знала ни в предыдущие, ни в последующие годы: полнокровный, щедрый, вобравший в себя все богатство и неповторимую индивидуальность народной музыкальной стихии *романтизм* Эйтора Вилла-Лобоса в Бразилии; могучий, земной, исполненный трагизма и юмора *метисский реализм* Сильвестра Ревуэльтаса и аскетически суровый модернистский *индихенизм* Карлоса Чавеса в Мексике; овеванный жаром тропиков *афро-кубанизм* Амадео Рольдана и Алехандро Гарсиа Катурлы на Кубе.

Эти выдающиеся художественные свершения в области музыки, равно как и в других областях культуры и искусства, явились отражением многообразных процессов этнокультурного синтеза и созревания общественного сознания, совершившихся к этому времени в Латинской Америке. Многосоставность латиноамериканской культуры, противоречивость составляющих ее элементов породили у художников и музыкантов потребность в осмыслении специфики континентального бытия, его истоков, опыта, перспектив развития, в осознании становящихся все более явственными отличий Латинской Америки от Европы, в определении черт ее историко-культурной самобытности.

Идея своеобразия, *идентичности* Ибероамерики нашла свое выражение в формировании к началу XIX века креольского самосознания и искусства, о чем уже говорилось. Далее, на протяжении XIX века ситуация стала постепенно меняться, в борьбу за независимость вступили представители «низов», индейцы, метисы, мулаты, все более усиливающимися стали процессы этнокультурной метисации, повлекшие за собой формирование новых черт национального и континентального сознания. К концу XIX века, по достижении независимости, на общественно-политическую сцену вышли метисы, грубые, необразованные, но полные сил и жажды занять свое «место под солнцем». Резко меняется и характер суждений о креолах. Креол из человека активного, способного на самые рискованные предприятия, превращается в неуверенное, лишенное корней создание, самыми типичными чертами которого становятся праздность, непредсказуемость, рассеянность<sup>1</sup>, — отмечается в труде под названием «Генезис либерального сознания в Мексике». Креол, как говорили в ту эпоху, имеет три любимых занятия: мечтать, играть и беседовать, его отличает редкое простодушие и неспособность предпринять что-то в решительный момент<sup>2</sup>. Так как он страдает комплексом неполноценности, его культура «отмечена печатью поверхностности, внешним лоском и нехваткой глубины»<sup>3</sup>. У нас нет оснований не доверять столь резким суждениям латиноамериканских авторов, хотя «смена тональности» разительна.

Известно, что любая высокая культура является продуктом смешения разнородных компонентов, однако ни в одной культуре метисность не является определяющим качеством. Справедлив этот термин, как и в случае с креольской культурой, в отношении специфической латиноамериканской реальности. Если креольская культура сосредоточила в себе модифицированные черты преимущественно испанской (португальской) культуры, то метисская культура имеет более выраженные и нескрываемые индейские черты, а в регионах с афроамериканским элементом приобретает и соответствующий негритянский оттенок. Несомненно также и то, что креольская культура, как наследница европейской, имеет более рафинированный характер по сравнению с метисской, носящей следы примитивизма, что окажется немаловажным фактором для стилистики художественного творчества.

Концепция *метисской культуры* появилась в начале XX века в связи с переменами в политической и социальной жизни стран Латинской Америки, приведшими к укреплению национального самосознания, опирающегося на местные ценности. Здесь нужно искать корни зарождения нового направления в латиноамериканском искусстве, получившем наименование «индихенизма». В связи с этим представляется необходимым обратить внимание на то новое, что появилось во взглядах латиноамериканских мыслителей по этому вопросу. В метисах увидели носителей индейской культуры как важной части

---

<sup>1</sup> Lopez Camara F. La genesis de la conciencia liberal en México. México, 1954. P. 5.

<sup>2</sup> Benítez Fernando y Fuentes C. Entrevista. France Observateur. 22 de agosto de 1963.

<sup>3</sup> Ibarra C. M. Teoría de México. México, 1943. P. 141.

национальной культуры. Метис — существо, рожденное с чувством униженности перед испанцами вследствие своего индейского происхождения, однако, протестуя против векового угнетения, он начал самоутверждаться как подлинный представитель народа, говорится в одном из манифестов. Он обладает также твердым характером и волей, сопутствуемыми умом, стоицизмом и восприимчивостью<sup>4</sup>. В метисе соединились лучшие качества обеих рас: стойкость и способность к адаптации индейца, а также активность и стремление к прогрессу белых. От матери он унаследовал выносливость и культурную сдержанность, которые отделяют индейца от белого, но его горизонты более широки, чем у индейцев, его стремления более активны, заявляет мексиканский философ Мигель Отон Мендисабаль<sup>5</sup>. Метисы во многом являются наследниками креолов, боровшихся за независимость на протяжении XIX века. Вместе с тем они понимают, что единственная форма освободиться от Европы — это найти и противопоставить образ ей противоположный, и поэтому они подчеркивают свои индейские корни. Насколько креол искал равенства с европейцами и никогда не идентифицировал себя с индейцами, настолько метис чувствует себя отличным от испанцев и связанным с индейцами. Индеец становится своего рода символом прекрасного прошлого, в котором метисы стали искать опору в надежде достичь необходимой уверенности в собственных силах, дающей возможность реализовать творческие возможности. Однако в попытках их реализации они столкнулись с уже известным креолам, но новым для метисов препятствием, начав отдавать себе отчет в том, что то индейское, которое они имеют в себе, они могут выразить лишь посредством концепций, тем и слов, которые приходят с Запада<sup>6</sup>. Получается своего рода «заколдованный круг»: какими бы путями ни отправлялся латиноамериканец в поисках самобытности, он неизбежно вновь и вновь оказывается на одной дороге с Европой.

История развития общественной мысли в Латинской Америке представляет собой историю поисков основ своего самосознания, «поисков себя» на трудных и нередко путаных дорогах духовных исканий XX века. Здесь возникают и сталкиваются самые различные теории и точки зрения: утопические и мессианские концепции расово-этнического и культурно-исторического толка, такие, как «латинизм» или «испанизм»; теория «пятой» или «космической» расы, базирующаяся на факте слияния в Америке всех человеческих рас; антиевропеизм; идеи возвращения к автохтонным индейским корням и многие другие. Проблемы культуры Латинской Америки всегда представляются как альтернатива каких-то двух начал в зависимости от исторического контекста той или другой страны. С наибольшей остротой встает борьба между испанским и индейским, не прекращающаяся со времен Конкисты. Позиции «испанистов» и «индихенистов» сходятся, затем расходятся, никогда не находясь в отношении стабильного равновесия.

---

<sup>4</sup> Agrupación de Mujeres Alemanistas. Manifiesto, publicado el 26 de marzo de 1952.

<sup>5</sup> Obras completas de M. O. Mendizabal. T. I. México, 1946. P. 38.

<sup>6</sup> Villoro L. Los grandes momentos del indigenismo en México. México, 1950. P. 223—224.

Рассмотрим взгляды испанистов. Разве не прав видный мексиканский общественный деятель, создатель теории космической расы Хосе Васконселос, когда восклицает: «Мы — один из народов великой испанской культуры! ... и невозможно отрицать, что Мексика — это испанская страна, так как то, что формирует душу, — это язык»<sup>7</sup>, как правда и то, что именно Испания вырвала туземцев из их привычной жизни, породив новую нацию и новую культуру, приобщила их к «цивилизации, прикладным искусствам и прежде всего вере, которая была посеяна в этой несчастной стране этими ревностными посланниками Евангелия, достойными нашей вечной признательности»<sup>8</sup>. Вместе с тем латиноамериканец не воспринимает свое прошлое как некую данность. Борьба между индейцами и испанцами «живет в нашей крови, не приводя к победе никого из них»<sup>9</sup>, — признает мексиканский писатель. Но и самые консервативные, происпански настроенные умы признают естественные изменения в природе испанской культуры в связи с процессами метисации и влияния окружающей среды. Противоречивость позиции «испанистов» можно проиллюстрировать еще одним высказыванием: «В нашем подобии с Испанией и отсутствии индейских корней нет ничего удивительного, поскольку мы никогда не сможем считать нашими предками американцев, — говорит писатель Артуро Торрес. — Карлос Пятый, Наполеон или Гарибальди значат для нас гораздо больше, чем Монтесума, Атауальпа и Кауполикан. Те, кто пытается воскресить доколониальную культуру, падают в пустыне, потому что даже самые чистые индейцы Америки считают себя европейцами (sic! — В. Д.), а во-вторых, потому что туземная культура была рудиментарной в сравнении с той, с которой пришли конкистадоры, несмотря на то что они видели всю грандиозность докортесовских обществ»<sup>10</sup>. Итак, индейцы не признали культуру пришельцев своей, однако им пришлось усвоить ее (вплоть до того, что некоторые из них стали считать себя европейцами). Таким образом, крайности и противоречивость вышеприведенных позиций продемонстрировали еще раз факт двойственности во взаимоотношениях культур в Латинской Америке и, что для нас еще более важно, раздвоенности самосознания латиноамериканцев, самым непосредственным образом отражающегося в их художественном творчестве и, в частности, музыке.

Проследим вкратце эволюцию отношения латиноамериканцев к индейскому элементу их культуры. Если в течение первых веков колониального режима туземный элемент рассматривался в негативном плане, то начиная с XVIII века в индейском наследии стали все более ценить его аутентич-

---

<sup>7</sup> Vasconcelos J. Entrevista // El Universal, 7 de diciembre de 1952.

<sup>8</sup> Lopez Camara F. La Genesis de la conciencia liberal en México. México, 1954. P. 175.

<sup>9</sup> Perez Martinez H. Cuauhtemoc. Vida y muerte de una cultura. México, 1938. P. 219.

<sup>10</sup> Torres Rioseco A. Casticismo y americanismo // Frost E. C. Las categorías de la cultura mexicana. México, 1972. P. 85.

ность, подлинность. Постепенно выработалась культурфилософская система взглядов, известная под названием *индихенизм* (от *indigeno* — туземный), или *индеанизм* (от *indio* — индеец). В XX веке дошло до того, что индихенистская концепция культуры стала официально принятой в Мексике, подобного же рода взгляды распространены и в других странах с развитым индейским элементом — Перу, Боливии. Согласно данной точке зрения, туземный элемент в происхождении этих стран — основное, испанское же — это всегда нечто чуждое, и даже когда признается роль Испании, то лишь с точки зрения того, что она значит для нас, жителей нашей Америки. Сторонники «тотального» индихенизма утверждают, что чуждой для них является европейская культура, что латиноамериканцам «не удалось даже овладеть в совершенстве капризными формами испанской грамматики»<sup>11</sup>, что «мы (латиноамериканцы. — В. Д.) не понимаем европейского искусства, не чувствуем его»<sup>12</sup>, что испанская культура привилась лишь «в ограниченных социальных группах искусственным образом»<sup>13</sup>. Индихенисты уверяют в невозможности полного разрушения индейского. Они утверждают, что современный индеец «сохраняет такую же точно ментальность, как и четыре века назад»<sup>14</sup>, потому что после первых настойчивых попыток эвангелизации миссионерская деятельность впала в апатию, и «обращение индейцев удалось достичь лишь в самых незначительных пропорциях»<sup>15</sup>; местная же культура не только не была разрушена, но продолжала оставаться почти нетронутой рядом с культурой конкистадоров, медленно проникая в нее до такой степени, что стала ее гибридной частью. Если современный латиноамериканец не ощущает себя чистым представителем западной культуры, то это потому, что индихенистское в нем сопротивляется этому. Это «голоса индейских предков, которые плачут в нашем сердце» и сопротивляются тому, чтобы латиноамериканцы чувствовали себя детьми Европы<sup>16</sup>. «Индихенизм — это наша сущность, — восклицает мексиканский философ, — это не внешнее влияние, а один из элементов, образующих нашу конституцию... Индеец — это суть нашего характера, матрица; испанское, напротив — вариация, ... мы родились, не отрицая индейского, а отвергая мировоззрение испанцев; мы также не можем сказать, что превзошли индейскую космогонию, она всегда с нами»<sup>17</sup>.

Эти точки зрения, как проиндейская, так и происпанская, страдают известной однобокостью. Однако обе они имеют полное право на существование.

---

<sup>11</sup> *Garizurieta C.* Altitud y longitud de la literature Mexicana // Revista America, 1949. № 60. Vol. V.

<sup>12</sup> *Gamio M. M.* Forjando patria México, 1916. P. 71.

<sup>13</sup> *Ibid.* P. 184.

<sup>14</sup> *Mendizabal M. O.* Obras completas. Vol. II. México, 1946. P. 430.

<sup>15</sup> *Ibid.* Vol. III. P. 149.

<sup>16</sup> *Cardosa y Aragon L.* La obra de Orozco en la iglesia del Hospital de Jesus // Cuadernos americanos, 1944. № 3.

<sup>17</sup> *Uranga E.* Notas para un estudio del mexicano // Cuadernos americanos, 1951. № 3.

Итак, к рубежу XIX–XX веков произошли основательные изменения во взглядах на индейскую проблему. В начале этого исторического периода общество столкнулось с необходимостью нового осмысления характера взаимодействия элементов, составляющих латиноамериканскую культуру. На какой из них опереться? Какой из них считать «своим» — индейский, испанский, метисский, а может быть, африканский? Эти «вечные» вопросы будоражат умы интеллектуалов на протяжении всей истории Латинской Америки. В чем же заключается «сущность» латиноамериканца? Дискуссия по этому вопросу ведется на протяжении всего XX века на всех уровнях общественно-политической и философской мысли, в разных областях художественного творчества. Двойственность этнического и культурного происхождения, осознанная как основной фактор, формирующий национальное сознание, многовековая культурная зависимость от развитых стран породили у части интеллигенции сомнения в «подлинности» латиноамериканской культуры, в «полноценности» самих латиноамериканцев. Так, мексиканский философ-ортегианец Самуэль Рамос видит причину «неполноценности» в происхождении, считая, что этническая и культурная двуединость привела к неорганичности, эклектичности образа жизни и мироощущения людей. Он утверждает, что «мексиканец — уже не европеец, поскольку живет в Америке, но и не американец, поскольку сохраняет атавистическую привязанность к Европе»<sup>18</sup>. Для достижения «подлинности» нужно, по его мнению, сбросить европеизированный покров, за которым скрывается сущность Мексики. Ведущий мексиканский философ, один из создателей *философии латиноамериканской сущности* Леопольдо Сеа устанавливает свой критерий в антиномии «Америка — Европа». «Язык, религия, жизненные представления, — пишет он, — все это мы унаследовали от европейской культуры. От всего этого мы не можем отказаться, не отказавшись от части собственного „я“. Мы не можем отречься от этой культуры, как не можем отречься от наших отцов. Но, не отрекаясь от наших отцов, мы тем не менее обладаем собственной личностью, отличающей нас от них. Также мы обладаем и собственной культурой, не отрекаясь от той культуры, сыновьями которой мы являемся. Лишь осознав наши истинные отношения с европейской культурой, мы сможем преодолеть чувство неполноценности, которое нас подавляет»<sup>19</sup>. Одним из главных условий духовной суверенности Л. Сеа считает необходимость обращения к прошлому во имя познания настоящего и создания будущего. «Понять прошлое — это понять настоящее»<sup>20</sup>, — один из главных тезисов его философии. В этом триединстве стремлений (понять прошлое, выразить настоящее и не отстать от будущего) Латинская Америка начала XX столетия заняла стартовую позицию, чтобы совершить мощный скачок к художественному своеобразию и профессиональному совершенству.

---

<sup>18</sup> Ramos S. El perfil del hombre y la cultura en México. México, 1976. P. 145.

<sup>19</sup> Zea L. América como conciencia. México, 1953. P. 61.

<sup>20</sup> Ibid. P. 24.



В ряду латиноамериканских композиторов непоколебимое первое место занимает **Эйтор Вилла-Лобос** (Heitor Villa Lobos, 1887–1959), один из наиболее ярких и последовательных представителей национального направления в музыке XX века. Творчество Вилла-Лобоса — художественное явление, в котором наиболее полно воплотились черты латиноамериканского континентального и бразильского национального стилей в триединстве европейского (португальского), индейского и африканского. Творческое наследие бразильского композитора включает произведения самых разнообразных жанров —

9 опер, 15 балетов, 12 симфоний, 10 инструментальных концертов, более 60 камерных сочинений крупной формы (сонаты, трио, квартеты и т. п.), отдельные произведения для хора, голоса, различных солирующих инструментов, а также множество обработок народных песен и танцев, пьесы для детей.

Эйтор Вилла-Лобос — прямой продолжатель предшествующего ему поколения бразильских композиторов, представителей национального романтизма А. Леви, А. Непомусену и Э. Назарета. В детстве он не получил систематического музыкального образования, постигать музыкальное искусство начал в качестве бродячего музыканта, присоединившись к группе шоранов, игравших на улицах Рио-де-Жанейро, свадьбах, крестинах, днях рождения. Практически самостоятельно научился играть на гитаре, фортепиано и виолончели, ставшей его любимым инструментом. Короткое время он учился в классе гармонии у Фридерика Насименту в Национальном музыкальном институте, но, привыкший к свободе, вновь вернулся к уличным оркестрам, сочиняя и импровизируя машиши, польки, вальсы и марши в духе своих предшественников. С 1905 по 1912 год он совершил пять продолжительных поездок по стране, побывав в ее самых отдаленных уголках и записав более тысячи народных мелодий. Так народная музыка стала неразрывной частью его индивидуальности, что позволило ему позже с полным основанием сказать: «Фольклор — это я!».

Десятилетие с 1910 по 1920 год стало важным периодом в формировании художественных взглядов Вилла-Лобоса и временем его первых творческих свершений. Он овладевает основами композиторской техники под руководством опытных музыкантов — Франсиско Браги, ученика Жюля Массне, и Энрике Освальда, получившего музыкальное образование в Италии. Друг Вилла-Лобоса композитор Оскар Лоренсу Фернандес утверждает, что вначале он «испытал сильное влияние Дебюсси, как и очень многие композиторы начала XX века, ... причем влияние не столько самого Дебюсси, сколько музыкальной атмосферы его эпохи. Правильнее говорить о влиянии французской школы,

доминировавшей в те годы»<sup>21</sup>. Первое выступление Вилла-Лобоса в качестве композитора, состоявшееся 13 ноября 1915 года, вызвало резкое неприятие публики, осмиставшей его, а также критики, воспитанной на итальянских операх и свято чтившей «правила», нарушенные безвестным самоучкой<sup>22</sup>. Так Вилла-Лобос вступил на путь борьбы против консерватизма за утверждение новых эстетических ценностей, оказавшись в ряду передовых деятелей бразильской культуры. В произведениях этого периода проявились модернистские тенденции — конструктивистская угловатость, диссонантность, графическая линейность. В эти же годы началась плодотворная дружба композитора с Дариусом Мийо, работавшим секретарем французского посольства в Бразилии и увлекавшимся народной бразильской музыкой, и пианистом Артуро Рубинштейном, гастролировавшим в Рио-де-Жанейро.

Идеи обновления проникли во все области интеллектуальной жизни Бразилии. Одним из первых возмутителей спокойствия стала художница Анита Малфатти, вернувшаяся из Парижа в 1917 году с картинами, написанными под влиянием раннего Матисса. «Паранойя или мистификация?» — восклицали ошарашенные ценители академического искусства при виде ее картин<sup>23</sup>. Однако молодые деятели бразильского искусства имели иное мнение. Спустя пять лет они сформировали самостоятельную группу, положившую начало модернистскому движению. В феврале 1922 года в Муниципальном театре Сан-Паулу члены этой группы — художница Анита Малфатти, писатель Граса Аранья, поэт Роналдо ди Карвалью, литератор, фольклорист и музыковед Мариу ди Андради, скульптор Виктор Брешет организовали и провели «Неделю современного искусства», ставшую знаковой в дальнейшем развитии бразильской культуры. Произведения архитектуры, скульптуры, живописи, представленные на выставке, поразили воображение местных знатоков своей новизной. Вилла-Лобос с большим энтузиазмом принял участие в мероприятиях «Недели», организовав несколько концертов, в программы которых вошли помимо произведений современных композиторов и его собственные сочинения. Он горячо разделял идеи модернистов, опубликовав манифест. Особенно созвучными его устремлениям оказались идеи переоценки художественных ценностей колониальной эпохи, возрождения интереса к культурному наследию древних индейцев, а также к фольклору современных бразильских индейцев, негров и мулатов. «Мы были чисты, свободны и бескорыстны; нас объединяли возвышенные чувства, — вспоминает Мариу ди Андради. — Нас бойкотировали, высмеивали, оплеывали, предавали анафеме — все это лишь преисполняло нас наивным, быть может, но искренним сознанием собственного величия и непоколебимой убежденности в своей правоте»<sup>24</sup>.

Уже в этом раннем периоде творчества проявилась одна из характерных черт индивидуальности Вилла-Лобоса — способность создавать произведения

---

<sup>21</sup> *Fernandez O. L.* A contribuição harmonica de Villa Lobos para a música brasileira // *Boletim latinoamericano da música*. Т. VI. Рио-де-Жанейро, 1946. Р. 285.

<sup>22</sup> *Пичугин П.* Эйтор Вилла-Лобос и бразильская национальная музыкальная культура // *Культура Бразилии*. М., 1981. С. 104.

<sup>23</sup> *Шелешневa Н.* Изобразительное искусство Бразилии // *Культура Бразилии*. М., 1981. С. 133.

<sup>24</sup> *Andrade M. de.* O movimento modernista. Рио-де-Жанейро, 1942. Р. 30–31.

различной стилистической направленности, не теряя признаков собственно-го стиля. «Как только я чувствую, что попал под чье-то влияние, я встряхива-юсь и освобождаюсь от него», — говорил он<sup>25</sup>. Но влияния и увлечения, есте-ственные для растущего музыканта, конечно были. Так, в эти годы Вилла-Ло-бос освоил оригинальные приемы импрессионистской звукоизобразительности (они как нельзя лучше соответствовали избыточнокрасочному, изобильному миру природы Бразилии, чувственности ее жителей). Импрессионизм привле-кал Вилла-Лобоса своей близостью к национальному фольклору, унаследован-ной от позднего романтизма. Более того, если импрессионисты искали в при-митивных культурах народов Азии и Африки экзотики, чего-то нового, не-обычного для европейского слуха, то для латиноамериканцев, в нашем случае Вилла-Лобоса, эта экзотичность была нормой, типической чертой культуры и мировосприятия. Всеобщую известность приобрел фортепианный цикл «Мир ребенка» (1918—1926), в котором красочная гармония, яркая звуковая изобра-зительность, изящество формы, филигранная отделка деталей и блестящая пианистическая техника сочетаются с мелодикой и ритмикой, типичными для бразильской музыки. Пьесы изобилуют движением параллельных нонаккор-дов, альтерациями и хроматизмами; «стоячие», выдержанные на протяжении многих тактов ароматные созвучия отмечены не только французской изыскан-ностью, но и бразильской чувственностью (см. «Маленькую мулатку» из пер-вой сюиты «Куклы»). Во второй сюите цикла — «Зверьки» — пряные импрес-сионистские звучности сочетаются с варварскими резкостями (см. «зверский» эпизод из пьесы «Мышонок из папье-маше»). Карпентьер отмечал: «„Звере-ныши“ из „Мира ребенка“, вызывающие умиление композитора, способны проглотить малыша, играющего с ними. Только мальчик, обладающий инстинк-том людоеда, мог развлекаться с такими ужасными, хотя и очаровательными игрушками»<sup>26</sup>.

45 Um pouco animado (♩. = 116)

«Маленькая мулатка»



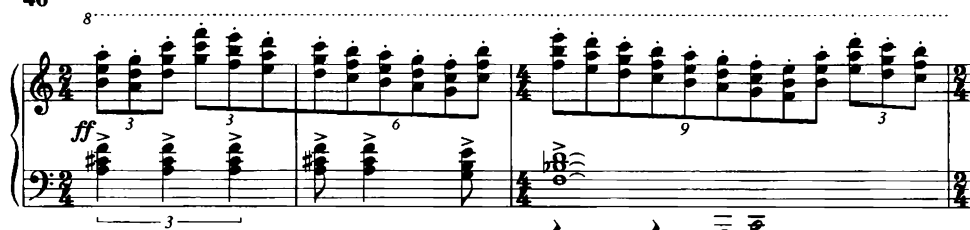
<sup>25</sup> Цит. по: Мариз В. Эйтор Вилла-Лобос. М., 1977. С. 31.

<sup>26</sup> Карпентьер А. Великий композитор Латинской Америки Эйтор Вилла-Лобос // Карпен-тьер А. Мы искали и нашли себя. М., 1984. С. 242.



46

«Мышонок из папье-маше»



В эти же годы были созданы также такие сочинения, как Трио № 3 для скрипки, виолончели и фортепиано (1918) и Трио для гобоя, кларнета и фагота (1921) — пьесы гротескного плана, изобилующие остродиссонантными созвучиями и политональными наложениями. Отметим также «Маленькие истории» для голоса в сопровождении фортепиано (1920) и «Квартет с женским хором» (1921). В русле модернистских тенденций находятся эксперименты с небольшими инструментальными составами в иронично-рациональном духе парижской «Шестерки» и Стравинского: «Мистический секстет» для флейты, саксофона, арфы, челесты и гитары (1917), Нонет для флейты, гобоя, саксофона, фагота, челесты, арфы, ударных и хора (1923). Подобного рода составы Вилла-Лобос использует и в будущем: флейта, гитара и женский хор в балете «Греческие мотивы» (1937); саксофон, две валторны и струнные в Фантазии (1948).

«Парижский» период (1923–1930) стал наиболее плодотворным в творчестве композитора. В Париж Вилла-Лобос попал уже не учеником, он на равных общается с самыми выдающимися музыкантами — Морисом Равелем, Полем Дюка, Игорем Стравинским, Мануэлем де Фалья, Сергеем Прокофьевым (любопытен его лаконичный и меткий отзыв: «Нас в Париже двое варваров — я и Вилла-Лобос»). Долгая творческая дружба связала его с Пабло Казальсом — Вилла-Лобос преклонялся перед искусством великого испанского музыканта. «Вилла-Лобос — один из немногих наших деятелей культуры, который гордится своим американским происхождением и не пытается искажать его, — писал в 1928 году в парижской „Гасета мусикаль“ Алехо Карпентьер. — Отсюда поистине необыкновенный успех, ... который имели в Париже его произведения, исполненные того ритмического трепета, того неповторимого колорита, которые свойственны только американской земле, чьи автохтонные элементы были обогащены негритянскими влияниями»<sup>27</sup>. В музыке Вилла-Лобоса обнаружился новый, экзотический мир, параметры которого не вмещались в традиционные рамки, но, однако, совпали с поисками новых средств выразительности европейскими композиторами. «Для европейца экзотикой являются наши пейзажи в стиле Гогена с переливами света и огромными цветами, красными, как губы туземцев. Для нашего темперамента экзотична обстановка Монпарнаса, — писал Карпентьер в статье о творчестве Вилла-Лобоса парижского периода. — Теперь именно Старый Свет желает послушать наши девственные голоса... Дело не в том, что американское искусство неизбежно должно обращаться к кокосовым рощам, неграм, девственной сельве, индейцам и мулаткам, спящим в гамаках в тени пальм. Речь идет о том, чтобы проникнуть в самую суть нашего мироощущения, складывающегося из неистовства и ностальгии, резкости и суровости; все это носит оригинальнейший характер... Гораздо полезнее выявить нашу самобытность, обусловленную средой или атавизмом, чем рисовать индейцев, годных лишь для учебников по этнографии, как это сделал бы европейский наблюдатель»<sup>28</sup>.

В Париже был создан ряд произведений, принадлежащих к вершинным достижениям композитора. Среди них — третья сюита фортепианного цикла «Мир ребенка» — «Игры» (1926). Примечательными стали также «Три индейские поэмы» для голоса и фортепиано (1926) на тексты, записанные падре Жаном де Лери в 1553 году и воссоздающие автохтонные ритмы прамузыки аборигенов (см. пример 47); фантазия для фортепиано «Монопредкосе» (1929) на популярные карнавальные темы; Нонет, в котором, по словам композитора, он хотел передать звуковую атмосферу, а также оригинальные ритмы Бразилии<sup>29</sup>. Но самым значительным событием стало завершение цикла из четырнадцати «Шорос» (1920–1929), исполненных в Париже во время двух больших фестивалей музыки Вилла-Лобоса в зале Гаво.

---

<sup>27</sup> Карпентьер А. Великий композитор Латинской Америки Эйтор Вилла-Лобос. С. 240.

<sup>28</sup> Там же.

<sup>29</sup> Там же. С. 242.

Ca - nin - de iou - ne, ca - nin - de

iou - ne heu - ra uoa êch.

На родину Вилла-Лобос вернулся уже признанным лидером бразильских композиторов. «Длительное пребывание в Париже не сбило Вилла-Лобоса с его пути, — писал композитор и дирижер Арналду Эстрела. — Упрямый, негиббемый, колючий, дикий в защите своей творческой индивидуальности, он вернулся в Бразилию более бразильцем, если только это возможно, чем был, когда ее покидал»<sup>30</sup>.

Цикл «Шорос» может служить идеальным образцом перевоплощения фольклорной музыки в произведение «высокого» искусства. Начав в 1921 году с небольшой пьесы для гитары, посвященной Эрнесто Назарету, в которой он выступил продолжателем своего предшественника в этом полужанровом, полупрофессиональном жанре, Вилла-Лобос пришел к новой форме композиции, синтезирующей различные модели бразильской, индейской и популярной креольской музыки. Первые «Шорос» приближены к «серенаде» и представляют собой свободную форму, в которой инсценируются различные моменты любовной тематики — диалоги, споры, признания, подкрадывания и убегания под покровом ночи, собственно любовные песни. Приведем фрагмент из «Шорос № 2» (1924) для флейты и кларнета; по манере изложения эта пьеса напоминает жанровые прелюдии Дебюсси «Менестрели» или «Генерал Левайн — эксцентрик»:

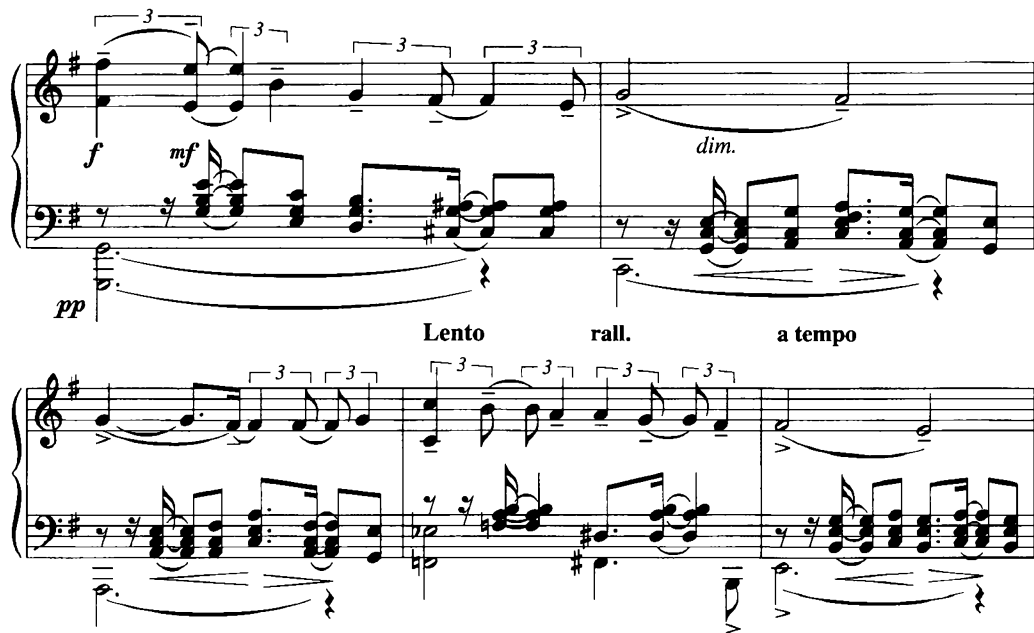
<sup>30</sup> Estrela A. Música da camara no Brasil // Boletim latinoamericano de música. T. VI. Rio de Janeiro, 1946. P. 263.

## Peu mouvementé

[illegible]

Одной из самых прекрасных мелодий Вилла-Лобоса начинается Шорос № 5 «Бразильская душа» («Alma brasileira»). В самом названии выражается сущность искусства композитора: бразильская душа стонет, страдает, тоскует, и в этой тоске (*saudade*) выражается все самое сокровенное. Здесь композитор находится на той самой грани, которая отделяет выражение подлинного страдания от надрыва, вульгарности (см. пример 49). Обратим внимание на весьма сложные для исполнения синкопированные ритмические сочетания между мелодией и сопровождением, воссоздающие ту самую «манеру исполнения» с едва уловимыми интонационными и ритмическими сдвигами, которые с трудом поддаются фиксации в традиционной системе нотации. Можно не без основания предположить, что эта музыка в интерпретации бразильских музыкантов приобретет еще более тонкие, непредсказуемые нюансы.

*Ben marcato*



По мере создания новых «Шорос» Вилла-Лобос значительно расширил круг художественных образов, выйдя на уровень глубоких обобщений. К числу таких сочинений относится «Шорос № 8» (1925) для симфонического оркестра с громадной группой ударных и фортепиано. Один из очевидцев первого исполнения этого сочинения, композитор Флоран Шмит, написал такие красноречивые строки: «В этом гигантском произведении, написанном для восьмидесяти поршней оркестра, мы видим, как вырываются на волю без всякого стеснения худшие инстинкты наследника каменного века. В этой партитуре фантазия пробуждает садизм, но это стилизованный садизм, садизм доброго человека с утонченной душой... он не выходит за рамки прекрасного. Оркестр воет и бредит в приступе *jazzium tremens* (джазовая лихорадка. — В. Д.); в тот момент, когда вы думаете, что сверхчеловеческий динамизм достиг крайних пределов, внезапно вступают в игру четыре руки двух дровосеков, двадцать пальцев, стоящих сотни, которые трясут два великолепных бака в пятнадцать октав. На этом бурлящем фоне они, эти баки, взрываются с грохотом, подобным землетрясению в аду... Вы можете ненавидеть или обожать эту музыку, но не останетесь равнодушным. Вы неизбежно почувствуете ее великое дыхание»<sup>31</sup>.

Национальная природа музыки Вилла-Лобоса настолько очевидна, что не нуждается в особых доказательствах. Это тот случай, когда индивидуальное и национальное сливаются в нераздельном органическом единстве. «Народная мелодия, — пишет А. Муриси, — входит в музыку Вилла-Лобоса как естественное событие, как пейзаж, субъективно. Она только намек, не тема... Вилла-Лобос пользуется ей как коллективной собственностью (*res nullis*)... Он делает с нею то, что хочет. Он не фольклорист, а творец, который вдохновляется фольк-

<sup>31</sup> Карпентьер А. Великий композитор Латинской Америки Эйтор Вилла-Лобос. С. 243.

лором»<sup>32</sup>. Приведем также высказывания самого композитора по этому поводу: «Я не фольклорист, фольклор меня не заботит. Моя музыка такая, какая есть, ибо именно так я ее чувствую. Я не охочусь за темами. Я пишу свои произведения как чистую музыку. Я отдаюсь на волю своего темперамента. Мою музыку находят слишком бразильской! Это прежде всего потому, что она отражает бразильское мироощущение. Это есть и мое мироощущение; у меня не могло бы быть иного... Почти все мои музыкальные темы — моего собственного сочинения. Когда же, как, например, в „Шорос“, я использую какую-нибудь народную тему, то я всегда преобразую ее в соответствии со своим темпераментом... Я чувствую их так же, как русский чувствует песни ямщиков из „Петрушки“»<sup>33</sup>.

Проиллюстрируем эти положения некоторыми примерами из сочинений композитора. В вокальной «Кантилене» в мелодии цитируется песнопение африканских рабов из штата Баия, записанное фольклористом Содре Вианой. Отметим легкое глиссандирование голоса на малую терцию и секунду, что свойственно манере пения североамериканских негров:

50      Lento      Кантилена

The musical score is for a piece titled 'Cantilena' (Кантилена), numbered 50, in a 'Lento' (Lento) tempo. It is for voice and piano. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The vocal line is written in a soprano or alto clef. The piano accompaniment is in a grand staff. The lyrics are in Portuguese. The score includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). There are also performance instructions like '3' indicating triplets. The lyrics are: 'O Rei man dou me cha - má O', 'Rei man dou me cha - má, P'ra ca - sar com su - a fi a'.

Примером симбиоза различных исходных музыкальных культур может служить пьеса «Пирог скользила» (№ 14 из цикла «Сиранды»), в котором народная креольская мелодия диатонического плана сочетается с остинатной

<sup>32</sup> Muricy A. Villa Lobos, uma interpretação. Rio de Janeiro, 1946. // Цит. по: Пичугин П. Эйтор Вилла-Лобос. Р. 119.

<sup>33</sup> Карпентьер А. Великий композитор Латинской Америки Эйтор Вилла-Лобос. С. 241.

синкопированной фигурой афробразильского происхождения. Гармонизация мелодии преимущественно увеличенными трезвучиями производит несколько диковатое впечатление и усиливает экзотичность музыки. Однако, если бы эта мелодия была представлена с традиционным сопровождением, пьеса не вышла бы за рамки фортепианной транскрипцией. По воле же автора она приобретает черты оригинального сочинения:

51 *Animato* (♩ = 100)

Наиболее ярко бразильский национальный характер воплощен в четырех пьесах для фортепиано, составивших «Бразильский цикл» (1936). Это «Песня кабокло на плантации»<sup>34</sup>, «Впечатления от серенады», «Праздник в сертане»<sup>35</sup> и «Танец белого индейца». Если представить себе время, расплавленное в зное тропического солнца на плантации сахарного тростника, и доносящиеся издалека позвякивания лениво перебираемых струн гитары, то это и будет картина, нарисованная в «Песне кабокло», — не хочется шевелиться, не хочется ничего менять... С начала до конца довольно длинной пьесы (свыше 70 тактов на 3/2 в темпе *Moderato*) сохраняется неизменная фактура — пряные арпеджированные аккорды в нижнем регистре и несмолкаемый шелест ажурного фона в верхнем. Обратим также внимание на очень сложные полиритмические сочетания.

<sup>34</sup> Кабокло — абориген, метис от брака индейца и белого.

<sup>35</sup> Сертан — сельское поселение.

Одной из прекраснейших мелодий начинается пьеса «Впечатления от серенады» — повесть о жгучей страсти. В этом вальсе сконцентрировалась та безмерная, существующая на грани (или уже за гранью) хорошего вкуса, чувственность бразильской музыки, с гениальной силой воплощенная Вилла-Лобосом:

52 Poco moderato

Впечатления от серенады

Очередной раз возникает проблема для исполнителя — как найти ту меру чувства, чтобы слишком «правильной» игрой не «засушить» музыку, или, наоборот, поддавшись чувственности мелодии, не сделать ее действительно вульгарной. Здесь проблема и для слушателя: принимать или не принимать «правила игры», предложенные композитором, ведь и в самой Бразилии Вилла-Лобосу часто доставалось от ревнителей строгого вкуса.

Две последние пьесы — «Праздник в сертане» и «Танец белого индейца» — представляют собой разнохарактерные токкаты. Первая из них — картина шумного деревенского праздника, во второй мы попадаем в отрешенно-сосредоточенный, сумрачный мир раздумий. Весьма интересен второй раздел «Танца белого индейца»: ожесточение сменяется привольной музыкой народного гулянья. Здесь Вилла-Лобос применяет один из излюбленных своих приемов — на несколько тактов остается одна педаль и создается наложение различных гармоний (прием, идущий, несомненно, от французского импрессионизма).

Эти пьесы вызывают ассоциации со многими произведениями подобного рода, возрождающими принцип токкатности. Здесь можно вспомнить «*Allegro barbaro*» Бартока, Токкату Прокофьева, фантазию «Бетика» Де Фальи, в которых проявилась новая трактовка фортепиано как инструмента, обладающего жестким ударным тембром. Истоки этого — как в возрождении «варваризмов» праистории человечества, так и в урбанизации настоящего. Излишне здесь было бы подробно говорить об очевидных связях принципа токкатности с эпохой барокко и неоклассицизмом современности. Вилла-Лобос, так же как и другие латиноамериканские музыканты, перенял эту токкатность из фантастически разнообразной ритмики бразильской музыки, исходящей из африканских, индейских и иберийских истоков.

Характеристика творчества Вилла-Лобоса была бы неполной, если не остановиться на его общественной и просветительской деятельности. В 1930 году правительство поручило Вилла-Лобосу разработать единую систему музыкального образования в стране. По его инициативе открылись десятки музыкальных школ, где в основу обучения было положено хоровое пение. «Хоровое пение, — писал композитор, — есть одно из высших проявлений музыки, ее истинное предназначение. Обладая огромной объединяющей силой, оно поможет индивидууму ощутить себя частицей коллектива, почувствовать свою принадлежность обществу, родине»<sup>36</sup>. Вилла-Лобос создал хоровые коллективы в главных городах страны, организовал школу учителей-хормейстеров, сформировал специальный оркестр для просветительских целей. Под руководством Вилла-Лобоса в исполнении этого оркестра впервые в Бразилии прозвучали Месса *h-moll* И. С. Баха и «*Missa solemnis*» Бетховена. В 1942 году была открыта Национальная академия хорового пения, президентом которой он оставался до конца жизни. В осуществление своей заветной мечты «научить всю Бразилию петь» Вилла-Лобос проводил гигантские по масштабам мероприятия. В дни праздников он собирал на стадионе «Васку да Гама» в Рио-де-Жанейро хоры, состоящие из учащихся, количество которых доходило до 40 тысяч, и оркестры до тысячи инструментов, исполнявшие патриотические и народные песни в присутствии десятков тысяч слушателей. Так Вилла-Лобос претворял в жизнь идею социально-коллективной и возвышающей силы музыки. «Музыка человеческого голоса, хорового пения, — провозглашал он, — объединяет души, очищает чувства, облагораживает характер, увлекает дух к самым высоким идеалам»<sup>37</sup>.

Лучшим средством для эстетического воспитания детей Вилла-Лобос считал народную музыку. В созданном им в 1930-х годах «Практическом руководстве» — антологии для детских музыкальных школ, он собрал 137 песен для хора *a capella* и в сопровождении фортепиано, представляющих самые разные образцы бразильской народной музыки: индейские, креольские, афробразильские, португальские, испанские, французские, итальянские и др. Им были написаны также две тетради «Сольфеджио» (1939–1954) и двухтомное «Хоровое

---

<sup>36</sup> *Villa Lobos H.* Educação musical // Boletim latinoamericano de música. T. VI. Montevideo, 1946. P. 501.

<sup>37</sup> *Lange F. C.* Villa Lobos, un pedagogo creador // Boletim latinoamericano de música. T. I. Montevideo, 1935. P. 193.

пение» (1940–1950), куда вошли как оригинальные пьесы и обработки народных мелодий самого композитора, так и некоторые произведения других бразильских и европейских авторов.

1930–40-е годы — самые плодотворные в творчестве Вилла-Лобоса. Из множества сочинений назовем цикл «Бразильские бахианы» («Bachianas brasileiras», 1930–1945) для различных составов, принесший ему мировое признание; Фантазию для саксофона, двух валторн и струнных (1948); уже упоминавшийся «Бразильский цикл» для фортепиано; балет «Греческие мотивы»; семь из двенадцати симфоний, многие из которых наделены оригинальной программностью. (Так, Первая симфония носит название «Неожиданность», Вторая — «Вознесение», Третья, Четвертая и Пятая образуют цикл «Война», «Победа» и «Мир» и являются откликом на Вторую мировую войну; Шестая называется «Горы Бразилии», Седьмая, написанная в 1945 году, — «Одиссея Мира».)

«Бразильские бахианы» Вилла-Лобоса — весьма значительный и своеобразный вклад композитора в мировую неоклассику XX века. Цикл создавался на протяжении 15 лет, что свидетельствует о постоянном интересе композитора к классической полифонии и, в частности, к творчеству И. С. Баха. Оригинальной и плодотворной для Вилла-Лобоса оказалась сама идея преломления некоторых типичных образцов бразильского музыкального фольклора в полифонизированной форме барочного, в частности баховского, типа. Вилла-Лобос считал, что формы и законы искусства Баха являются универсальными и применимы к любой национальной музыке<sup>38</sup>. Поэтому неоклассицизм «Бразильских бахиан» не был для композитора отвлеченной «интеллектуальной игрой», а одним из путей «возвышения» фольклора, сближения его с высочайшими духовными и эстетическими идеалами эпохи барокко.

Безусловно, в «Бахианах» главным приемом является стилизация, осуществляемая двумя основными способами: с одной стороны, фольклорное стилизуется под баховское, с другой — баховское попадает в красочный мир фольклора. Можно даже сказать, что народное, живое, спонтанное здесь главенствует, а полифония — это лишь форма игры, правила которой нужно в данном случае исполнять. Вилла-Лобос не копирует баховские приемы. Баховское начало проявляется здесь в более общих аспектах: в самом принципе развертывания тематического материала — мелодий большого дыхания, выразительных кантилен, «прорастающих» из начального интонационного ядра (прекрасный пример такого «прорастания» — «Модинья» из «Бахианы» № 1 для ансамбля виолончелей, пример 53); в трактовке фуги не как конструктивной схемы, а как своеобразного «музыкального жанра», способного воплотить любые современные образы (см. фугу из «Бахианы» № 1 под названием «Беседа», пример 54); в богатстве полифонической ткани, сочетающей естественное и самостоятельное движение голосов с ясной гармонической вертикалью, даже в такой «Бахиане», как № 6, написанной для флейты и фагота — в любимой и часто применяемой композитором форме инструментального дуэта, пример 55); наконец, в использовании инструментальных и вокальных форм, ти-

---

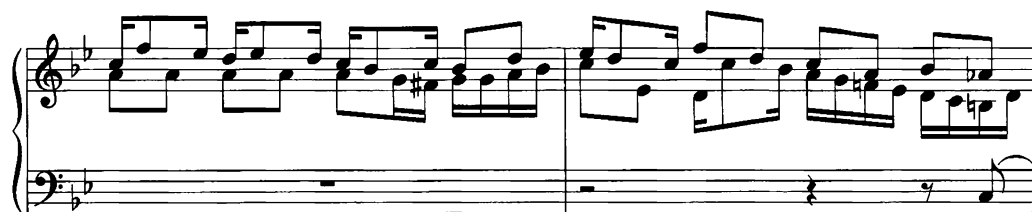
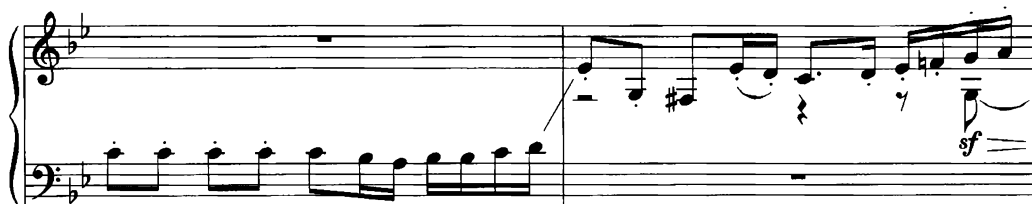
<sup>38</sup> Nobrega A. "Bachianas Brasileiras" de Villa Lobos. Rio de Janeiro, 1971. P. 11–12.

пичных для искусства Баха и его времени, — таких, как прелюдия, хорал, токката, ария, жига.

53 Adagio



54 Un poco animato



55 Largo



Практически все пьесы из этого цикла имеют двойные заголовки. Так, Прелюдия из «Бахианы» № 2 имеет подзаголовок «Песня крестьянина», Токката — «Сельский паровозик». Красочно гармонизованный хорал «Песнь джунглей» из «Бахианы» № 4 отсылает слушателя в глубь Бразилии:

56 **Largo**

*mf*

*rall.*

*pesante*

Иногда двойное название адресуется к тому или иному жанру эпохи барокко и к моделируемому фольклорному жанру, как, например, Ария-кантига из третьей части «Бахианы» № 4. Мелодика этой бразильской народной песни, по словам Л. Э. Корреа ди Азеведу, имеет у своих истоков баллады испанских трубадуров. Сопровождаемая мерным движением басов, она звучит как пассакалия:

57 **Moderato** ♩ = 88

*mormurando*

*rall.*

Особенно проникновенно звучат Арии из «Бразильских бахиан», в которые композитором вложено, видимо, нечто самое сокровенное. Таковы, среди других, Ария-модинья из «Бахианы» № 8 и особенно Ария-кантилена из «Бразильской бахианы» № 5 для сопрано и ансамбля виолончелей. Эту Арию можно поставить в один ряд с высочайшими образцами лирики всех времен (см. пример 58, приводится только вокальная мелодия).

#### 58 Adagio



«Бразильская бахиана» № 9, завершающая цикл, — единственная, в которой отсутствуют прямые аналогии с народными жанрами. Прелюдия и Фуга звучат как своего рода философское обобщение размышлений композитора о грандиозных проблемах и потрясениях, с которыми столкнулось человечество в современную эпоху.

Можно полностью согласиться с оценкой, данной «Бразильским бахианам» П. А. Пичугиным: «Ярко выраженный национальный колорит „Бразильских бахиан“ в сочетании с последовательным проведением через всю серию принципов классических форм европейской музыки составляет их главную отличительную черту и делает „Бахианы“ произведением своего рода уникальным не только в бразильской, но и в мировой музыкальной литературе. Нео-классицизм „Бразильских бахиан“, таким образом, не есть уход от современности к прошлому. Напротив, именно национальное служит в данном случае тем мостиком, который соединяет прошлое с настоящим. Все это делает „Бразильские бахианы“ произведением в равной степени национальным и интернациональным, и не случайно „Бразильские бахианы“ остаются самым популярным сочинением Вилла-Лобоса как в Бразилии, так и за ее пределами»<sup>39</sup>.

Поздний период творчества Эйтора Вилла-Лобоса, начало которому было положено созданием Седьмой симфонии «Одиссея мира» (1945), выходит за рамки первой половины XX века и, с точки зрения исторической хронологии, возможно, должен бы быть рассмотрен в следующей главе. Однако, принимая во внимание верность композитора избранным им стилистическим предпочтениям, считаем целесообразным дать краткую характеристику творчества его последних лет жизни в данном разделе.

В первые послевоенные полтора десятилетия (1945–1959) Вилла-Лобос по-прежнему оставался во главе музыкальной жизни Бразилии. За эти годы им

<sup>39</sup> Пичугин П. Эйтор Вилла-Лобос и бразильская национальная музыкальная культура. С. 113.

было создано шесть симфоний (№ 7–12), пять фортепианных концертов, концерты для гитары и для арфы с оркестром, второй виолончельный концерт, девять струнных квартетов (№ 9–17), пять симфонических поэм, опера и два балета, множество разных мелких сочинений. Некоторые исследователи называют этот период творческим спадом, вызванным болезнью композитора и отсутствием нормальных условий для работы из-за непрерывных зарубежных гастролей. (За одно только десятилетие с 1948 по 1957 год Вилла-Лобос дирижировал концертами из своих произведений в Нью-Йорке, Бостоне, Филадельфии, Хьюстоне, Риме, Лиссабоне, Париже, Брюсселе, Берлине, Лондоне, а в промежутках между гастролями совершал турне по странам Латинской Америки.) При той беспрецедентной для XX века продуктивности, которая всегда отличала Вилла-Лобоса, трудно говорить о творческом упадке, но верно одно: за исключением квартетов, сочинения этого периода не имели безоговорочного успеха. В некоторых из них стала проявляться тяжеловесность и растянутость формы (как, например, в Одиннадцатой симфонии), в других — несвойственная композитору рационалистичность. По определению Васко Мариза, музыкальный язык последних произведений Вилла-Лобоса более соответствует урбанизированной Бразилии 40–50-х годов, в отличие от ранних, более спонтанно рожденных произведений. Впрочем, подобные изменения можно считать логичной эволюцией стиля для умудренного опытом творца. Тем не менее вдохновение (а именно это качество можно считать главным в натуре композитора) не покидало его. Свои последние квартеты Вилла-Лобос считал высшим творческим достижением, а по мнению Арналдо Эстрелы, *Adagio* и *скерцо* из них можно отнести «к числу самых своеобразных, то живых и острых, то исполненных печали или увлекательных и страстных творений великого композитора»<sup>40</sup>.

В огромном творческом наследии Эйтора Вилла-Лобоса просматриваются почти все стилистические тенденции музыки XX века. Композитор черпал выразительные средства для своей музыки из самых разных источников, принимая одни и отвергая другие, никогда не теряя при этом своего лица. Музыка Вилла-Лобоса вызывала самые разные, зачастую противоречивые оценки. Так, североамериканский критик Карлтон Смит уже в 1957 году писал: «Вилла-Лобос начинал как постромантик, затем пришел к импрессионизму и фольклору. Позже обращался к классицизму в стиле Баха и сегодня синтезирует все эти стили»<sup>41</sup>. А. Эстрела делает упор на индивидуальности композитора: «В молодости Вилла-Лобос был смелым „модернистом“. Он долго боролся за признание у себя на родине и за ее пределами. Сегодня (в 40-х годах. — В. Д.) уже можно сказать, что он не примкнул ни к какому течению. Он следовал не моде, а лишь *своей* моде. В его ранних сочинениях заметны влияния, которых не может избежать ни один гениальный художник: некоторые черты романтизма, позже — импрессионизма. Тем не менее мало в истории музыки композито-

---

<sup>40</sup> Эстрела А. Бразильская музыка // Бразилия. Экономика, политика, культура. М., 1963. С. 132.

<sup>41</sup> Smith C. S. Heitor Villa Lobos // Compositores de América V. 3. P. 1.

ров с таким индивидуальным лицом, как Вилла-Лобос»<sup>42</sup>. На фоне хаотически пестрой картины новомодных веяний середины века позиция Вилла-Лобоса выглядит цельной и независимой. Можно лишь присоединиться к мудрому замечанию Пабло Казальса, сказавшего, что «музыка обязана этому гениальному композитору не только тем, что он оставил нам в своих творениях, но еще и тем, что он имел мужество противостоять разрушительным тенденциям так называемого модернизма»<sup>43</sup>. Пожалуй, наиболее откровенно точную и объемную характеристику стиля Вилла-Лобоса дал проживающий в США современный кубинский композитор и музыкальный критик Аурелио де ла Вега, считающий, что «стиль Вилла-Лобоса эклектичен в отношении используемого материала и индивидуален в отношении того, как этот материал использован; его стиль изобильно роскошен и экономно расчетлив одновременно, он примитивный в одних случаях и хитроумно-изощренный в других. Композитор является нам то утонченным импрессионистом, то первобытным варваром ритмической стихии, неоклассиком в „Бразильских бахианах“ и яростным националистом в „Шорос“, творцом мелодий непреходящего исторического значения и автором нестерпимых банальностей; музыкантом, не способным к критическому отбору собственных музыкальных идей, и художником, обладающим поразительной творческой интуицией»<sup>44</sup>. Действительно, в творческом наследии Вилла-Лобоса много художественно неравноценного, характер его произведений зависел иногда от типа заказа и диктовался выполнением определенных обязательств. Его громадная востребованность не всегда шла во благо творчеству. Однако лучшее в его творчестве осталось до сих пор непревзойденным.

Несмотря на наличие у Вилла-Лобоса черт импрессионизма, неоклассицизма, модернизма, осью его индивидуальности оставалось романтическое мироощущение. Черты импрессионизма появились у него не «после» романтизма, а наложившись, совместившись с ним, образовав своеобразный «романтический импрессионизм» с бразильским национальным «акцентом». В случае Вилла-Лобоса можно говорить и о «романтизированном» неоклассицизме и модернизме. Совмещение различных эстетических тенденций стало одной из особенностей его индивидуального стиля. Однако если попытаться выделить нечто наиболее важное, то Вилла-Лобос безусловно является одним из самых ярких композиторов-романтиков XX столетия.

### Мексика

У истоков мексиканской национальной композиторской школы стоят Мануэль Мария Понсе, Карлос Чавес и Сильвестре Ревуэлтас. В творчестве этих композиторов нашла целостное и художественно убедительное воплощение самобытность мексиканского национального выражения. Как пишет современный мексиканский композитор и музыковед Хулио Ибарра, «охватив и

<sup>42</sup> *Estrela A. Música da camara no Brasil. T.VI. P. 263.*

<sup>43</sup> Цит. по: *Маруз В. Эйтор Вилла-Лобос. С. 132.*

<sup>44</sup> *Vega A. de la. La música artística latinoamericana // Boletín interamericano de música. № 82. Washington, 1972. P. 17.*

постигнув проявления самых разных видов музыки, им удалось дать мексиканцам подлинно верный образ своей собственной страны. Этим смыслом познания самих себя, который имеет музыка национального направления, отмечен самый существенный момент ее истории»<sup>45</sup>. Творчество Мануэля Понсе — это наиболее рафинированное выражение *креольского* музыкального романтизма конца XIX — начала XX века. В произведениях Карлоса Чавеса нашли наиболее последовательное воплощение *индихенистская* тенденция и *модернизм* того времени. Сильвестре Ревуэльтас представляет *метисскую* культуру. Творчество этих композиторов, трех ярких индивидуальностей, с разных сторон отражающих мексиканскую действительность, составляет ось национальной идентичности в мексиканской музыке, соединяющей прошлое и настоящее в новом единстве.

Начало нового этапа в истории музыки Мексики связано прежде всего с именем **Мануэля Марии Понсе** (Manuel María Ponce, 1882—1948). Он стал первым мексиканским композитором, который по-настоящему оценил значение народной музыки для композиторского творчества, первым, в творчестве которого национальное и интернациональное достигло органического единства. «Понсе принадлежит к первому поколению артистов, которые сознательно и последовательно создавали „мексиканистские“ произведения, выражающие любовь к Мексике народной и типической, и к Мексике легендарной, колониальной и доисторической»<sup>46</sup>, — писал о нем Мануэль Фуссант. Сам Понсе рассказывал: «Начиная со столетнего юбилея нашей независимости, в 1910 году, мексиканская песня была допущена в салоны общества, которое раньше допускало иностранную музыку, итальянские романсы и арии из опер. Ей были открыты двери как раз в тот момент, когда революционные пушки возвестили с Севера о неминуемой грозе. И она пришла. Но в грохоте кровавых схваток рождались песни, которые сопровождали солдат с одного конца страны на другой. „Аделита“, „Валентина“, „Кукарача“ — законные дочери революции. Национальная идея восторжествовала. Были эксгумированы старые соны, забытые песни, сочинялись новые мелодии и новые корридос»<sup>47</sup>. Для Понсе мексиканская песня — это средоточие всей жизни народа: «Песни Севера, быстрые и решительные по ритму („Валентина“, „Аделита“), отражают мужественный характер жителей пограничных районов; протяжные мелодии Бахио („Душа страдает“, „Мечты моей души безумной“) правдиво интерпретируют меланхолию центральных провинций; песни побережья („Близ пальмовой рощи“, „Девушка с побережья“) раскрывают нам изобилие тропических земель; песни, которые говорят нам о любви, вине и грусти и которые популярны по всей стране, в своей простоте раскрывают целую жизнь мексиканского народа, который любит, пьянствует и грустит»<sup>48</sup>.

---

<sup>45</sup> Estrada J. La música en México. Historia. Periodo contemporaneo. México, 1984. P. 180.

<sup>46</sup> Foussant J. M. Coatlicue. Estetica del arte indigena antiguo. México, 1959. P. 32.

<sup>47</sup> Ponce M. Apuntes sobre la música mexicana // Boletín Latino Americano de Música. Aco III. № 3. Montevideo, 1937.

<sup>48</sup> Ponce M. El folklore musical mexicano, lo que ha hecho, lo que puede hacerse // Revista musical de México. México, № 5. 15. IX. 1919.

Формирование творческой личности Мануэля Марии Понсе произошло в переломную эпоху жизни Мексики, в эпоху, предшествующую мексиканской буржуазной революции 1910–1917 годов. Это обусловило отличие взглядов Понсе от позиции его младших современников — Карлоса Чавеса и Сильвестре Ревуэльтаса. Понсе — композитор-романтик. Несмотря на определенную модернизацию технических средств на протяжении его долгого творческого пути, его творчество связано с эстетикой креольского романтизма, с его довольно поверхностной мечтательностью, сентиментальностью, грациозной веселостью, известной отстраненностью от решения глубоких жизненных проблем. Сам Понсе любил повторять, что его произведения вдохновлены «ароматом роз в наших садах»<sup>49</sup>. Он считал «долгом любого мексиканского композитора облагородить музыку своей родины, придав ей художественные формы, облачив ее в полифонические одежды и любовно сохраняя народные мелодии, являющиеся выражением души народа»<sup>50</sup>.

Знаменательной датой стал концерт из произведений Понсе, данный им в столичном театре «Арбо» в 1912 году. «Мексиканские песни» для фортепиано, исполненные на этом концерте, стали своеобразным эталоном национального мексиканского стиля на первом этапе его формирования<sup>51</sup>. Будучи продолжением национальной традиции салонного музицирования, они приобрели в творчестве Понсе классическую форму национальной инструментальной миниатюры. Романтическое содержание креольской песни, многие характерные признаки ее формы, мелодические и ритмические особенности стали основой индивидуального стиля Понсе. Эти пьесы отличаются редкой чистотой стиля, тонкостью и изысканностью, отсутствием украшательских излишеств и вместе с тем развитостью фортепианной фактуры. Примером может послужить пьеса «Валентина», основанная на популярной в годы мексиканской революции песне (см. приведенный ранее пример 11). Композитор полностью сохранил мелодию песни, стремясь «не повредить», донести до слушателя ее образное содержание. Беспокойный характер мелодии усиливает постоянное движение сопровождающих голосов, создавая непрерывное развитие. Традиционные тоника и доминанта обогащаются альтерациями, хроматизмами, используются колористические возможности фортепиано.

Самой знаменитой стала пьеса «Эстреллита» («Звездочка», 1912), известная также в варианте для голоса и фортепиано, а в переложении для скрипки и фортепиано блестяще исполненная великим Яшей Хейфецем. Эта пьеса, имеющая все признаки жанра народной мексиканской лирической кансьон, является, однако, полностью оригинальным произведением Понсе (им же были написаны и слова песни). Пьеса проникнута настроением мечтательности, есть в ней и известная сентиментальность. Отметим также ароматно-пряные гармонии, свойственные позднему европейскому романтизму в его последней «декадентской» фазе (можно усмотреть в них нечто общее с гармонией Р. Штрауса, а может быть, и А. Скрябина, с музыкой которого Понсе был знаком).

<sup>49</sup> *Alonso D. L.* Manuel Ponce. México, 1950. P. 15.

<sup>50</sup> *Estrada J.* La música de México. P. 122–123.

<sup>51</sup> Культура Мексики. М., 1980. С. 141.



Стоит отметить, что музыка Понсе этого периода, так же как и музыка Саумеля и Назарета, слишком «чувствительна» на наш европейский вкус, но это надо принять как данность. Повышенная эмоциональная открытость многих произведений латиноамериканских композиторов обусловлена самой природой креольской народной музыки, безбрежный лиризм и безудержное веселье которой достигает зачастую своих крайних степеней. И то, что нам кажется излишне сентиментальным, для них является естественной нормой выражения чувств.

Роль Мануэля Понсе как «провозвестника»<sup>52</sup> новой национальной мексиканской музыки не ограничивается областью вокальной или инструментальной миниатюры. Созданный в 1921 году симфонический триптих «Чапультепек» (название главного парка столицы Мексики) открыл этап «фольклорного мексиканского симфонизма». «Этот мексиканизм, который в руках Понсе заменяется с фортепиано романтического салона на оркестр, — пишет панамский композитор Роке Кордеро, — производит сильное влияние на развитие универсального через национальное в произведениях Чавеса»<sup>53</sup>. Симфонические поэмы Понсе «Фериаль», «Мерлин» и другие, написанные им в последующие годы, занимают достойное место в ряду программных произведений латиноамериканских композиторов первой половины XX века.

Значителен вклад Понсе в расширении репертуара для гитары. Благодаря творческой дружбе с замечательным испанским гитаристом Андресом Сеговией возник «Южный концерт» для гитары с оркестром; также были написаны пять сонат, «Испанские фолии» (20 вариаций и фуга), двенадцать прелюдий и другие пьесы, занявшие почетное место в репертуаре гитаристов. Характер «Южного концерта» откровенно испанский, с доминированием модальных структур и ритмов андалузского и мавританского происхождения. Начальная тема основана на ритме севильяны с акцентами классического фламенко. Эта

<sup>52</sup> Bal y Gay J. El nacionalismo y la música mexicana de hoy // Nuestra música. Año IV. № 14. México, 1949. P. 111.

<sup>53</sup> Cordero Roque. Vigencia del músico culto // América Latina en su música. UNESCO. México, 1977. P. 159.

же тема включена и во вторую часть концерта, а в финале трансформируется в другой тип фламенко. «Южный концерт» — это несомненная вершина творческого мастерства композитора. Мелодическая орнаментика, мелизматические повторы, дробность танцевального ритма, постоянное употребление лада «ми» (с низкой второй ступенью), каденция, подобная импровизациям а ла gitana, создают «утонченную атмосферу богатого по структуре испанского неobarocko»<sup>54</sup>.

Понсе написал ряд произведений разных жанров, насыщенных интонациями и ритмами испанского фольклора. Это «Альгамбра» для фортепиано, симфоническая поэма «Мерлин» на темы незаконченной оперы Альбениса, «Симфонические эскизы», «Шесть архаических испанских песен», а также известная «Гранада» для голоса с фортепиано:

60 Allegro, ma non troppo

The musical score is for the piece 'Granada' by Isaac Albéniz, arranged for voice and piano. It is marked '60 Allegro, ma non troppo'. The score is written in G major and 3/4 time. The vocal line is in the soprano register, and the piano accompaniment is in the right and left hands. The lyrics are in Russian, with the original Spanish lyrics in parentheses. The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *f* (forte), *cresc.* (crescendo), *rall.* (ritardando), and *rit. molto* (ritardando molto). The piece is divided into three systems of music.

**System 1:**

Vocal: He res - pi ra - do a Gra -  
Грудь - ю вды ха ю Гра -

**System 2:**

Vocal: - na da en luz to - da voz de o - lo - res tie - gra fra - gan - te de a -  
- на - ду: чи - сто - е ды - хань - ё пол - дня, зной цве - тов бла - го - у -

**System 3:**

Vocal: den tro de le - jos hon - do flo re - ce.  
- хан ный и ра - дость юж - но - го не - ба.

<sup>54</sup> Estrada J. La música de México. P. 126.

Созная, что средства «чистого» романтизма нуждаются в обновлении, Понсе отправляется в центр мирового модернизма Париж, где проводит 9 лет (1925–1933). Там он устанавливает тесную дружбу с Полем Дюка, «умеренным маэстро новой эпохи», как называет его биограф Понсе Давид Алонсо. «Как и Дюка в своей стране, Понсе также мастер, воздерживающийся от искусства, склонного к крайностям»<sup>55</sup>. Среди произведений этого периода — блестящий, виртуозный Концерт для фортепиано с оркестром, 23 мазурки, песни на стихи мексиканских, китайских и русских поэтов («Три поэмы» на стихи М. Лермонтова). Карлос Чавес рассказывает о своем учителе: «В это время Понсе осмелился писать в больших формах, достигнув таких значительных результатов, как его Концерт для фортепиано и Трио для фортепиано, скрипки и виолончели. Эти две монументальные работы были краеугольными камнями мексиканского музыкального выражения более высокого уровня, на котором мексиканские композиторы, следуя универсальным течениям музыки, унаследованной от великих мастеров, утверждали силу своих индивидуальностей»<sup>56</sup>. Действительно, в этих сочинениях Понсе преобладают элементы общеевропейского интонационно-ритмического комплекса (импрессионизм, неоклассицизм) и, соответственно, уменьшается «мексиканский акцент». Таким образом, в творчестве Понсе сливаются *национальное* и *европеистское* (или «универсальное», согласно более поздней терминологии, о чем мы будем говорить ниже). Но в этом состоит и противоречие его творчества: начав в молодости как ревностный поборник «мексиканского национализма», он, как и многие другие латиноамериканские композиторы, обратился в поисках путей для своего дальнейшего развития к «внешним» источникам, вместо того чтобы глубже исследовать ресурсы собственной национальной культуры.

Понсе принадлежит к типу художников, творчество которых скорее обобщает и завершает предыдущую эпоху, чем открывает новую. «Музыке Понсе, — справедливо отмечает П. Пичугин, — при всем ее демократизме не доставало той общественной значимости, той глубины, стихийной силы, которые позволили бы ей эстетически возвыситься до уровня мощных социальных сдвигов, происходящих в мексиканском обществе того времени, и отразить их. Следующий решительный шаг в этом направлении был сделан учеником Мануэля Понсе Карлосом Чавесом»<sup>57</sup>. Однако вклад Понсе в мексиканскую музыку весьма значителен. Его творчество отражает сохранившееся до наших дней романтическое мировосприятие жителей сегодняшней Мексики и Латинской Америки, и в этом нужно искать секрет популярности музыки Понсе среди широкого круга любителей музыки. Благодаря его усилиям мексиканская профессиональная музыка встала на путь самостоятельного развития — путь синтеза национального и интернационального в композиторском творчестве.

События всемирно-исторического значения, совершившиеся в начале XX столетия, — Первая мировая война и революция в России — послужили мощ-

---

<sup>55</sup> Estrada J. La música de México. P. 37.

<sup>56</sup> Pulido E. La música en México // Buenos Aires musical. Buenos Aires, 1975. P. 3.

<sup>57</sup> Пичугин П. Сильвестре Ревуэльтас // Музыка стран Латинской Америки. М., 1983. С. 74.

ным толчком, резко активизировавшим процессы социальных и культурных преобразований в странах Латинской Америки. Первой и наиболее значительной революцией в западном полушарии стала мексиканская буржуазно-демократическая революция 1910–1917 годов. Она пробудила дремавшую дотоле энергию народа, всколыхнула глубочайшие пласты народных традиций. Значение мексиканской революции для художественного творчества трудно переоценить — именно благодаря революции произошел тот резкий качественный скачок от подражательства европейским образцам к подлинной самобытности, от провинциального застоя к общечеловечности.

Бурный расцвет мексиканского искусства послереволюционного периода справедливо называют «Мексиканским возрождением»<sup>58</sup>. В эти годы выдвинулась плеяда замечательных художников-монументалистов — Хосе Клементе Ороско, Диего Ривера, Давид Альфаро Сикейрос, вставших во главе движения за национальное самоутверждение в искусстве. Мексиканским художникам в своих новаторских произведениях удалось найти органическую взаимосвязь между актуальностью социальных проблем, отображаемых в их творчестве, и глубоко национальными средствами выразительности, корни которых уходят в древние культуры доиспанского периода. Многие принципы старинного индейского и классического европейского искусства нашли в их творчестве оригинальное преломление, позволив им сказать новое слово в искусстве XX века<sup>59</sup>.

Творчество мексиканских художников оказало прямое воздействие на мексиканских композиторов в 1920-х годах, позволив им быстрее определить свою позицию в искусстве, сформулировать его задачи. И ведущую роль в их осуществлении взял на себя молодой композитор **Карлос Чавес** (Carlos Chávez, 1899–1978). Определяя задачи мексиканской музыки на этапе становления и значение деятельности Карлоса Чавеса, О. Майер-Серра писал: «Средства, необходимые для современного и одновременно глубоко национального звучания мексиканской мелодии, можно было найти в технических достижениях современной европейской музыки. В Мексике не было недостатка в музыкантах, которые понимали эту необходимость соединить „мексиканский музыкальный национализм“ с великими течениями нового стиля. В первых попытках систематического симбиоза между последними достижениями европейского модернизма и местными музыкальными достижениями — историческая заслуга Карлоса Чавеса»<sup>60</sup>.

Карлос Чавес как художник всецело принадлежит XX веку. «Я родился вместе с веком, — писал он, — и в мои двадцать лет я и все мое поколение были вовлечены в исторические события, которые наполняли третье десятилетие этого столетия: только что закончилась Первая мировая война, и в результате этой катастрофы, как позитивная реакция, возникли новые силы и импульсы;

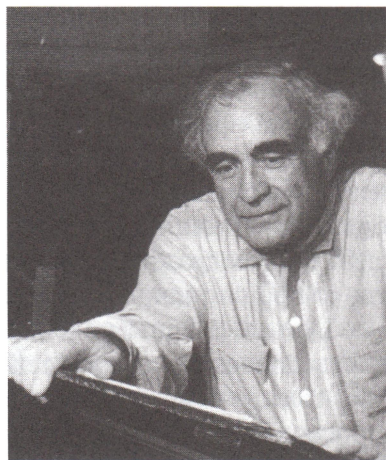
---

<sup>58</sup> *Castaneda D.* La música y la revolución Mexicana // Boletín Latino Americano de música. Montevideo, 1941. P. 437–438.

<sup>59</sup> Мексика. Политика. Экономика. Культура. М., 1968. С. 239.

<sup>60</sup> *Mayer-Serra O.* Silvestre Revueltas y el nacionalismo musical en México // Boletín Latino Americano de música. P. 544.

с другой стороны, громадные успехи науки, которая... достигла к началу XX века неожиданных пропорций и удивительной отдачи в технологии. Наконец, провинциальная, почти идилическая и еще откровенно колониальная жизнь Мексики, которая была потрясена до основания мексиканской революцией 1910—1917 годов. Все это... сформировало атмосферу двадцатилетних. Молодежь моего поколения чувствовала себя актерами на гигантской сцене борьбы и мужества как раз в то время, когда мы начинали обретать чувство подлинно национального сознания... Каким образом мы могли доказать действительное существование этого национального чувства? Мы должны были искать мексиканские традиции, которые были бы художественно ценными, — мексиканская профессиональная музыка не могла их нам предложить, поскольку находилась на весьма посредственном уровне. Напротив, индейская и народная (креольская. — *В. Д.*) музыка Мексики содержали в зародыше подлинно художественные качества, указывающие путь, по которому следовало идти, если вникнуть в их сущность»<sup>61</sup>.



Уже в юношеские годы проявились отличительные черты личности Чавеса — стремление к самосовершенствованию, глубокий аналитический ум, громадная трудоспособность и самостоятельность мышления. Чавес — композитор-самоучка. Без посторонней помощи изучая гармонию, контрапункт, оркестровку, штудирова множество теоретических работ, отбирал он то, что считал для себя полезным. С особым вниманием изучал он творчество Баха и Бетховена, из современных композиторов — Дебюсси, которого знал практически полностью. «Я никогда не хотел иметь учителя композиции, — говорил он, — потому что считал их всех непростительными догматиками и потому что думал, что лучшими учителями являются великие мастера, которых я изучал, глубоко анализируя»<sup>62</sup>.

В 1921 году состоялось первое публичное выступление Чавеса. Были исполнены Секстет для фортепиано и струнных и несколько фортепианных сочинений. Это и последующие за ним выступления Чавеса завоевали ему репутацию возмутителя спокойствия, царившего в те годы в музыкальной жизни Мексики. «Уже тогда, — пишет О. Майер-Серра, — смелость его музыкального почерка встревожила музыкантов, приверженцев европейской романтической традиции, в то время как представители наиболее прогрессивной части интеллигенции живо заинтересовались его новаторскими устремлениями»<sup>63</sup>.

<sup>61</sup> *Chávez C. Notas al album de danza Mexicana moderna* RCA. MKLA. 1965.

<sup>62</sup> *García Morillo R. Carlos Chávez: Vida y obra* // México. Buenos Aires, 1960. P. 13.

<sup>63</sup> *Mayer-Serra O. Carlos Chávez* // Música y músicos de Latinoamérica. T.1. México, 1947. P. 278–279.

Решительным шагом в творческой жизни Чавеса стало сочинение балета «Новый огонь» (1921), написанного на сюжет из жизни древних ацтеков, произведения, положившего начало новому направлению в мексиканской музыке, известному под названием *индихенизм*. С этого момента начинается активнейший период становления Чавеса как композитора, завершившийся созданием в 1935—1936 годах «Индийской симфонии», считающейся до настоящего времени высшим достижением индихенизма в мексиканской музыке.

Этот период, отмеченный созданием произведений самой разной и зачастую противоречивой направленности, можно было бы назвать «периодом поиска». Движимый одной общей целью становления национальной, демократической и вместе с тем новой и современной музыки, Чавес искал свой путь одновременно в нескольких направлениях, и в этом особенность его творческой натуры, существующей как бы сразу в нескольких измерениях. В поисках выразительных средств для своего языка Чавес столкнулся в годы формирования с двумя стилистическими мирами, в соприкосновении с которыми он нашел движущие силы для определения своей эстетической позиции. С одной стороны, это была индийская народная музыка, прозрачная красота и мощные ритмы которой соответствовали его внутренним потребностям самовыражения. С другой стороны, его привлекали поиски современных композиторов, создателей новой эстетики XX века. Столкновение двух миров — уходящего индийского и устремленного в будущее современного, попытки нахождения точек их соприкосновения и синтеза — главная линия развития творчества Чавеса в этот период.

Среди произведений Чавеса 20—40-х годов можно выделить три группы, определяющие основные тенденции его творчества. Первую группу, олицетворяющую становление национального начала, составляют произведения индихенистского направления — балеты «Новый огонь» (1921) и «Четыре солнца» (1926), «Индийская симфония» (1936), оркестровая пьеса «Хочипилли Макуилхочитл» (имя ацтекского божества, покровителя музыки, танцев и спортивных игр; 1940), Токката для ударных инструментов (1942). К этой группе примыкают симфония «Антигона» (1933) и балет «Дочь Колхиды» (1944), возвращающие нас к античному прошлому в неоклассицистском преломлении.

Вторую группу образуют фортепианные и камерно-инструментальные произведения. В них наиболее отчетливо проявились поиски нового, современного музыкального языка, отразились противоречия идейно-эстетической позиции молодого художника. К этой группе относятся: три сонатины (1924), цикл «Семь пьес для фортепиано» (1923—1930), пьеса «Энергия» для девяти инструментов (1925), Третья соната для фортепиано (1928), Соната для четырех валторн (1929), «Три спирали» для скрипки и фортепиано (1934).

Третью группу составляют произведения, связанные с креольской музыкой. Это особая группа сочинений «на злобу дня», отвечавших задачам создания демократического искусства для широких масс трудящихся, своего рода практический ответ композитора на запросы революционной эпохи. Креольскими тонадами навеяны «Песни Мексики» для оркестра народных инструментов (1933), посвященные С. Ревуэльтасу. О тяжелой доле простых людей

рассказывается в корридо «Солнце» для хора и симфонического оркестра (1934) на текст зачинателя пролетарской поэзии в Мексике, рабочего-поэта Карлоса Гутьерреса Круса. Словами «Так придет пролетарская революция» начинается корридо о революции «Призывы», имеющее подзаголовок «Пролетарская симфония» (1934). Партитуру иллюстрировал Диего Ривера, которым на эту тему были созданы фрески на стенах здания министерства просвещения. «Республиканская увертюра» для оркестра (1934) — обработка пользовавшихся огромной популярностью в годы революции трех песен — военного марша «Сакатекас» Хенаро Кодимы, вальса «Зеленый клуб» Родольфо Камподонико и анонимной песни «Аделита», ставшей гимном солдат революционной армии. «Здесь мы имеем дело с настоящим историческим синтезом, — пишет об этом произведении Гарсиа Морильо, — эти песни ярко рисуют характер революционной эпохи... Подобные произведения могли быть созданы лишь человеком, проникшим в самую ее суть, пережившим ее»<sup>64</sup>. К этой группе примыкает одно из самых своеобразных по замыслу произведений Чавеса — балет «Лошадиные силы» (1926—1932), воплощающий латиноамериканскую концепцию самобытности «варварство — цивилизация» на уровне современного социально-политического конфликта двух миров — Севера и Юга.

Естественно, подобное деление на группы весьма условно. В «национальных» произведениях проявляются «современные» тенденции, в самых современных произведениях ясно видна национальная принадлежность музыки Чавеса. Во всех произведениях происходит постепенное становление и обогащение индивидуального стиля композитора.

Проблема преломления художественных традиций мексиканских индейцев в профессиональном музыкальном творчестве до Чавеса практически никем не ставилась. Индейские песни и танцы, богатый инструментарий, неразрывно связанные с музыкой обряды и своеобразная поэзия индейцев находились вне поля зрения мексиканских композиторов. Лишь учитывая это, можно правильно оценить значение деятельности Чавеса и его сподвижников в деле возрождения музыкальной культуры индейцев.

Индихенизм как художественное направление в музыке, связанное с преломлением исторических и культурных традиций индейцев, является одной из наиболее специфических и устойчивых тенденций в Латинской Америке. В произведениях индихенистского направления в концентрированном виде проявилась та часть «латиноамериканской сущности», которая связана с ее индейскими истоками. Несмотря на определенную идейно-эстетическую узость этого направления, связанную на первом этапе с противопоставлением индейского начала креольскому, оно стало залогом самобытности, новизны и художественной ценности произведений индихенистского направления. Одним из наиболее важных отличий индихенизма от предшествующих направлений стал его демократизм, стремление вскрыть глубинные пласты национального самосознания.

---

<sup>64</sup> *García Morillo R.* Carlos Chávez: Vida y obra. P. 86.

Течение, которое возглавил Карлос Чавес, на первом этапе базировалось на постановке проблемы народности как альтернативы между реставрацией докортесовой музыки и европеизированной музыкой, культивируемой в течение четырех веков в Мексике. Неизбежно возникла позиция полного отрицания всего того, что было сделано предыдущими поколениями. «Понсе ввел в моду идею, — писал Чавес, — что мексиканская музыка должна быть основана на мексиканской песне испанского или итальянского происхождения, но индейская музыка — это совершенно иной мир. В то время я стал отдавать себе отчет, как близко мы находимся от него, даже не подозревая об этом, насколько велико его присутствие во всем: в восприятии, в пластике и даже в музыке, которая была фактически первой, которую я слышал и которая на меня произвела глубокое впечатление еще в шестилетнем возрасте»<sup>65</sup>.

Ощущением свежести, первозданной силы проникнута музыка первых индихенистских опусов Чавеса — балетов «Новый огонь» и «Четыре солнца», воскрешающих величественный обряд жертвоприношения Богу и Господину Уитцилопочтли-Солнцу, космогонические представления ацтеков. В оркестровую палитру ворвались индейские инструменты — хриплый глас морской раковины, пронзительный визг свистулек чичтли, мощные удары гигантского барабана уэуэтла, резкий стук священного тепонацтли, свирепый скрежет скребков-распадоров. Озадачивающе новым оказался музыкальный язык этих произведений с их короткими детски-наивными пентатонными мелодиями и монотонными ритуальными ритмами, дерзкими наслоениями диссонантных линий. Непривычными были отсутствие чувствительности, упрощенность структуры, сжатость, сухость, зияющие фактурные пустоты.

Балеты Чавеса — первые, еще во многом незрелые попытки возрождения прошлого в его, по возможности, «чистом» виде. Однако в них он не только отдает дань туземной экзотике, но и поднимает важную проблему духовного родства с далекими предками. «Мы, современные люди, — говорит Чавес, — сходимся с индейцами прошлого в восприятии великих сил природы, в отождествлении с землей, в постоянной необходимости движения»<sup>66</sup>. Этот подход к индейскому наследию был совершенно новым для Мексики 20-х годов. В лекции «Ацтекская музыка», прочитанной в Национальном университете в Мехико в октябре 1928 года, Чавес, суммируя новейшие представления о музыке мексиканских аборигенов, утверждал, что «музыка докортесовой эпохи выражала глубиннейшую мудрость мексиканской души», что она «образует самый значительный этап в истории мексиканской музыки». Обращаясь к молодым композиторам, Чавес призывал их «вернуться к музыкальным идеалам аборигенов», «возродить в музыке атмосферу примитивной чистоты»<sup>67</sup>. И Чавес не остался одинок. Уже скоро вокруг него собрался многочисленный отряд композиторов нового поколения, также высоко оценивших достоинства индейской музыки. Даниэль Айяла, Блас Галиндо, Эдуардо Эрнандес Монка-

---

<sup>65</sup> *García Morillo R.* Carlos Chávez: Vida y obra. P. 21.

<sup>66</sup> *Mayer-Serra O.* Música y músicos de Latinoamérica. México, 1947. P. 282.

<sup>67</sup> *Romero J.* Música precortesiana. México, 1947. P. 252–253.

да, Канделарио Уисар, Висенте Мендоса, Пабло Монкайо, Луис Санди — почти все известные композиторы того времени последовали за Чавесом в его поисках. «Индийское было открыто как символ национальной жизни, — писал североамериканский искусствовед Р. Редфельд. — Подобно национальным движениям в других странах, народное искусство и сельская жизнь превратились в объекты культивирования и восхищения со стороны городских лидеров. Танцы и песни туземной Мексики были собраны и опубликованы. Индейское превратилось в великую силу национального искусства»<sup>68</sup>.

Следует отметить связи индихенистских черт индивидуального стиля Чавеса со сходными тенденциями в современной музыке. Ладовая диатоничность, квартово-квинтовость в интонировании, линейность в фактуре, стирание функциональности, политональность, полиметрия и полиритмия — все эти признаки стиля Чавеса мы можем найти у многих композиторов XX века, обратившихся в поисках новых выразительных средств к архаичным пластам фольклора. Стравинский, Прокофьев, Барток находили, в общем, аналогичные пути к решению проблемы новаторского тематизма, связанного с архаикой. Возвращаясь к истокам возникновения самой музыки из коллективного движения людей, объединенных общей работой, танцем или действием ритуального плана, композиторы пришли к воплощению в музыке примитивного моторно-танцевального начала, созданию ритмодоминантных, основанных на пульсации одного и того же созвучия, преобладанию ударности, оstinatных повторов. Истоки этой стилевой общности, как известно, двойственны — они находятся как в архаичных пластах фольклора, так в музыкальном профессиональном искусстве доклассической эпохи, объединяясь эстетическими тенденциями развития музыки в начале XX века.

В свете этих тенденций индийская народная музыкальная культура становится в ряд других, весьма далеких от нее во времени и пространстве культур. Пентатонные и натуральные лады индийской музыки близки старым архаичным ладам многих народов европейского континента. Использование их в профессиональном творчестве сообщает черты стилевой общности творчеству композиторов, которых трудно заподозрить в каком-либо влиянии или взаимовлиянии. Общие точки соприкосновения музыки Чавеса с музыкой его «более великих» современников еще не говорят о несамостоятельности его решений. К актуальной и в особенности важной для Мексики 30-х годов проблеме «фольклор и композитор» он нашел свой подход, свое органическое единство выражения индивидуального через национальное.

Обращение Чавеса к архаичным пластам фольклора позволило ему освободиться от канонов классической ладотональной системы, открыть новые источники выразительности. «Ретроспективная позиция Чавеса, — признавал в те годы О. Майер-Серра, поначалу весьма критически относившийся к „археологическим“ изысканиям индихенистов, — привела композитора к ради-

---

<sup>68</sup> *Mayer-Serra O. Panorama de la música mexicana. Desde la independencia hasta la actualidad. México, 1941. P. 159.*

кальной ломке романтических выразительных средств»<sup>69</sup>. В своем антиромантическом бунте Чавес стоит на одной платформе со многими композиторами начала XX века. Простота и ясность выражения, жизнеутверждающая первобытная сила, олицетворяющая мощь и красоту человека, многими мастерами были взяты на вооружение. Стремление этих композиторов по-своему воссоздать образы старины современным языком у Чавеса и его единомышленников выразились в стремлении соединить образы докортесовой Мексики с современностью. В этом выражается еще одна важная черта индихенизма — не возрождение прошлого самого по себе, а стремление поставить его на службу настоящему, утверждению сегодняшних ценностей.

Самым популярным произведением Карлоса Чавеса, сочинением, с которым прежде всего ассоциируется его композиторское имя, стала «Индийская симфония». Она была написана к выступлению Чавеса по радио с симфоническим оркестром фирмы «Колумбия» в США 23 января 1936 года. Несколько позже она была исполнена дважды в концертах Бостонского оркестра. В Мехико впервые прозвучала 31 июля 1936 года в концерте симфонического оркестра Мексики под управлением автора. Среди произведений самого Чавеса она выделяется особой простотой и ясностью музыкального языка. Подкупает первозданная мощь, чистота и свежесть ее образов. Исполнение «Индийской симфонии» не оставило равнодушными ни поклонников, ни противников индихенизма, вызвав самые разноречивые отклики. «Некоторые критики, — писал Гарсиа Морильо, — стремились указать на очевидность некоторых инструментальных и агогических приемов в этой партитуре, на определенные черты живописности, но какое великолепие звучностей, какой нечеловеческий порыв! Это голос всего народа, голос великого американского народа, который поднимается и заставляет себя услышать, раздаваясь с неслыханной силой и беспредельным красноречием»<sup>70</sup>. Подобное же восторженное мнение высказал североамериканский композитор Джон Кейдж, воскликнув по прослушивании симфонии: «Это земля, по которой мы ходим!»<sup>71</sup>.

Несколько иного мнения об индихенистских устремлениях Чавеса придерживался О. Майер-Серра. Его резкие, полемически обостренные высказывания в адрес Чавеса вызваны, безусловно, глубокой озабоченностью правильности пути, по которому должна следовать мексиканская музыка. В статье, посвященной творчеству Ревуэльтаса, он противопоставляет «метисский реализм» Ревуэльтаса «индихенистскому модернизму» Чавеса и, принимая сторону Ревуэльтаса, осуждает Чавеса за «поворот назад, к предполагаемому чисто докортесовому периоду», за «модернизм». «В „Индийской симфонии“, одном из наиболее удачных произведений Чавеса, — пишет он, — автору удалось создать, вследствие его громадной заинтересованности исторической и археологической достоверностью, грандиозную картину, полную сильных эмоций, какие переживали, как это представлял композитор, аборигены Мексики до-

---

<sup>69</sup> *Mayer-Serra O.* Panorama de la música mexicana. P. 162.

<sup>70</sup> *García Morillo R.* Carlos Chávez: Vida y obra. P. 94.

<sup>71</sup> *Homenaje nacional a Carlos Chávez.* México, 1978. P. 121.

кортесовой эпохи. Использование ряда мелодий, которые еще и сегодня поют в некоторых отдаленных местах, едва затронутых современной цивилизацией, ассимиляция других, очень коротких и состоящих всего из нескольких нот индейских мотивов, использование некоторого количества примитивных ударных инструментов, статическая конструкция всего произведения, базирующаяся, в стиле „Весны священной“, в основном на пульсации и ритмических кульминациях, — благодаря воздействию всех этих элементов родилось чрезвычайно интересное произведение, достигающее местами впечатляющего эффекта, хотя и состоящее, мы бы сказали, из целого ряда окаменелых, преднамеренно конструктивистски разорванных эпизодов. Несмотря на всю ценность, которую имеет это произведение для развития музыкального искусства Мексики, мы выражаем наши сомнения, что, идя по этой дороге, можно прийти к выкристаллизовыванию национального стиля»<sup>72</sup>.

Обвинения в «преднамеренном конструктивизме» вызваны, видимо, общей предвзятостью Майера-Серры в те годы в отношении современной музыки. «Индийскую симфонию» ни по своему духу, ни по технике исполнения никак нельзя причислить к конструктивистским произведениям. У Чавеса действительно найдутся конструктивистские опусы, о которых речь будет идти ниже. Это же произведение как раз и выделяется из многих других своей открытой эмоциональностью, простотой и доступностью музыкального языка. Сомнения же, которые высказывает оппонент Чавеса по поводу правильности чисто индейского пути развития мексиканской музыки, вполне обоснованы. Индийская музыка не является преобладающим слоем мексиканского фольклора и не может претендовать на исключительное право представлять мексиканскую народную музыку в профессиональной. Но и сам Чавес никогда не утверждал подобного, хотя следы «дурной репутации» остались на всю жизнь: «Некоторые комментаторы упорно настаивают, — пишет он уже в 1950-х годах, — что моя музыка „индихенистская“ и что я композитор, влюбленный в археологию. Правда в том, что я композитор, влюбленный в музыку. Музыка — это главное, все остальное превходящее. Музыку можно найти в любой части, как в креольской, так и в индийской; точно таким же образом можно не найти музыки ни в „Лошадиных силах“, ни в „Индийской симфонии“... И если верно то, что я не остался композитором „мексиканистом“, так верно и то, что я не остался индихенистом»<sup>73</sup>.

«Индийская симфония» — одночастное произведение длительностью 12 минут, написанное в своеобразно трактованной сонатной форме. Ее основные темы базируются на подлинных индийских мелодиях, развивающихся в традиционной куплетно-вариационной форме. «Индийскую симфонию» можно считать скорее симфонической сюитой с чертами сонатности, нежели симфонией в строгом смысле слова. «Восхитительное попури из натуральных мелодий» — так определил ее Аарон Копленд<sup>74</sup>. Чавес трактует сонатную форму в

---

<sup>72</sup> *Mayer-Serra O.* Silvestre Revueltas y el nacionalismo musical en México // *Boletín latinoamericano de música*. T. 5. Montevideo, 1941. P. 547.

<sup>73</sup> *García Morillo R.* Carlos Chávez: Vida y obra. P. 51.

<sup>74</sup> *Copland A.* Our new music. New York — London, 1941. P. 207.

этом произведении как возможность контрастного сопоставления образов, не составляющих противоречия. Это галерея музыкальных скульптур, а не схватка противоборствующих характеров или идей.

Народные мелодии, использованные Чавесом, принадлежат индейцам племен сери и яки с острова Тибурун и штата Сонора, а также учолей из Найярита. Чавес с большим искусством использовал скрытые возможности развития, заложенные в индейских песнях. Композитор выводит элементы фактуры из отдельных интонаций, мотивов, ритмических образований основной мелодии, что создает полное стилистическое единство фольклорного материала и его авторского преломления. Сопровождающие голоса почти все время подвижны и, будучи подхвачены группой ударных, образуют постоянную ритмическую пульсацию, достигающую временами впечатляющего напряжения. Поэтические образы, заложенные в песнях, широко развиваются, приобретая обобщенный симфонический смысл.

Темой главной партии «Индийской симфонии» стал гимн Солнцу учолей (пример 61). Мелодия гимна обладает рядом черт, отличающих ее от классических образцов ангемитонной пентатоники и выдающих ее более позднее происхождение. Однако восприняв некоторые европейские черты (мажорный лад с четко выраженным тоническим трезвучием, наличие каданса в конце куплета и др.), мелодия сохранила многие качества, присущие чисто индейской музыке. Это удивительная, почти детская простота интонации, смены размера (3/2, 2/2), неквадратность периода (шесть тактов), настойчивое повторение одних и тех же звуков, характерная свобода в чередовании отдельных мотивов и их вариантов в разных куплетах. Главная тема — наглядный пример «кристаллической» структуры, в которой отдельные мотивы в своем развитии меняют порядок чередования, не теряя при этом логической связи.

61 Allegro  $\text{♩} = 96$



Неизъяснимо трогательны интонации песни «Ветер буйный», положенной в основу побочной партии. Это Allegretto cantabile — типичный образец чавесовской лирики (пример 62). Широкое расположение голосов создает эффект гармонической незаполненности, пустынности, разреженности атмосферы. Сохраняются интонационный строй пентатоники, секундо-квартовые обороты, появляется «индейская» каденция на повторяющейся тонике. Развитию темы способствуют ритмические комбинации ударных, достигающие сложной полиритмии. Народная тема вырастает, охватывая все новые горизонты и превращаясь в могучий гимн вечной и прекрасной природе.

## 62 Allegretto cantabile

Cl. Es

T-ro rull.

Cl. B

*f cantando*

*mf*

*f cantando*

pochiss. rall.

По принципу нарастания звучности строится также медленный раздел *Roso lento*, основанный на ритуальной мелодии индейцев сери. Это характерный образец индейской гемитонной пентатоники, ограниченной тетрахордом.

Всплеском безудержного веселья и неукротимой энергии взрывается финал симфонии — картина народного празднества. В едином порыве объединились пронзительный унисон деревянных инструментов, глиссандо тромбонов, дробный топот ударных, безостановочный скрежет распадоров и струнных. Музыка, как бы раскаленная докрасна, излучает ослепительный свет:

## 63 ♩ = 138

Cl. (Es)  
Tr. be

Camp.

V-ni  
V-le  
V-c.

*ff*

*mf*

*p*

Темой финала стала веселая танцевальная мелодия индейцев сери «Маленькая сардина». Это образец наиболее развитой ангемитонной мелодии, сохранившей яркие черты самобытности. «Гармоническое содержание»<sup>75</sup> мелодической горизонтали сводится в основном к утверждению функции тоники. Подобная «бедность», однако, не лишает эту тему ее праздничного блеска. Стремительное движение, упругий, дробный ритм восполняют отсутствие гармонических контрастов. Динамическое развитие строится, подобно другим разделам, по принципу постепенного нарастания звучности, достигаемого увеличением числа инструментов. Завершающее tutti на полном ходу врзается в заключительный аккорд, словно танцоры по команде застывают в единой скульптурной группе.

«Индийская симфония» является «стилистическим ядром» в творчестве Чавеса, сосредоточившим основные черты его индивидуального стиля. Музыкальный язык симфонии подчеркнуто диатоничен и практически не выходит за рамки натуральных ладов, что является прямым следствием ее индийского происхождения. Основная внутренняя настройка — натуральная семиступенная диатоника с диссонирующим квартово-квинтовым ладовым центром. Линейное взаимодействие различных диатонических линий, строящихся на ступенях основного лада, составляет основу ладоинтонационного мышления Чавеса.

Одним из наиболее интересных аспектов симфонии является ее ритмика. Постоянное повторение простых ритмических формул достигает порой громадной «варварской» силы. Многие эпизоды насыщены тонкими сочетаниями несимметричных фигураций, различными сменами размера, синкопированным смещением сильных долей, ритмическими колебаниями. В связи с этим резко возрастает роль группы ударных инструментов как в ритмическом, так и в колористическом планах. Ударность активно и действенно вторгается в симфоническую речь, несет ясно выраженную смысловую нагрузку.

Стремясь возродить «индийский дух» в музыке, Чавес наследует от величественного прошлого своей родины не только музыкальную традицию. Вслед за «великой тройкой» мексиканских живописцев, Ороско, Риверой и Сикейросом, он стремится к преломлению в музыке характерных черт творчества древних мастеров скульптуры и архитектуры — «монументализм и примитивизм основных форм при тщательной отделке деталей... величественность пропорций и уверенность исполнения»<sup>76</sup>. Вытесанные грубым, но точным резцом, симфонические фрески «Индийской симфонии» стали своего рода памятником индийской музыке Мексики.

Продолжением линии «Индийской симфонии» явилась небольшая оркестровая пьеса «Хочипилли Макуилхочитл» (1940) — бесспорно, «самое индихенистское» сочинение Чавеса, пример максимально возможного приближения к звучанию индийской музыки Мексики докортесовой эпохи. В этом произведении Чавес обратился к одной из самых поэтичных страниц мифологии древ-

---

<sup>75</sup> Термин Ю. Н. Холопова.

<sup>76</sup> Кинжалов Р. Искусство древней Америки. М, 1962. С. 68.

них мексиканцев: божество Хочипилли Макуилхочитл является людям в образе ребенка, украшенного цветами. Небольшой по составу оркестр включает как тщательно реконструированные инструменты ацтеков — барабаны уэуэтли, ксилофоны тепонацтли, металлические и глиняные погремушки айякачтли, костяные скребки омичикауацтли, так и близкие им аналоги среди обычных инструментов. Так, флейта-пикколо, флейта и малый кларнет исполняют мелодии только в пентатонных звукорядах, доступных ацтекским флейтам тлапитцалли, а тромбон имитирует звучание большой морской раковины атекоколли, воспроизводя лишь две доступные ей ноты в излюбленном ацтеками интервале чистой квинты. Вот маленький фрагмент пьесы, пронизанный ощущением праздника, танцевальностью, радостным оптимизмом:

#### 64 *Sempre molto sostenuto*

Tr-ne (Gran caracol marino)

*ff*  
T-ro picc.

T-ro gr. *ff*

8<sup>va</sup>  
Fl. picc. *ff sempre*

Cl. picc. *ff*

*f* *p* *pp*

Не менее древний, чем в «Индийской симфонии», но совсем иной художественный мир раскрывается в также одночастной (длительностью в 11 минут) симфонии «Антигона» (1933), представляющей неоклассическую тенденцию в творчестве композитора. Здесь Чавес, подобно многим художникам своего времени, обращается к античности для «описания вечных, неизбывных конфликтов, психологических и социальных»<sup>77</sup>, и в этом отношении «Антигона»

<sup>77</sup> Мелетинский Е. Мифологические теории XX века на Западе // Вопросы философии. М., 1971. С. 164.

Чавеса стоит в одном ряду с «Антигоной» Онеггера и «Царем Эдипом» Стравинского. Мир возвышенных страстей трагедии Софокла — борьба между «зовом совести» и «велением долга» в душе Антигоны — вдохновил композитора на создание произведения, явившегося, по мнению Роберто Гарсиа Морильо, «одной из кульминаций в творчестве Чавеса, где сконцентрировались лучшие качества его музыки»<sup>78</sup>.

Индихенизм Чавеса 1920—1930-х годов был преобладающей, но не единственной сферой его творчества. И прежде всего следует подчеркнуть важнейшую роль интеллектуального начала. Чавес стремится к объективному отражению действительности, в связи с чем в его произведениях значительное место занимает общая архитектоника, точное соотношение различных компонентов формы. Можно с уверенностью сказать, что его произведения — не плод спонтанного порыва, а всегда результат заранее намеченного и точно выполненного замысла. Логика в них выше импровизации, импровизация логична, алогичность — намеренна. Чтобы оценить по достоинству сочинения Чавеса, нужно постараться принять «правила игры», иначе эти сочинения будут казаться бесчувственными, рассудочными. Но за внешней замкнутостью всегда скрыты сильные эмоции. Как пытливый исследователь, Чавес стремится разъять, столкнуть и воссоздать в одновременности черты разноликой мексиканской действительности в ее особом единении прошлого и настоящего. Такова и музыка Чавеса — острая, колючая, с беспощадным и неумолимым шествием ритуальных ритмов, столкновением грозных стихий, пустынной красотой выжженных яростным солнцем горных просторов, с сутолокой и лязгом урбанистической цивилизации.

Жажда познания привела композитора в сентябре 1922 года в Европу, где он, с перерывами, пробыл до апреля 1933 года. Чавес побывал в главных музыкальных столицах Старого Света — Париже, Вене, Берлине. Впечатления были разнообразными и в то же время противоречивыми. Кубизм и абстракционизм в живописи, сюрреализм в литературе, неоклассические и конструктивистские тенденции в музыке — все это не могло не оказать определенного воздействия на молодого мексиканца. Однако его реакция не была однозначной. В калейдоскопе эстетических течений Европы Чавес сумел разглядеть за многообразием художественных поисков и внешней новизны открытий приметы духовной усталости, упадка жизненных сил. «В Европе все уже сделано, ...нужно делать наше, свое: создавать новую сцену и действовать на ней, делать то, что можешь, много или мало, хорошо или плохо, но свое и немного отличное»<sup>79</sup>.

Напротив, пребывание в Соединенных Штатах (в 1923—1924 и 1926—1928 годах) было для Чавеса стимулирующим. Он завязал прочные связи с североамериканскими музыкантами; многолетняя дружба установилась у него с Аароном Коплендом. Критик Герберт Вейншток писал: «Музыканты и любители музыки в США с энтузиазмом восприняли участие Чавеса в музыкальной жизни их страны... Наша музыкальная жизнь в США... нуждается как раз в этой энер-

---

<sup>78</sup> *García Morillo R.* Carlos Chávez: Vida y obra. P. 74.

<sup>79</sup> *Ibid.*

гии, в этих высоких устремлениях, в этой концепции социальной роли, которые характеризуют деятельность Чавеса в своей стране»<sup>80</sup>.

Большой интерес у Чавеса вызвал входивший в то время в моду джаз. Динамизм, энергия, ритмическая упругость этой музыки как нельзя лучше соответствовали деятельной, волевой натуре композитора, и вполне естественно, что многие элементы джаза впоследствии нашли отражение в его произведениях. Особенно сильное впечатление в США произвел на Чавеса сам дух механизированного, достигшего высокой степени индустриализации общества, мощь и даже, может быть, власть машин. Отсюда урбанистические, конструктивистские тенденции в некоторых произведениях Чавеса 1920-х годов, таких, в частности, как «Энергия» для камерного состава (1925), Соната для четырех валторн (1929), Третья соната для фортепиано (1928), достигающие своих крайних пределов. «Энергия» — одна из самых жестких, угловатых партитур композитора, чрезвычайно сложная ритмически, резко диссонантная, с явным стремлением изгнать малейший намек на чувствительность. Приведем начало третьей, заключительной части пьесы:

65 *Lentamente*

Tr-ba

Tr-ne

fff

Fag.  
V-c.  
C-b.

Cor.

fff

f

Весьма характерно, однако, что в этих произведениях ярко проявляется «мексиканская сущность» музыки Чавеса. П. Розенфельд, не скупящийся ни на острую критику, ни на похвалы, писал по поводу «Энергии»: «Слушать пьесу, подобную „Энергии“, с ее ужасающей интенсивностью, жужжащими и скрежещущими звуками струнных, дерзкими сменами движения и размеров, с ее примечательно новой и терпкой чувственностью, колоритом, едкостью и приземленностью — это чувствовать, что музыка начинается сначала, как у молодого Стравинского, но с еще большей свежестью и потенцией. Это действи-

<sup>80</sup> Weinstock H. Carlos Chávez // Compositores de América. Washington, 1957. P. 60–73.

тельно Новый Свет»<sup>81</sup>. А. Копленд также восхищается этой стороной творчества Чавеса. Об «Энергии» и Сонате для четырех валторн он пишет: «Есть в этой музыке упорство в осуществлении своих намерений, воля писать музыку такой, какой ее слышит композитор, без минимального компромисса со вкусами публики. Эти пьесы по своим качествам по-мексикански величественны и благородны, но это индейская Мексика, стоическая, застывшая и мрачная, как живопись Хосе Клементе Ороско»<sup>82</sup>.

Одним из самых противоречивых и вместе с тем ярких произведений композитора этого периода стал цикл «Семь пьес для фортепиано» (первоначальное название «Мексиканские пьесы»), создаваемый в течение нескольких лет (1923–1930). В него вошли пьесы разной эстетической направленности: «Многоугольники» (1923), «Соло» (1926), «Блюз» (1928), «Фокс» (1928), «Пейзаж» (1930) и «Единство» (1930). Покажем первую пьесу из этого цикла — «Многоугольники»:

66 *Lento energico* ♩ = 80

Несмотря на свое абстрактное название, музыка очень экспрессивна, полна острых драматических контрастов. Что это за многоугольники? Древние пирамиды ацтеков или современные небоскребы? Скорее, и то и другое, сосуществующее сегодня в Мексике. Воля, суровость, негибкая сила предков возрождаются, сливаясь с образами современности. Многоугольники цивилизации полны властной и неумолимой силы.

К произведениям, указанным выше, примыкает и цикл Десять прелюдий для фортепиано (1937) — уникальное явление в мировой литературе. Это своего рода декларация творческого метода композитора, торжество принципа

<sup>81</sup> Rosenfeld P. Discoveries of music critic. New York, 1967. P. 131.

<sup>82</sup> Copland A. Our new music. P. 209.

экономии выразительных средств, добровольного самоограничения, стремления достичь максимума выразительности при минимуме возможностей. Все прелюдии написаны в натуральных ладах, базирующихся на звукоряде гаммы ля минор. Исключение составляет лишь последняя прелюдия, проходящая в лидийском ля мажоре и обобщающая весь цикл. Как замечает Р. Стивенсон, «только Чавес мог суметь написать 20 страниц прелюдий без единой ноты, которая была бы вне гаммы до мажор»<sup>83</sup>.

В произведениях для фортепиано Чавеса убедительно проявились характерные черты его индивидуального стиля, распространяющиеся и на другие формы и жанры его творчества. «Произведения для фортепиано, — пишет Г. Вейншток, — ...все неприкрашенные, лишенные чувственности, имеют много от суровой первозданности пейзажа мексиканских плоскогорий. В этой музыке Мексика — не вымысел туристических картелей, это Мексика великолепных и обширных плато, обрывающихся вдали, Мексика, народ которой вырывает свое пропитание у суровой и мрачной природы. Когда они становятся знакомыми, эти пьесы открывают новый мир и могут быть помещены среди лучших произведений для фортепиано наших дней»<sup>84</sup>.

Ко времени пребывания в США относится и создание одного из наиболее оригинальных произведений Чавеса — балета «Лошадиные силы» («симфония танца»), одного из наиболее значительных и жизнеспособных произведений этого периода. В этом произведении столкнулись две противоположные тенденции творчества композитора — демократическая, связанная с креольской народной музыкой, и конструктивистская, проявившаяся уже в его камерных произведениях 1920–1930-х годов. В балете в символической форме показано столкновение двух миров — жестокого автоматизированного Севера, связанного с миром цивилизации, и чувственного Юга, олицетворяющегося в живописных картинах народной жизни, в изобилии тропической природы. В подобном противопоставлении природы и цивилизации, человека и машины отразилась одна из наиболее распространенных в Латинской Америке концепций самобытности, выступающая в виде антиномии «варварство — цивилизация». Эта философски-художественная концепция действительности является одним из самобытно американских способов видения мира. Возникнув еще в 1845 году в труде замечательного аргентинского мыслителя Доминго Фаустино Сармьенто «Факультет. Цивилизация и варварство», эта концепция по настоящее время продолжает проявляться в различных областях художественного творчества. В балете Чавеса «Лошадиные силы» концепция «варварство — цивилизация» приобретает явно выраженную социальную окраску, отражая дух революционных преобразований в Мексике 20–30-х годов XX века.

Балет «Лошадиные силы» стал первым произведением композитора, привлечшим к его имени внимание самой широкой публики. Этому в немалой степени способствовал приезд в Мехико выдающегося дирижера Леопольда Стоковского, который, ознакомившись с партитурой, решил поставить балет

---

<sup>83</sup> *Stevenson N. Música of Latin América. New York, 1946. P. 245.*

<sup>84</sup> *Weinstock H. Carlos Chávez. P. 72.*

в Филадельфии<sup>85</sup>. «Модернистское произведение „Лошадиные силы“... претендует на выражение нашей механизированной и машинизированной цивилизации, — писал мексиканский рецензент по поводу исполнения „Танца людей и машин“, — ...Музыкальные произведения подобного рода можно рассматривать как замечательные документы истории культуры нашей эпохи»<sup>86</sup>. Эдгар Варез причисляет Чавеса к группе «немногих композиторов, которые (в то время) начали слышать звуки вокруг себя»<sup>87</sup>. Сам Чавес, признавая свое увлечение идеями футуризма, указывал на их идеологическое обоснование в манифесте итальянца Луиджи Руссоло (1913).

Музыка балета «Лошадиные силы» особняком стоит в творчестве Чавеса по своей намеренной разностильности. В ней нашел воплощение метод противопоставления различных источников его творчества — от народной песни и танца до сложных геометрических построений. Свое дальнейшее развитие получает полифоническая сторона музыки, присутствует свойственная Чавесу терпкая диссонантность. Однако проявляется и линия на колористическое обогащение музыкального языка за счет большей гармонической заполненности, менее догматического следования принципу экономии выразительных средств. Включение креольского элемента способствовало существенному расширению выразительных возможностей музыки композитора. Традиционные мажоро-минорные функциональные соотношения креольской народной музыки, хотя и подверглись определенной модификации, но внесли в его творческую палитру еще одну ладоинтонационную сферу — терцово-квинтовую, или, как ее можно условно назвать, гармоническую. Теперь уже можно говорить о взаимодействии трех ладоинтонационных сфер в творчестве Чавеса: основной *квартво-квинтовой* диатонической, идущей от индейской музыки, *хроматической*, олицетворяющей современные модернистские тенденции, и *терцово-квинтовой* гармонической креольского происхождения с определенными элементами романтизма.

«Фольклорный элемент в „Лошадиных силах“, — по утверждению самого Чавеса, — очень важен. Это произведение откровенно „национальное“ в сознательном стремлении выразить сущность мексиканского креольского стиля»<sup>88</sup>. В нем сосредоточилось все многообразие приемов преломления фольклорного материала в творчестве композитора от прямого цитирования до проникновения выразительных средств, корнящихся в народной музыкальной практике, в индивидуальную систему композитора.

Первый раздел стремительного, зажигательного уапанго полностью оригинален. В нем сочетаются квартво-квинтовые мелодические обороты с типично креольскими интонациями. Характерно и чередование ритмов на 6/8 и

---

<sup>85</sup> Премьера состоялась 31 марта 1932 года в исполнении балетной труппы Катерины Литтельфельд, с декорациями и костюмами Диего Риверы. Дирижировал Леопольд Стоковский. Главные роли исполняли Алексис Долинофф (Лошадиная сила) и Дороти Литтельфельд (Сиrena).

<sup>86</sup> Homenaje nacional a Carlos Chávez. México, 1978. P. 120.

<sup>87</sup> Ibid.

<sup>88</sup> García Morillo R. Carlos Chávez: Vida y obra. P. 50–51.

3/4, создающее эффект ритмического покачивания, смещения ударных долей. Сандунга, мягкая и лирическая, с оттенком меланхолии, дает отдых после бурного веселья уапанго. Таким образом, диссонантно-жесткой, механистичной «антимузыке» гигантского космополитического города впервые у Чавеса противопоставлена гармоничная креольская музыка. В этом противопоставлении двух музыкальных стихий — «машин» и «людей» — рабочие в заключительной сцене балета побеждают ненавистные механизмы и ставят их на службу человеку.

В 1928 году Чавес возвращается из Соединенных Штатов на родину и сразу же назначается главным дирижером созданного годом ранее Мексиканского симфонического оркестра. Так началась многолетняя, принесшая исключительные результаты, деятельность Чавеса по организации музыкальной жизни Мексики. Чавес начал работу с весьма небольшим дирижерским опытом, имея оркестр крайне низкой квалификации, с почти полным отсутствием репертуара и симфонических традиций. Через несколько сезонов оркестр превратился в высокопрофессиональный коллектив под новым названием «Симфонический оркестр Мексики», способный решать сложные художественные задачи.

Чавес возглавлял этот коллектив до 1949 года, сделав его центром музыкальной жизни страны и лучшим оркестром Латинской Америки того времени. Под руководством Чавеса оркестр исполнил около 500 произведений, половина которых прозвучала в Мексике впервые (в том числе сочинения русских композиторов — Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского, Глазунова, Скрябина, Рахманинова, Стравинского, Черепнина, Прокофьева, Шостаковича); при этом Чавес осуществил 88 премьер произведений мексиканских авторов. Многие дирижеры и композиторы с мировой известностью стояли за пультом оркестра, созданного Чавесом.

В том же 1928 году, почти одновременно с созданием оркестра, Чавеса назначают директором Национальной консерватории. И здесь Чавес пошел по пути коренных преобразований. Были пересмотрены все программы обучения, впервые введено систематическое изучение народной музыки. С 1930 года Чавес взял на себя класс композиции, которому уделял особое внимание. Ведущими мексиканскими композиторами стали впоследствии его ученики, образовавшие так называемую «Группу четырех», — Даниэль Айяла, Сальвадор Контрерас, Хосе Пабло Монкайо и Блас Галиндо Димас.

В 1933 году Чавес принимает пост директора Департамента изящных искусств. Много энергии отдает он распространению музыки среди широких слоев населения в стремлении «дать образование как можно большему числу людей, чтобы они могли понимать и ценить музыку... чтобы искусство, не теряя своих высоких качеств, опустилось со своего одинокого пьедестала»<sup>89</sup>. Благодаря усилиям Чавеса предпринимаются фольклорные экспедиции. Изучение народного творчества вводится в программы общеобразовательных школ. Чавес организует детские хоровые коллективы, устраивает концерты в рабо-

---

<sup>89</sup> *Weinstock H. Carlos Chávez. P. 60, 68.*

чих аудиториях. По его инициативе создается специальный оркестр народных инструментов, как древних (ацтекских), так и современных. Он был одним из основателей Мексиканского музыкального издательства (1945), основателем общества «Наша музыка» (1946), ставивших задачей публикацию и распространение произведений мексиканских композиторов, а также журнала того же названия.

С созданием в 1947 году Национального института изящных искусств (INBA) Чавес был назначен его директором, что было равносильно в то время посту министра культуры. За шесть лет его директорства (с января 1947 по декабрь 1952 года) под эгидой INBA были созданы Труппа Оперы (в первый же сезон осуществившая постановки опер «Диалоги кармелиток» Пуленка и «Панфило и Лауретта» Чавеса), Академия мексиканского танца (в которой за пять лет было поставлено 30 балетов, в том числе 25 мексиканских авторов), Камерный оркестр, Духовой квинтет, Струнный квартет, Секция музыковедческих исследований, открыт Музей изящных искусств. Был также реорганизован Симфонический оркестр Мексики, получивший название «Национальный симфонический оркестр».

Трудно переоценить вклад Чавеса в развитие музыкального искусства Мексики, сделанный на высших культурно-административных постах государства, занимаемых им на протяжении 30 лет (1928–1952). Но еще труднее представить, что на протяжении этих 30 лет, заполненных титаническим трудом администратора, руководителя, организатора, музыканта-исполнителя, педагога, музыкального критика и публициста, Чавес сумел создать не один десяток произведений, ставших теперь мексиканской классикой.

В 1940-е годы Чавесом было создано относительно небольшое количество произведений, однако этот этап принес значительные изменения в творчестве композитора. Начался активный процесс синтеза различных стилистических тенденций, существовавших ранее в известной степени разобщенно. Олицетворением этого синтеза стало одно из его наиболее значительных произведений – Концерт для фортепиано с оркестром (1938–1940). Концерт сразу же привлек внимание многих видных исполнителей<sup>90</sup>. Различные мнения о концерте, при всей разности подхода в его оценке, сходятся в признании исключительной важности этого сочинения, открывшего не только новый этап в творчестве композитора, но и новый этап в мексиканской музыке. Г. Чейз, проводя восходящую линию развития мексиканизма Чавеса от индихенизма балета «Новый огонь» к «магистральному», по его выражению, Концерту, считает, что в этом сочинении «произошел экстраординарный сплав индихенистского примитивизма и новейшего конструктивизма»<sup>91</sup>.

---

<sup>90</sup> Концерт для фортепиано с оркестром впервые был исполнен в 1942 году Юджином Листом в сопровождении Нью-Йоркского симфонического оркестра под управлением Димитрия Митропулоса, в этом же году его исполнил Том Бромлей с оркестром Би-би-си под управлением Адриана Боулта, в 1943 году его сыграл Клаудио Аррау в Мехико с Мексиканским симфоническим оркестром под управлением автора.

<sup>91</sup> Chase G. Introducción a la música Americana contemporanea. Buenos Aires, 1958. P. 40.

Примитивизм, как точку отсчета, избрала и критик Глория Кармона: «В том же примитивистском духе, который наполняет произведения Чавеса этого периода, — пишет она, ставя Концерт рядом с „Индийской симфонией“, — написан Концерт для фортепиано... В нем есть, однако, определенный избыток, расточительность мотивов и развития в духе барокко, которые значительно обогащают его архитектуру»<sup>92</sup>.

Трудно согласиться с этой противоречивой точкой зрения. Если под примитивизмом понимать индийское начало, присутствующее в нем, то оно проявляется уже не в примитивистском духе. Хотя Концерт стоит в непосредственной хронологической близости к «Индийской симфонии», именно по своему духу это произведение совершенно иное. Скорее можно согласиться с новыми и непривычно звучащими эпитетами в адрес музыки Чавеса, как «избыток», «расточительность», составляющими резкий контраст в сравнении с ранее употребляемыми «аскетизмом и сухостью». Наиболее объемную и объективную характеристику Концерта дал О. Майер-Серра, как мы знаем, пристально и не без предвзятости следивший за творческой эволюцией композитора: «Быстрая универсализация мексиканской музыки в последних произведениях Чавеса есть следствие становления и органического развития технико-эстетических проблем, которые встают перед национальными музыкальными школами в тот самый момент, когда они поднимаются над простым цитированием народных элементов. Его Концерт для фортепиано является тем горнилом, в котором сплелись самые разные, дивергентные части его прежних сочинений; его стиль в этом произведении достигает самой высшей, показательной точки... Это произведение, в котором интегрирование общего — уроков универсальной техники, и специфического — отличительных признаков мексиканского опыта — породили стиль, отмеченный печатью неповторимости и необычайной силы. Для мексиканской культуры это произведение означает начало универсализации национального мышления»<sup>93</sup>.

Концерт для фортепиано с оркестром представляет собой значительное по масштабам произведение длительностью свыше 30 минут. Он состоит из трех частей: Первая часть — сонатное Allegro с медленным вступлением и заключением. Вторая часть — *Molto lento*, состоящее из нескольких эпизодов. Третья часть — *Allegro non troppo*, близкая по форме к сонатному Allegro с кодой вместо репризы. Концерт вместил в себя целую галерею образов от широких эпических картин до эпизодов интимной лирики, от философских раздумий до взрывов искреннего веселья. Оптимистична общая концепция произведения: вера в человека, в его труд, энергию и волю, любовь к родной земле — вот главные идеи произведения.

Впечатляюще звучит уже первая тема интродукции, величественно развивается широкая напевная мелодия. Эта тема — ключевая для всего произведения, от нее тянутся нити интонационных взаимосвязей и образных пре-

---

<sup>92</sup> Homenaje nacional a Carlos Chávez. P. 121.

<sup>93</sup> Mayer-Serra O. El estado presente de la música en México. P. 16, 18–19.

вращений почти ко всем остальным темам. Квартово-квинтовые интонации первого двутакта можно считать квинтэссенцией всего чавесовского тематизма. Трехордные мотивы такого рода обнаруживаются в каждом его сочинении:

67 *Largo non troppo* ♩ = 66

*f cantando, sempre legato e molto sostenuto*

P-no I (solo)

*Largo non troppo* ♩ = 66

*mf legato sempre*

P-no II (orch.)

Главная партия первой части наделена зарядом огромной энергии. Упругий трехдольный ритм, безостановочное токкатное движение создают ощущение целеустремленности, уверенности:

68 *Allegro agitato* ♩. = 80

*f*

P-no I (solo)

*Allegro agitato* ♩. = 80

*mf cantando*

P-no II (orch.)



Побочная партия — одно из лирических откровений в музыке Чавеса (пример 69). Лирический герой Концерта предстает во всей привлекательности своего благородно-утонченного облика. Сочетание лирической мягкости и взволнованности, устремленности и нерешительности, нежной задумчивости и порыва, всего того, что таится в самых сокровенных уголках человеческой души, — вот примерная гамма настроений, заложенных в этом разделе.

69 Poco meno mosso  $\text{♩} = 56$   
cedendo poco poco rit.

Чавесовский индихенизм в Концерте стал также частью более обобщенной концепции. В этом произведении композитор ушел от экзотического примитивизма «Индийской симфонии», но картины одушевленной природы и здесь предстают во всей своей стихийной мощи. Загадочны и властны первые звуки оркестра во второй части. Один из наиболее впечатляющих — заключительный раздел этой части. На фоне двенадцатиголосного квартового-квинтового аккорда бесконечно повторяется одна и та же фраза, создавая картину векового покоя, незыблемости и величественной красоты.

В финале завершается процесс тематического синтеза материала предыдущих частей. В остросинкопированную тему финала вкрапляются интонации вступления первой части. Вторая тема, своей пластичностью напоминая побочную тему первой части, также интонационно происходит от темы вступления. Однако она уже преобразуется альтерациями, наделена синкопированным джазовым ритмом. Одновременно с ней в оркестре звучит и пентатонная индейская мелодия. Все более явственными становятся мажорные интонации. В коде происходит утверждение торжествующего мажора: до мажор, фа-диез мажор встают устойчивыми колоннами аккордов, на фоне которых в калейдоскопическом мелькании тем и блестящих пассажей побеждает праздничное ликование — оптимистический итог всего произведения.

Освоение крупной симфонической формы, которой, по сути дела, является этот концерт, и связанное с этим расширение круга образов потребовало от композитора дальнейшего развития его ладоинтонационного мышления. Ладовая концепция Чавеса предстает в зрелом, разработанном виде. В концерте преодолеваются многие ограничения, накладываемые ранее на себя композитором: преодолена концепция антиромантизма, крайности конструктивизма, линейная полифония гибко сочетается с аккордовой фактурой, что позволяет достичь необходимого разнообразия звучания. Важнейшим достижением концерта явилось объединение под знаком стилистического единства разнородных фольклорных источников музыкального языка композитора — индейского, креольского, элементов джаза, ставших к этому времени «неразрывной частью индивидуальности самого автора, что позволило ему создать произведение универсальное по значению с мексиканским акцентом»<sup>94</sup>. Это и есть та главная цель, к которой стремился мексиканский «национализм» в целом и Карлос Чавес в частности. С созданием этого произведения мексиканская профессиональная музыка вступила в следующий этап своего развития — универсальный, продемонстрировав способность решения широких проблем общечеловеческого плана на высоком и современном художественном уровне.

На этом этапе мы временно приостанавливаем рассмотрение творчества Карлоса Чавеса, которое в своем дальнейшем развитии выходит за рамки проблематики данной главы, ограниченной 40-ми годами первой половины XX века и посвященной рассмотрению процесса становления национальных композиторских школ в течение этого периода. Подобная остановка может показаться искусственной, однако нельзя забывать, что послевоенный период в мировой музыке ознаменован тенденциями, во многом отличающимися от тенденций, преобладающих в первые десятилетия XX века, и нуждается в определенной мотивации, которая может быть отнесена уже не только к творчеству Чавеса, а к явлениям мирового масштаба. В данный же момент обратим внимание на еще одну яркую индивидуальность на мексиканском музыкальном горизонте.

Если в музыке Мануэля Понсе отразилась преимущественно идеология и эстетика креольского романтизма в его связи с испанским наследием, если

---

<sup>94</sup> *García Morillo R.* Carlos Chávez: Vida y obra. P. 59.



Карлос Чавес заглянул в глубины индейской архаики, с одной стороны, и в мир урбанистической цивилизации — с другой, то в творчестве **Сильвестре Ревуэльтаса** (Silvestre Revueltas, 1899–1940) сконцентрировались в наиболее органичном единстве самые типичные черты народной музыкальной культуры, образовавшейся в результате расовой и культурной метисации, что позволяет считать его представителем «метисского реализма».

Творческое наследие Сильвестре Ревуэльтаса относительно невелико по объему: 12 симфонических поэм, четыре квартета, детский балет «Путешествующий головастик», неокон-

ченный балет «Полковница», музыка к кинофильмам «Рыболовные сети» и «Ночь майя», несколько инструментальных пьес и сочинений для голоса — вот в основном все, что было создано им за почти десять лет активной композиторской деятельности из сорока, отведенных ему судьбой.

Ревуэльтас был в числе немногих мексиканских композиторов, оставшихся в стороне от музыкального индихенизма в его чистом виде. Выражение подлинного мексиканского характера он искал в современной ему Мексике 1930-х годов, только что пережившей революцию и гражданскую войну, Мексике, «еще полной удивления и надежды на будущее, готовой и на терпеливое ожидание и на страстный вопль протеста, преисполненной жажды жизни и того сознания собственной силы, какие свойственны человеку в тридцать лет»<sup>95</sup>. В этой Мексике были и еще живые осколки древних культур ацтеков, майя и толтеков, и развалины поверженных языческих храмов, но были и шумные современные города с их многолюдными улицами и площадями, и ярмарочные гулянья с пестрыми театральными балаганами, яркие национальные одежды, народные песни и танцы, стремительные современные ритмы<sup>96</sup>. Прошрое и настоящее, индейское и метисское — все это живет в музыке Ревуэльтаса в неразрывном единстве. «Это мощное и варварское биение сердца пирамид, гор, бездонного неба и гигантских цветов, это вечное прошлое и трудное, но вселяющее надежду настоящее воплощены в музыке Ревуэльтаса с достойными удивления мудростью и соразмерностью» — так, объемно и точно, сказал испанский поэт Рафаэль Альберти<sup>97</sup>.

Подобно многим художникам начала XX века, увлеченных идеями социальной справедливости и классовой борьбы трудящихся, Ревуэльтас стремится говорить ясным и доступным языком о насущных проблемах простого народа. Отстаивая свои демократические позиции в полемике со своими идейными противниками, он писал: «Наша художественная критика... чуждая револю-

<sup>95</sup> *Marinello J.* Imagen de Silvestre Revueltas. México, 1966. P. 10.

<sup>96</sup> Здесь и далее использованы материалы статьи П. А. Пичугина «Сильвестре Ревуэльтас» // Музыка стран Латинской Америки. М., 1983. С. 63–92.

<sup>97</sup> Высказывание испанского поэта Рафаэля Альберти цитируется по кн.: *Mayer-Serra O.* Silvestre Revueltas y el nacionalismo musical en México. P. 549.

ционных идей, не видит проявления определенной идеологии в искусстве, но ищет в нем одно лишь интеллектуальное наслаждение. Ее складу ума, отравленному предрассудком „искусства для искусства“, недоступна сама мысль о том, что в произведении искусства может быть заключено четкое классовое содержание»<sup>98</sup>. Проявления социальной заостренности можно найти во многих произведениях Ревуэльтаса, «острее и глубже всех других мексиканских композиторов чувствовавшего революцию»<sup>99</sup>. Таким представляется Ревуэльтас в музыке к кинофильму «Рыболовные сети» (1935), посвященному полной лишений и опасностей жизни рыбаков; в музыке к другому фильму «Те, кто внизу» по известному одноименному роману Мариано Асуэлы; к балету «Полковница», содержание которого навеяно гравюрами Хосе Гвадалупе Посады, бесстрашного борца против диктатуры Порфирио Диаса, отразившего в своих сатирических гравюрах скорбь, радость и гневный протест народа.

Революционная тематика в сочинениях этих лет, вызванная надеждами на грядущую социальную справедливость, была свойственна творчеству многих деятелей культуры и искусства. Не говоря об известных хрестоматийных примерах из истории советской музыки 1920–30-х годов, можно найти множество сочинений подобного рода и в творчестве латиноамериканских композиторов. Как уже говорилось, друг и коллега Ревуэльтаса Чавес в эти годы создал целый ряд сочинений, таких, как «Призывы» («Пролетарская симфония»), «Республиканская увертюра» и другие. Они вместе работали: Чавес был главным, а Ревуэльтас вторым дирижером Национального симфонического оркестра, они вместе преподавали в консерватории и наверняка делились своими творческими замыслами. Однако между ними была существенная разница: если для первого обращение к широким массам было лишь данью определенному историческому моменту, коротким увлечением, то у второго демократизм был сутью его искусства, порождением внутренней потребности его личности. Вместе с тем в демократизме стиля Ревуэльтаса никогда нет ни малейшей уступки массовому вкусу, никакого намека на тривиальность. В этом отношении он выигрывает даже у «самого» Вилла-Лобоса, иногда перешагивавшего эту опасную черту. «Простота» музыки Ревуэльтаса обманчива, он избегает прямых, очевидных решений, облекая свои идеи в оригинальную, индивидуализированную форму, с разных сторон показывая черты национального мексиканского характера.

В стиле Ревуэльтаса очень трудно обнаружить прямое влияние кого-либо из ведущих европейских мастеров XX столетия. В его композиторском почерке можно иногда встретить отдельные чисто внешние детали, указывающие на посторонний источник (в манере контрапунктической разработки, напоминающей Де Фалью периода «Балаганчика» и Концерта, в некоторых оркестровых приемах, идущих от Стравинского), однако могучая индивидуальность художника заставляет и эти приемы звучать «по-ревуэльтасовски». В его ранних инструментальных сочинениях бесспорно влияние Чавеса (в частности, в «Трех

---

<sup>98</sup> См: *Revueltas J.* Apuntes para una semblanza de Silvestre. México, 1966. P. 92–93.

<sup>99</sup> *Baqueiro Foster G.* La música en México. Cincuenta años de la Revolución. T. IV. México, 1962. P. 447.

пьесах» для скрипки и фортепиано), но оно очень скоро прошло. Скорее, можно говорить о чертах «стиля эпохи», общих для всех композиторов, перешедших границы романтизма XIX столетия, — определенной дисгармоничности, диссонантности, битональных наложениях, затушевывании функциональных отношений там, где этого требовало развитие материала, оригинальных составах оркестровых ансамблей и других модернистских характеристиках музыкального языка.

Ревуэльтаса часто сравнивают с Мусоргским, и на это есть основания — те же шероховатости, неловкости, игра без правил в гармонии и голосоведении, граничащие с дилетантизмом с точки зрения приверженцев академических европейских методов, и вместе с тем гениальные по глубине прозрения в воплощении мироощущения своего народа. При всей несравнимости значения вклада этих двух композиторов в мировую музыку, несомненна их стилистическая «особость», определившая место каждого из них в национальной культуре своих стран.

Творчество Ревуэльтаса означает громадный шаг вперед в эволюции национального направления в Мексике. В отличие от Чавеса Ревуэльтас опирается в своем творчестве не только на древние, но главным образом на более поздние музыкальные пласты — испанские, креольские, метисские, индейские, сельские и городские, которые в совокупности составляют неповторимое своеобразие современной народной музыки Мексики. В этом отношении Ревуэльтас — прямой продолжатель Мануэля Понсе. Оба выражали современную им Мексику: Понсе с позиций национального романтизма, Ревуэльтас, как творческая личность более могучая и земная, с позиций, которые можно назвать мексиканским музыкальным реализмом. Майер-Серра прямо указывает на то, что во многих случаях салонная чувствительность Понсе у Ревуэльтаса превращается в «глубокий реализм типа Мусоргского»<sup>100</sup>, когда он стилизует типичнейшие черты народной музыки: грубые, даже кричащие интонации деревенских певцов с их открытыми голосами; сильные и неожиданные контрасты; частые имитации расстроенных инструментов народных музыкальных ансамблей, одновременно играющих и старающихся переиграть друг друга; дух здорового юмора, презрения к смерти, богохульство, которые так ярко проявляются в букве и духе многих мексиканских песен; стереотипный аккомпанемент, в котором противопоставляются двух- и трехдольные ритмы, идущие от испанской музыки»<sup>101</sup>. Отсюда проистекают типичные элементы оркестровой техники Ревуэльтаса — напористые, энергичные мелодии, базирующиеся на устойчивом фоне гармонической педали, политональность, частые диссонантные столкновения различных мелодических линий, альтерированные гармонии.

Почти все произведения Ревуэльтаса, за редким исключением, имеют названия, или, иначе говоря, программны, что является отражением одной из наиболее характерных черт музыки латиноамериканских композиторов того времени. Характер этой программности является во многом условным. Само

---

<sup>100</sup> *Mayer Serra O.* El estado presente de la música en México. P. 15.

<sup>101</sup> *Ibid.*

название произведения часто служит лишь толчком для возникновения образных ассоциаций, далеких от простой описательности. И в этом отношении музыка Ревуэльтаса может послужить убедительным примером. Так, название симфонической поэмы «Куаунауак» (1930) происходит от древнего названия современной Куэрнаваки. Названия симфонических поэм «Уличные перекрестки» (1930) и «Окна» (1931), казалось бы, говорят сами за себя, однако Ревуэльтас не так прост, как можно было бы вообразить. По поводу последней он высказывался следующим образом: „Окна“ — музыка без программы. Возможно, когда я писал ее, у меня было поначалу намерение выразить какую-то определенную мысль, но сейчас это уже не имеет значения... Тем не менее „Окна“ — богатая литературными ассоциациями тема, и она может удовлетворить вкусу многих людей, которые еще не умеют слушать музыку без программы»<sup>102</sup>.

Музыка Ревуэльтаса говорит о реальной жизни со всеми ее живописными деталями, сквозь которые видны народные характеры. К примеру, под названием симфонической поэмы «Краски» («Colorines», 1932) могут подразумеваться как собственно краски, так и наименование деревьев-колоринес, чьими черно-красными плодами играют дети, а молодые индейки делают из них ожерелья. «Ханитцио» (1932) — название живописного островка на озере Патцкуаро в штате Мичоакан. Симфоническая поэма с этим названием, одно из наиболее известных произведений Ревуэльтаса, начинается фанфарными возгласами, похожими на революционные корридос:

#### 70 [Allegro]



Вместе с тем вторая тема этой пьесы — один из образцов проникновенной пейзажной лирики:

#### 71

<sup>102</sup> Цит. по: Mayer-Serra O. Silvestre Revueltas y el nacionalismo musical en México. P. 551.



Название состоящей из трех небольших частей симфонической поэмы «Копилки» («Alcancias», 1932) соответствует названию одного из изделий традиционных в Мексике кустарных промыслов по изготовлению глиняных игрушек-копилков в форме свиней, рыбок, а также разного рода свистулек типа флейты, служивших в далеком прошлом в качестве примитивных музыкальных инструментов. Музыка, однако, совсем не игрушечная, и говорит, скорее, о глубоком разладе между героем и обществом. Пьеса начинается резкими, может быть, даже саркастическими вскриками, соседствующими с яркой, праздничной диатонической мелодией на пентатонной основе с выдержанным остинатным сопровождением.

Более отвлеченно выглядит название симфонической поэмы «Плоскости» («Planos», 1934), в которой тема вступления образована двумя контрастирующими фрагментами. Пронзительно-трагический характер музыки говорит как раз не о чем-то абстрактном, а, скорее, о каких-то сложных, конфликтных моментах, в которых не было недостатка в жизни композитора.

Доминирующим элементом у Ревуэльтаса всегда служит мелодия, и именно в мелосе прежде всего проявляется национальный характер его музыки, хотя композитор, прирожденный мелодист, и не прибегает к фольклорным заимствованиям. Как справедливо отмечает Пичугин, «Ревуэльтас добивается национального характера не цитированием фольклорных мелодий, а всей совокупностью художественно-выразительных средств: интонационных, ладово-гармонических, метроритмических, темброво-колористических»<sup>103</sup>. Сам композитор высказывался на этот счет предельно ясно: «Я никогда не использовал фольклорные или народные мелодии, но большая часть моих собственных тем, или лучше сказать мотивов, имеет народный характер»<sup>104</sup>.

Мелодии Ревуэльтаса почти исключительно диатонического склада, даже в самых драматичных и экспрессивных эпизодах. Хотя в вышеприведенной цитате Ревуэльтас говорит о «мотивах», в действительности главные темы большинства его произведений представляют собой значительно более протяженные, нежели мотивы, мелодические построения, обладающие структурной завершенностью. Иногда тема разрастается у Ревуэльтаса в широко развернутую

<sup>103</sup> Пичугин П. Сильвестре Ревуэльтас. С. 85.

<sup>104</sup> Цит. по: Baqueiro Foster G. La música en México. P. 446.

мелодическую волну большого дыхания, приобретающую черты «бесконечной мелодии», как в следующих двух фрагментах из фильма «Рыболовные сети» — в эпизоде смерти девочки из бедной рыбацкой семьи (пример 72) и в кульминационной сцене фильма, когда рыбаки, тяжело работая веслами, опускают тело своего товарища, убитого в стычке с охранниками (пример 73).

72 [Andante]

V-ni *p molto espress.*

Fag. *p*

V-le *p espress.* *mf*

V-c. *p espress.* *mf*

C-b. Tuba *p espr.* *mf*

Tr-ba *p*

Ob., Cl. *f*

Cor. *f* *f*

Tr-ba *f espress.* 3

Cor.

Tr-ni e Tube

Archi e Legno *mf f mf f segue*

*mf < f mf < f segue*

*f segue*

Оркестр Ревуэльтаса несет на себе ту же печать индивидуального стиля художника, что и его мелос. Своеобразны также и сами составы оркестра, с необычными сочетаниями отдельных групп, зачастую копирующими набор инструментов уличных ансамблей. В большинстве случаев Ревуэльтас использует малые оркестры или камерные ансамбли. Так, например, в состав оркестра в поэме «В честь Гарсии Лорки» входят: флейта-пикколо, кларнет, две тру-

бы, тромбон, туба, два тамтама, ксилофон, фортепиано, четыре скрипки и один контрабас. Главенствующая роль в партитурах Ревуэльтаса принадлежит духовым, в первую очередь медным инструментам, которым поручаются преимущественно мелодические голоса и партии которых представляют подчас высшую степень технической виртуозности. Струнная группа, напротив, часто выполняет роль сопровождения, имитирующего гитарный аккомпанемент, с широким применением приемов *pizzicato* и *con legno*. Один из характерных примеров — начало поэмы «Куаунауак»: продолжительные *pizzicato* контрабасов и виолончелей, на фоне которых постепенно «прорастают» мелодические попевки духовых:

# 74 Lento

The musical score is for a section titled "74 Lento". It features three main parts: V-c. (Violoncello), C-b. (Contrabasso), and a string quartet (Violins I, Violins II, Violas, and Cellos/Double Basses). The V-c. part begins with a *p pizz.* (piano pizzicato) instruction. The C-b. part also begins with a *p pizz.* instruction. The string quartet part begins with a *pp* (pianissimo) instruction. The score is written in 2/4 time and consists of 74 measures. The V-c. and C-b. parts are in the bass clef, while the string quartet is in the treble clef. The V-c. and C-b. parts play a continuous, rhythmic pattern of eighth notes, while the string quartet plays a more melodic line.

Стоит отметить также довольно скромную для латиноамериканского композитора XX века роль ударных в оркестре Ревуэльтаса, в котором эти инструменты часто выполняют скорее колористические, нежели ударные функции. Исключение составляет лишь симфоническая поэма «Сенсемайя», в которой огромный набор ударных и ударно-шумовых инструментов был вызван специфической задачей воссоздания афрокубинского языческого мифа.

«Ревуэльтас, — пишет Майер-Серра, — как все великие мексиканские художники, прирожденный колорист, и этой чертой своего таланта он обязан характеру народа, которому принадлежал»<sup>105</sup>. Правда, тот же Майер-Серра считает колоритность музыки Ревуэльтаса, в определенной степени, недостатком, поскольку «Ревуэльтасу не удалось преодолеть в своем музыкальном творчестве симфонической живописности, хотя в его ограниченности он создал произведения, полные подлинной красоты и оригинальности»<sup>106</sup>. Эти слова написаны в 1946 году, когда излишняя описательность, иллюстративность некоторыми представителями окраинных культур ассоциировалась с отсталостью. Однако общее направление развития латиноамериканской музыки в XX веке показало, что живописность, колоризм, экзотичность как раз и являются ее отличительными чертами.

Гармония Ревуэльтаса, несмотря на обильное применение альтерированных созвучий, подчас весьма изысканных и острых, в своей основе классическая: она опирается на прочную терцово-квинтовую или квартово-квинтовую основу. Эти черты особенно явственно проявляются в гармоническом языке первых оркестровых и камерных сочинений Ревуэльтаса, выдержанных преимущественно в гомофонной фактуре, но они сохраняют свое значение и в более поздних произведениях композитора, для которых характерно взаимопроникновение гомофонного и полифонического склада письма. Среди многих подобных примеров — вторая часть поэмы «В честь Гарсии Лорки», где одновременное сочетание в трех разных тональностях скорбной мелодии засурдиненной трубы, жалобно-монотонных фигураций струнных в среднем регистре и неподвижно-оцепенелого баса представляют собой впечатляющее выражение страдания (см. пример 75). «Только сама душа народа, — говорит Хуан Маринельо, имея в виду этот раздел поэмы, — может исторгнуть такой долгий, сдавленный стон — глухой вопль тысячелетних корней, разрываемых злой силой»<sup>107</sup>.

---

<sup>105</sup> *Mayer-Serra O.* Silvestre Revueltas y nacionalismo musical en México. P. 559.

<sup>106</sup> *Maer-Serra O.* El estado presente de música en México. México, 1946. P. 13.

<sup>107</sup> *Marinello J.* Imagen de Silvestre Revueltas. P. 40.

## 75 Moderato

Tr-ba con. sord.

The musical score is written for a tuba with mutes (Tr-ba con. sord.) and piano accompaniment. It consists of three systems of staves. The tuba part is in the upper staff of each system, and the piano accompaniment is in the lower two staves. The tempo is marked 'Moderato'. The piano part features a continuous eighth-note accompaniment in the right hand and a sustained bass line in the left hand. The tuba part has a melodic line with various dynamics and articulations. The first system includes the dynamic marking 'pp' (pianissimo) and the instruction 'sempre legato' (always legato). The second system includes the instruction 'sempre legato' and the dynamic marking 'pp'. The third system includes the instruction 'sempre legato' and the dynamic marking 'pp'. The score is written in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

Если Чавес в своем антиромантическом бунте изгнал из музыки всякую «чувствительность», «лирику», то у Ревуэльтаса во множестве встречаются лирические эпизоды. Быть может, самым выразительным из них является исполненная проникновенного, нежнейшего лиризма заключительная часть «Колыбельной» из вокального цикла «Пять детских песен на стихи Гарсии Лорки»:

76 Lento  
*pp*

Voce

*pp*

Duér - me te cla - vel, qu'el ca

P-no

*pp*

- ba - llo no quie - re be - ber, duér - me - te ro - sal, qu'el ca -

- ba - llo se po - ne a llo - rar.

Этот и другие эпизоды сопряжения модернистских элементов музыкального языка с романтической образностью роднят Ревуэльтаса с Вилла-Лобосом. Не стремился он также к новациям в области формы. Ревуэльтас имеет обыкновение в своих симфонических поэмах использовать традиционную сложную трехчастную или вариантную форму, избегая разработочного способа развития. С этим связан нередко высказываемый в адрес композитора упрек по поводу отсутствия в его музыке настоящего симфонизма. Как обычно критично настроенный Майер-Серра замечает, что в его поэмах «мелодический материал неупорядочен в каком-либо конструктивном плане, музыкальные идеи, почти всегда имеющие фольклорные истоки, выстраиваются в ряд отдельных эпизодов, не связанных между собой и прерываемых часто каким-

либо резким и блестящим, по преимуществу металлического тембра восклицанием, быстрым пассажем, глиссандо или гротескно искаженным мотивом»<sup>108</sup>. Иными словами, в момент, когда традиционный симфонист начал бы развитие материала, Ревуэльтас предпочитает резкую смену ракурса, подобно тому как это происходит в кинематографе. Представляется, что его якобы «неумение» строить объемные симфонические полотна, скорее, нужно понимать как нежелание, поскольку, когда этого требует творческая задача, как, например, в поэмах «Плоскости» и «Сенсемайя», в ряде фрагментов к кинофильмам, то есть там, где появляется конфликтное столкновение образов, возникает и интенсивная тематическая разработка. Оцениваемые с точки зрения классического европейского симфонизма, эти примеры могут показаться скромными, не в полной мере отвечающими предписанным канонам, но нельзя забывать и об относительном характере европейских оценок применительно к латиноамериканскому искусству, и общей тенденции в музыке XX века к изменению трактовки крупной циклической формы. Бакейро Фостер подчеркивал, что «мексиканский симфонизм, обладающий своими собственными характеристиками, своим мелодическим, гармоническим и ритмическим содержанием, подсказанным народной музыкой, свои мироощущением... избрал направление, которое можно назвать специфически мексиканским... С музыкой произошло то же, что и с художниками: революция побудила искать свои ориентиры»<sup>109</sup>.

Одним из таких ориентиров, указывающих мексиканскому симфонизму плодотворный курс, вполне правомерно считать конструктивный принцип, который нашел свое наиболее полное воплощение в симфонической поэме «Сенсемайя», этом циклопическом по звуковой насыщенности и энергии движения сооружении, вырастающем из одной-единственной ритмомелодической попевки. «Сенсемайя» может служить образцом того «специфически мексиканского» направления, о котором говорил Бакейро Фостер. В сущности, этот же конструктивный принцип лежит в основе и «Индийской симфонии» Чавеса, и «Румбы» Катурлы, и некоторых «Шорос» Вилла-Лобоса, если ограничиваться лишь самыми выдающимися примерами. Следовательно, в этом принципе есть нечто, отвечающее специфически латиноамериканскому складу музыкального мышления. Но речь здесь может идти не только о каких-то признаках формы и структуры. «Сенсемайя», подобно вышеназванным произведениям, становится в ряд отправных пунктов в постижении мира «чудесной реальности» Латинской Америки, получившем, применительно к литературе, название метода «магического реализма». В этом произведении Ревуэльтас выходит за рамки мексиканского, обращаясь к языческой кубинской легенде Николаса Гильена. Таким образом, магический мир индейского прошлого Мексики перекликается с магическим мироощущением афрокубинцев. Индихенизм в данном контексте можно трактовать шире, нежели только как

---

<sup>108</sup> Mayer-Serra O. El estado presente de música en México. P. 14.

<sup>109</sup> Baqueiro Foster G. La música en México. P. 450–451.

воссоздание автохтонного индейского опыта. Таким образом, существующая в языках латинской лингвистической группы многозначность понятия *индигено* (*indigeno*), означающего как *индейское*, так и более широкое «аборигенное-туземное», оправдывается, приводя к идее объединения аборигенного индейского с аборигенным африканским, хотя и перенесенным на американскую почву.

Симфоническая поэма «Сенсемайя» написана на сюжет известного стихотворения Николаса Гильена того же названия, что на языке кубинских негров означает «песня для заклинания змей». Поэма воспроизводит звуковую атмосферу шумных афрокубинских ритуалов, поэтому в обычный состав оркестра дополнительно включены шесть барабанов, четыре литавры, четыре тарелки, два ксилофона, распадор (или гуиро), большой гонг, трещотка реко-реко, кубинский идиофон иконес и ряд других афрокубинских шумовых инструментов.

Произведение строится на сопряжении двух начал — повествовательного, рассказывающего об определенных реальных событиях (преследовании змеи), и символического языка ритуальных заклинаний. Мелодические и ритмические элементы, составляющие поэму, можно подразделить на две группы, согласно их принадлежности к действию или обстоятельствам, в которых это действие происходит.

К первой группе относятся более или менее протяженные темы (от 3-х до 16-ти тактов), отражающие реальные факты повествования, те, что в поэме Гильена относятся к «змее (ужу), которая не движется и умерла» (*la culebra no se mueve y se murió*).

Ко второй группе принадлежит оstinатная, или репетитивная часть музыки, в которой автор, воспроизводя процесс языческого обряда, моделирует прием оноματοпейи, состоящий в имитации звучания одного языка при помощи другого известного языка для того, чтобы смешать их в звукоподражании, не имеющем реального смысла, но создающим особую завораживающую атмосферу. В тексте поэмы Гильена настойчиво повторяются слова «сенсемайя» и «майомбе-бомбе-майомбе» (*mayombe-bombe-mayombe*) на языке лукуми, служащие основой для ритмических оstinато в музыке. Оркестровая имитация силлабических акцентов в этих словах приводит к образованию основного пульсирующего ритма на 7/8, на котором базируется репетитивные принципы пьесы.

На эту линейную ритмическую ось накладываются постепенно все последующие элементы, символизируя картину взывания к языческим божествам, к коллективной памяти, в которой сохраняются в неизменном виде магические формулы заклинаний<sup>110</sup>. Течение времени отмечается оstinатным повтором, как бы движением по кругу, за границу которого невозможно вырваться. С точки зрения композиционной, музыкальное структурирование осуществляется посредством наложения возникающих почти без подготовки оstinатных

---

<sup>110</sup> Estrada J. La música en México. Historia. Periodo contemporaneo. México, 1984. P. 135.

ритмотем, нагромождающихся постепенно друг над другом. Наложение ритмических построений, различающихся между собой по количеству ритмических единиц (долей), приводит к тому, что начала и окончания ритмотем постоянно смещаются и не совпадают, создавая между ними все новые интонационно-ритмические комбинации. Какие-то отдаленные голоса, шумы, эхо, шепот и крики, то ли живых существ, то ли оживших предметов — вся эта неясная масса звуковой материи завораживает слушателя, погруженного в звуковой пейзаж, наполненный оргастическим ощущением таинственной жизненной силы. Возможно, что в этой тотальной ритмизации музыки, где вместо протяженной мелодии время заполняется короткими повторяющимися ритмотемами на фоне остиной синкопированной ритмики, нашли воплощение философские идеи африканских мыслителей о вечном круговороте времени.

Произведение начинается бормотанием басового кларнета, сопровождающегося мерным покачивающимся ритмом тамтама и тамбора. К этому добавляются остиной мотив фагота и затактовый щелчок клави. Затем вступает туба с первым коротким призывом, состоящим всего из одного пентатонного трихорда, становящегося начальной тематической ячейкой для дальнейшего развития и видоизменения:

77



Откликается валторна с первым хроматическим комментарием на фразу тубы со скачками на большую септиму и нону. Затем тема тубы, дублируемая в октаву английским рожком и трубой, появляется уже в более развернутом виде со скачком на септиму, звучащим как отклик на возглас валторны:

78



Засурдиненные тромбоны, а затем трубы развивают начальную остиную ритмоформулу, добавляя к ней восходяще-нисходящий ритмический рисунок *ре-фа-ре*, в то время как состав группы ударных слегка меняется: к клави добавляется индийский распадор, тамбор и литавры, дублирующие стаккатную тему фагота, основанную на ритме «майомбе-бомбе-майомбе» и поддержанную затем струнными. Уже на уровне громадного fortissimo вступают тромбоны, продолжая развивать основанную на силлабической комбинации звуков ритмическую формулу:



Тембры пульсирующих аккордов переходят один в другой, так, например, дробный, сыпучий тембр распадора заменяется тембром скрипок и альтов, играющих на трех струнах близко к подставке, что делает их звучание похожим на звучание этих ударно-шумовых инструментов. Основная тема модифицируется при помощи приема, близкого к инверсии, превращаясь в расширенный вариант восходяще-нисходящего пульса основного оstinатного ритма «майомбе-бомбе-майомбе», а оstinато приобретает триольный ритм, встречающийся в основной ячейке темы, что позволяет говорить о метаморфозе — превращении одного элемента в другой. Этот вариант темы, наиболее длинный из всех, простирается на 16 тактов, которые можно подразделить на две группы — в 10 и 6 тактов. За исключением третьего и четвертого тактов с нисходящим хроматическим ходом, остальные основаны на пентатонном звукоряде:

80

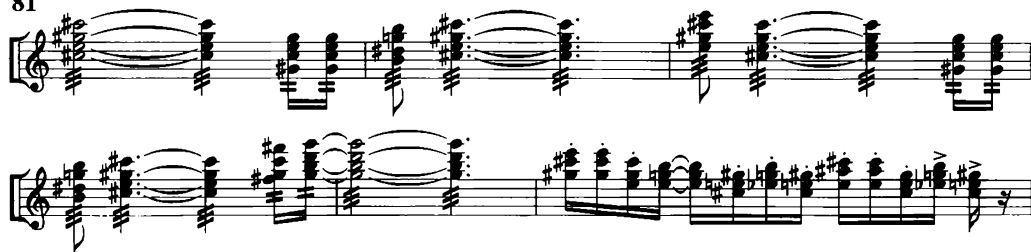


Оstinатная пульсация постепенно активизируется, приобретая переменный размер 7/8 на 9/8, делящийся на 3/4+3/8. Затем наступает постоянное чередование 7/8 и 7/16. Это сопоставление ритмов создает ощущение кинематографической двуплановости, погони, происходящей на двух различных скоростях, убегающего и догоняющего. Постепенно музыка почти останавливается, иллюстрируя момент, когда группе людей удастся заколдовать змею магическим ритмом преследования. «Сенсемайя не движется, она умерла», — говорится в тексте поэмы Гильена.

Во втором разделе «Сенсемайи» происходит процесс постоянной трансформации ранее представленного музыкального материала посредством смены метрики, тематических контуров, постепенного увеличения звучности, пе-

рехода от одноголосного изложения к аккордовому. В коде тема заклинания излагается параллельными увеличенными трезвучиями труб. Пентатонная тема также гармонируется и занимает семь тактов, последний из которых повторяется семь раз, символизируя триумф жизненной силы:

81



Среди мексиканских композиторов, представляющих, наряду с Чавесом и Ревуэльтасом, национальное направление в мексиканской музыке 1920–1940-х годов, наиболее известны Хосе Ролон и Канделарио Уисар; члены «группы четырех» — Даниэль Айяла, Блас Галиндо Димас, Сальвадор Контрерас и Хосе Пабло Монкайо; а также Луис Санди Менесес и Мигель Берналь Хименес.

**Хосе Ролон** (José Rolon, 1877 или 1878–1945), проведший детские годы на ранчо в долине Сапотлана, был хорошо знаком с народной музыкой. В 1903 году он отправился в Париж, где начал профессионально заниматься музыкой у М. Мошковского по фортепиано и Дюбуа по композиции (1903–1906). После «Романтического квартета» и симфонии он создает симфоническую поэму «Пир карликов», получившую в 1928 году 1-ю премию на Первом национальном музыкальном конгрессе, — свое самое известное сочинение с явно выраженной национальной направленностью (композитор включил в партитуру мелодию популярного народного сона XVIII века; см. пример 82, партия виолончелей), названное одним из критиков «мексиканским „Сном в летнюю ночь“».

## 82 [Allegretto]

Окрыленный успехом, Ролон возвращается в Париж, где занимается в «Эколь нормаль» у Нади Буланже и Поля Дюка (1927–1930). Приведем характерный отрывок из письма, написанного композитором своей дочери: «Все здесь сходят с ума от стольких „измов“: атонализм, битонализм, политонализм, ультрахроматизм, додекафонизм. Что касается меня, то могу тебе сказать, что меня все они привлекают каждый в отдельности, но должны ли мы слушать столько сирен? — Не знаю. Однако думаю, что необходимо знать их все и выбрать дисциплину, которая подходит лучше к нашей традиции и нашей идиосинкразии. Французский музыкальный идеал предпочитает сохранять определенную дистанцию между чувством и музыкальным произведением. Но является ли этот путь правильным для мексиканской музыки, чтобы она могла достичь универсальности? Я хотел бы создавать музыку, которая проявит нас перед всем миром»<sup>111</sup>.

В результате подобных размышлений возникают произведения, обращенные к национальной тематике, такие, как симфоническая поэма «Куаутемок»<sup>112</sup> (1930) с говорящим хором на текст из поэмы «Милая Родина» Лопеса Веларде и оркестровая сюита «Сапотлан» (1932), которые насыщены интонациями и ритмами креольской музыки. Примечательны слова Нади Буланже по поводу этих сочинений: «Я получила большое удовольствие, просматривая страницы „Короля ацтеков“, дорогой Ролон. Это просто замечательно, что вы делаете для музыки вашей родины. Благородный, глубокий характер музыки весьма далек как от живописного украшения, так и от откровенных излияний. Широкое и открытое звучание хора приобретает здоровый рустический характер в диссонансах, которые придают ему особую грандиозность»<sup>113</sup>.

Музыкальный язык Ролона ощутимо эволюционизировал в сторону модернизма в последующих произведениях — «Трех индейских танцах» для фортепиано (обработки подлинных индейских мелодий из штата Халиско) и особенно в Концерте для фортепиано с оркестром (1935), с их более линейными и резко очерченными мелодическими контурами, с битональными наложениями, подобными ревуэльтасовским, и комбинациями незаполненных квартово-квинтовых аккордов, сообщающими музыке примитивистский «индейский привкус». Уже первые такты фортепианного концерта дают представление о позднем стиле Ролона (см. пример 83). «Мексиканская школа отстаивает свою жизнь в ожесточенной борьбе между универсальной формой и автохтонным содержанием, которое вдыхает жизнь в ваш Концерт», — говорит Надя Буланже<sup>114</sup>.

---

<sup>111</sup> Estrada J. La música en México. Historia. Periodo contemporaneo. P. 47.

<sup>112</sup> Куаутемок — последний правитель ацтеков, руководивший борьбой против испанских завоевателей, национальный герой Мексики.

<sup>113</sup> Estrada J. Op. cit. P. 48.

<sup>114</sup> Ibid.

The musical score is for two piano parts, P-no I and P-no II, in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as 112 beats per minute. The score consists of two systems. The first system shows P-no I with a forte (ff) dynamic and a quintuplet of eighth notes in the right hand, while P-no II has a forte (ff) dynamic and a single eighth note in the right hand. The second system continues the piece, with P-no I having a quintuplet and P-no II having a forte (ff) dynamic and a single eighth note. The score is written for two piano parts, P-no I and P-no II, in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as 112 beats per minute. The first system shows P-no I with a forte (ff) dynamic and a quintuplet of eighth notes in the right hand, while P-no II has a forte (ff) dynamic and a single eighth note in the right hand. The second system continues the piece, with P-no I having a quintuplet and P-no II having a forte (ff) dynamic and a single eighth note.

**Канделарио Уисар** (Candelario Huízar, 1883–1970), индеец по происхождению, сын кузнеца, являет собой красноречивый пример того, до каких высот мог подняться в те годы человек из «низов». От солдата, принимавшего участие в Мексиканской революции 1910–1917 годов, а затем музыканта духового оркестра Уисар дошел до студента Национальной консерватории в Мехико по классу валторны (1918–1924), овладев перед этим гитарой, саксофоном и альтом. В зрелые годы вел класс композиции в Национальной консерватории; среди его учеников были Галиндо Димас, Монкайо и Контрерас.

Творчество Уисара стилистически относится к «фольклорному» симфонизму. Впервые он был замечен музыкальной общественностью своей симфонической поэмой «Образы», удостоенной 3-й премии на Первом Национальном музыкальном конгрессе. Это произведение, так же как и следующие за ним симфонические поэмы «Поселянки» и «Пашня», пронизаны интонация-

ми креольского и индейского фольклора и вместе с тем романтически экспрессивны и пластичны, как можно видеть в следующем эпизоде из поэмы «Поселянки»:

84

Archi

Archi

Archi

legno e Tr-be

Cor.

V-c. pizz.

C-b.

Наряду с Чавесом, Уисар является одним из немногих мексиканских композиторов, продолжателей классической традиции многочастного симфонизма. Он написал пять симфоний, из которых особенно выделяется Вторая — «Окспаництли» (1936), посвященная древнему ацтекскому празднику богини цветов Хочикетцал, и Четвертая — «Кора» (1942) на темы песен и танцев ин-

дейцев кора. Будучи одним из ближайших друзей и сподвижников С. Ревуэльтаса, Уисар оркестровал его неоконченный балет «Полковница» (1940).

**Луис Санди Менесес** (Luis Sandi Meneses, 1905–1996), ученик Карлоса Чавеса, композитор, дирижер, публицист и активный музыкально-общественный деятель. Он написал относительно небольшое количество произведений, поскольку принадлежал к личностям, которые, «как и многие их современники, должен был больше работать для среды, в которой он жил, чем для самого себя, больше отдаваться работе по общему социальному строительству, а не по формированию своей собственной творческой индивидуальности»<sup>115</sup> — так говорит о нем Карлос Чавес. Санди многие годы руководил основанным им Хором мадригалистов (1938), возглавлял Департамент музыки в Министерстве просвещения (с 1941 по 1959 год с перерывами), способствуя реформе системы музыкального образования в Мексике, был директором Национального института изящных искусств, вице-президентом Межамериканского музыкального совета, одним из основателей журнала «Наша музыка». Многие стилистические черты музыки Санди (приверженность к индейскому наследию, господство квартово-квинтовых соотношений в мелодике и гармонии, преобладание полифонии над гомофонией, оstinatность, полиритмия) делают ее схожей с музыкой Чавеса, но ее общая эмоциональная направленность более демократична, что, в частности, особенно заметно в его балетах «День мертвых», рисующем традиционный народный праздник Мексики, «Бонампак» и «Коатликуе» на сюжеты из индейской мифологии. Специфически индейским материалом вдохновлены и оркестровые пьесы Санди Менесеса «Север» и «Праздник», написанные на подлинные темы индейцев яки. Перу композитора принадлежат также кантата «На смерть Мадеро», посвященная выдающемуся деятелю Мексиканской революции, многочисленные хоровые произведения и аранжировки народных песен, сделанные для Хора мадригалистов.

Из членов «группы четырех» наиболее примечательно творчество Бласа Галиндо Димаса и Хосе Пабло Монкайо.

Жизненная судьба **Бласа Галиндо Димаса** (Blas Galindo Dimas, 1910–1993), представителя чистой индейской расы, весьма схожа с судьбой Канделарио Уисара. Как писал Карлос Чавес, «всю нищету наших крестьян, невежество, голод, алкоголизм, низости касикизма — все это прошел Блас в темные годы своего полного лишений детства»<sup>116</sup>. Тем не менее Галиндо Димас учился в Национальной консерватории в Мехико у Чавеса, Ролона и Уисара, потом совершенствовался в Беркширском музыкальном центре в Танглвуде у А. Копленда. Музыка Галиндо Димаса, выдержанная в целом в стиле неоклассицизма, насыщена интонациями креольского и индейского фольклора и отличается ритмической энергией и богатством оркестровых красок. Наиболее известное его сочинение — «Соны марьячи» для оркестра (1940), написанное на темы трех народных сонов и являющееся одним из образцов национально-

---

<sup>115</sup> Sandi L. Compositores mexicanos de 1910 a 1958 // Estrada J. La música de México. México, 1984. P. 55.

<sup>116</sup> Estrada J. La música en México. P. 60.

го мексиканского стиля. Это живая, красочная, полнокровная музыка, как и народный источник, вдохновивший ее, — традиционная музыка уличных инструментальных ансамблей марьячи, пользующихся исключительной популярностью в Мексике. Среди других крупных произведений композитора несколько балетов («Мулатка из Кордобы», 1939; «Мечты и действительность», 1951; «Колдовство», 1952), три симфонии (1952–1961), концерты для солирующих инструментов с оркестром: два для фортепиано (1942, 1961), два для скрипки (1962–1970), один для флейты (1960). Национально-патриотическая тематика нашла отражение в таких произведениях Галиндо Димаса, как кантаты «Милая родина» на текст Рамона Лопеса Веларде (1947), «Три песни о революции» (1953), «К независимости» (1960).

**Хосе Пабло Монкайо** (Jose Pablo Moncaño, 1912–1958), ученик Карлоса Чавеса и Канделарио Уисара, наиболее талантливый представитель «группы четырех». Он приобрел широкую известность балетом «Сапата» (поставлен в 1953 году), посвященным одному из вождей Мексиканской революции и национальному герою Мексики Эмилиано Сапате, и особенно пьесой для большого симфонического оркестра «Уапанго» (1941), сочиненной на народные темы, записанные композитором в штате Веракрус. «Уапанго» — одно из самых популярных и репертуарных произведений мексиканской музыки, своего рода мексиканская «Камаринская». Это блестящее каприччио на темы сонов, отличающееся ритмическим изяществом, неистощимой изобретательностью контрапунктического соединения голосов и виртуозной инструментовкой. Однако Монкайо не ограничивался в своем творчестве произведениями фольклорного происхождения. В других его сочинениях определенные мексиканские элементы, хотя и безошибочно угадываемые, получают более обобщенный, «универсальный» характер. Хотя Монкайо написал сравнительно немного, он является одной из наиболее ярких и колоритных фигур в мексиканской музыке, олицетворяя собой, подобно Ревуэльтасу, которому Монкайо близок многими чертами своего дарования, архетип мексиканского композитора креольско-метисской ориентации. Среди других сочинений Монкайо — опера «Мулатка из Кордобы» (1948), Симфония (1942), Симфониетта (1944), «Подношение Сервантесу» для оркестра (1944), пьеса для флейты и струнного квартета «Аматцинак» (1935), Соната для скрипки и фортепиано (1933).

Несмотря на то что **Мигель Берналь Хименес** (Miguel Bernal Giménez, 1910–1956) был по профессии церковным музыкантом, получившим специальное образование в Папском институте духовной музыки в Риме, он с равным успехом писал и культовую и светскую музыку, причем в весьма широком жанровом и стилистическом диапазоне — от балетов до музыки к кинофильмам и от креольских молитвенных песнопений алабадо до аранжировок индейских мелодий. Произведения Берналя Хименеса продолжают традиции креольского романтизма и отмечены ярким тематизмом, красочной гармонией и уверенным владением формой. Среди них симфоническая драма «Тата Баско», посвященная 400-летию прибытия в Мексику первого епископа Мичоакана Баско де Кирогги (1941), балеты «Рождество в Патцкуаро» и «Тимгамбато» (на сюжет индейской легенды, 1943), симфонические поэмы «Ночь в Море-

лии» (1941), «Мексика» (1946), «Три письма из Мексики» (1949). Одно из самых известных и популярных сочинений Берналя Хименеса — струнный квартет «Из времен вице-королевства», все три части которого написаны на темы народных креольских песен колониального периода. Приведем начало первой части квартета:

85 Allegro ♩ = 152

The musical score is for a string quartet, specifically the first movement of 'From the Vice-Royalty' by Bernal Jiménez. It is written for four instruments: Violin I (V-no I), Violin II (V-no II), Viola (V-la), and Cello (V-c.). The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro' with a metronome marking of 152. The score is divided into four systems. The first system begins with a forte (f) dynamic. The second system shows a change to piano (p). The third and fourth systems return to forte (f). The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings like accents and hairpins.

На фоне чрезвычайно активного и успешного освоения фольклора в первой половине XX века среди композиторов были и такие, для которых сам по себе фольклорный элемент являлся второстепенным, а то и чуждым; в их творчестве впервые стали проявляться ростки противоположной национальному направлению «универсальной» тенденции, связанной с освоением новых видов композиторской техники и эстетики, приобретшей осязаемые черты лишь после окончания Второй мировой войны. Речь идет о Хулиане Каррильо (Julián Carrillo, 1875—1965), одном из первооткрывателей микротонализма.

Каррильо занимает в латиноамериканской и мексиканской музыке особое место, он стоит в ряду «чудаков», экспериментировавших в области мик-

ротонной музыки, таких, как Аугусто Наварра в Испании, Алоиз Хаба в Чехии, начавших свои опыты задолго до того, как принцип звуковысотной неопределенности распространился в середине XX века как логический результат поисков расширения звукового универсума. Ранние произведения Каррильо, учившегося в Лейпцигской консерватории, выдержаны в академических традициях немецкого постромантизма (оперы «Матильда», 1909 и «Сулитль», 1920). Однако с начала 20-х годов в его творчестве произошел резкий поворот, он первым в Латинской Америке начал экспериментировать в сфере микротонной музыки, явившись, таким образом, одним из предтеч авангарда. Создав собственную музыкальную систему под названием «13-й звук» («El sonido 13») и журнал того же названия с целью ее пропаганды, он провозгласил в 1926 году необходимость «исправить базовую ошибку, существовавшую в музыкальном мире в течение четырех веков, вследствие которой фальсифицировались натуральные связи между интервалами»<sup>117</sup>.

Данная музыкальная система под 13-м звуком понимает звуки в  $1/4$  тона, возникающие при делении полутона в 12-тоновом звукоряде. При продолжении дальнейшего деления интервала на два ( $1/2$ ,  $1/4$ ,  $1/8$ ,  $1/16$  тона) возникает основной звукоряд, состоящий из 96-ти микроинтервалов. Впервые Каррильо реализует свои идеи в «Прелюдии Христофору Колумбу» для сопрано,  $1/4$ -тоновой скрипки,  $1/16$ -тоновой флейты, флейты-пикколо, гитары и арфы. Для исполнения своих сочинений Каррильо сконструировал специальные музыкальные инструменты и разработал особую нотацию, заменив нотные знаки цифрами. Однако чтение этих цифр становится весьма затруднительным, особенно при необходимости исполнения звуков в одновременном звучании аккордовых образований.

На протяжении всей жизни Каррильо развивал свою систему. Так, в 1947 году он сконструировал фортепиано, изготовленное в количестве 14 экземпляров, настройка которых базируется на интервалах от  $1/3$  до  $1/16$  тона. Позже он создал две арфы, способные получать октаву, делящуюся на 192 или 384 звука. Среди сочинений Каррильо, созданных по системе «13-й звук» восемь «Атональных квартетов» для микротоновых смычковых инструментов с разной настройкой, шесть «Квазисонат» для  $1/4$ -тоновой скрипки соло, Концертино для  $1/4$ -тоновых скрипки и гитары,  $1/8$ -тоновых флейты-пикколо и виолончели и  $1/16$ -тоновых валторны и арфы, «Ave Maria» для  $1/4$ -тонового хора и ансамбля микротоновых инструментов и другие. В наше время произведения Каррильо исполняются редко, изобретенные им музыкальные инструменты также не находят применения, не выдержав конкуренции с современными, основанными на новейших достижениях науки и техники источниками микротоновых и иных необычных звуков. Однако неоспоримо место мексиканского композитора Хулиана Каррильо как пионера латиноамериканского авангардизма, как пытливого и неутомимого открывателя новых путей развития музыкального искусства.

---

<sup>117</sup> Orrego-Salas J. Técnica y estética // América Latina en su música. UNESCO. México, 1977. P. 179.

На Кубе, как и в других странах Латинской Америки, третье десятилетие XX века стало временем исторических перемен во всех областях культуры и искусства. В поисках национальной идентичности творческая интеллигенция впервые обратилась к неиспользованному еще важнейшему элементу кубинской культуры — африканскому. В литературе зачинателем «негризма» стал поэт Николас Гильен, выступивший со сборниками стихов «Мотивы сона» (1930) и «Сонгоро косонго» (1931); реформаторскими устремлениями насыщены живописные и графические работы Виктора Мануэля. В музыке решительный поворот к национальной самобытности связан с именами **Амадео Рольдана** (Amadeo Roldan, 1900—1939) и **Алехандро Гарсии Катурлы** (Alexandro García Caturla, 1906—1940), основоположниками современной композиторской школы Кубы и пионерами музыкального *афрокубанизма*<sup>118</sup>.



Оценить должным образом значение этого поворота в кубинской музыке было не просто. Но время, однако, показало, что выбор, сделанный Рольданом и Катурлой, был правильным и привел к плодотворным результатам. Произведения Рольдана и Катурлы, по словам композитора Нило Родригеса, «возникли из самой жизни кубинской нации, открытой и мужественной борьбы против ментального колониализма эстетического академизма, против „тропического“ кубанизма; против „румбового“ вздора для потребления туристов и безвкусных снобов»<sup>119</sup>. И что наиболее важно, в творчестве как одного, так и другого «последовательно и решительно были интегрированы

базовые стилистические элементы нашей<sup>120</sup> музыки, — пишет Хосе Ардеволь, — исходящие от недавно открытого афрокубанизма; следовательно, начиная с

<sup>118</sup> В разделе о творчестве Рольдана и Катурлы автор частично использовал материалы статьи П. Пичутина (см.: Культура Кубы. М., 1979).

<sup>119</sup> Ardevol J. Introducción a Cuba P. 71—72.

<sup>120</sup> Местоименное прилагательное «наша, наши» в латиноамериканском словаре имеет особый смысл, обозначающий не только простую принадлежность чему-то, но и отличие этого «нашего» от чего бы то ни было другого, его принадлежность только латиноамериканскому, его особость. Поэтому мы часто встречаемся с этим словом, кажущимся стилистически чуждым контексту, но для латиноамериканцев очень важному. Например, один из наиболее заметных журналов на Кубе называется «Nuestro tiempo» («Наше время»).

них уже не будет иметь смысла говорить о „музыке белой“ и „музыке черной“, а лишь только о кубинской музыке»<sup>121</sup>.

Кубинцам А. Рольдану и А. Катурле, так же как и их мексиканскому коллеге С. Ревуэльтасу, не суждена была долгая жизнь. Рольдан умер в возрасте 38 лет, сраженный тяжелым недугом, Катурла прожил еще меньше, пав от руки убийцы. Невелик и по количеству произведений их вклад в кубинскую музыку. Рольдан оставил после себя два балета, четыре оркестровые пьесы и около десяти камерно-инструментальных и вокальных сочинений. Катурла написал свыше 20 оркестровых пьес, более десяти сочинений для камерных составов, несколько вокальных и хоровых произведений, а также несколько пьес для фортепиано.

Оба композитора шли к одной и той же цели, были духовными единомышленниками. Схожа тематика и направленность их сочинений: Рольдан написал «Увертюру на кубинские темы», Катурла — «Кубинскую увертюру»; у Рольдана есть пьеса «Муллат», у Катурлы — «Муллатка»; в балете «Ребамбарамба» Рольдана и в пьесе «Бембе» Катурлы воссозданы картины магических ритуалов и празднества кубинских негров; в «Ритмиках» Рольдана и в «Румбе» Катурлы слушатель попадает под власть мощной пульсации афрокубинских ритмов. Однако все эти черты сходства Рольдана и Катурлы не умаляют различий их творческих индивидуальностей.

Катурла, несмотря на хорошую академическую подготовку, которую он, как и Рольдан, получил на Кубе под руководством Педро Санхуана и у Нади Буланже в Париже, производит впечатление талантливого самоучки, который не знает и не хочет выполнять предписанные правила. Он принадлежит скорее к типу художников-«открывателей», нежели «продолжателей». В его музыке нет ничего приятного для слуха, все диссонантно, несоразмерно. Но это и есть качества, заставляющие привлечь внимание. «Это тип прирожденного таланта, доведенного до белого каления, — писал о нем Ардеволь, — вместе с тем это композитор громадной, хотя зачастую необузданной творческой силы; это музыкант, обладающий невероятной жизненной энергией, работающий всегда со страстной самоотверженностью, с максимальным напряжением; это творец, которого гораздо больше техники интересует интуитивно-образная сторона музыкального творчества, и, без сомнения, один из самых одаренных музыкантов, которых дала Америка»<sup>122</sup>.

Рольдан принадлежит к типу художников рационального характера, склонного к расчету и планированию сочиняемого произведения. Отсюда и более отточенное техническое мастерство композитора, его большая стилистическая соотнесенность с европейскими коллегами данного направления. «Рольдан, — говорит Эдгардо Мартин, — обладал способностью в совершенстве реализовывать любые свои замыслы. В его сочинениях — равновесие всех элементов музыкального языка, блестящая оркестровая техника, архитектурная стройность и словно врожденное изящество стиля. Все это под знаком неус-

---

<sup>121</sup> *Ardevol J.* Introducción a Cuba. P. 72.

<sup>122</sup> *Ardevol J.* Op. cit. P. 80–81.

танных поисков нового, которое не выходило бы за границы его собственных возможностей как художника, не перерастало в необузданное экспериментаторство, угрожающее цельности его искусства, в которой Рольдан черпал уверенность и силы для творчества»<sup>123</sup>.

В творчестве Рольдана очевидна эволюция от импрессионизма («Галантные празднества» на стихи Поля Верлена, 1923) в сторону неоклассических тенденций, перенесенных на национальную почву. Катурлу, напротив, трудно причислить к какой-нибудь школе или направлению, скорее, можно говорить о совпадении примитивистских тенденций в его творчестве с аналогичными у Стравинского, Бартока и других европейских композиторов. «Увертюра на кубинские темы» Рольдана (1925) и «Три кубинских танца» Катурлы (1927) в биографиях композиторов стали вехами, означавшими приход творческой самостоятельности; для кубинской музыкальной общественности эти произведения стали сенсацией. Впервые песни африканских невольников, рожденные на сахарных и кофейных плантациях, и богатейшая ритмика негритянских ударно-шумовых ансамблей перешли на тембровую палитру симфонического оркестра. Но главное «заключалось в том, что негритянские темы впервые стали объектом симфонического развития, и само негритянское явилось той эмоционально-смысловой и художественной сущностью, во имя которой и были созданы эти, одухотворенные ей партитуры»<sup>124</sup>.

Не переоценивая значения этого факта, отметим, что Рольдан стал первым в мире композитором, в музыке которого ударные инструменты стали играть абсолютно самостоятельную роль, опередив в этом на пять лет американского композитора Эдгара Вареза с его знаменитой «Ионизацией», созданной лишь в 1930 году. Рольдан ввел в состав оркестра «Увертюры» группу фольклорных афрокубинских ударно-шумовых инструментов и поручил им довольно длинный самостоятельный эпизод, подготавливающий коду. По словам Карпентьера, этот эпизод стал «настоящей декларацией новых принципов». Подтверждением выразительных возможностей афрокубинских ансамблей стало и то, что в созданной им в 1930 году сюите «Ритмики» две пьесы из шести были поручены только ударным.

Существенно и то, что Рольдан интегрировал инструменты ударной группы в состав симфонического оркестра не как элемент ритмической или тембровой поддержки, а как новый оркестровый сектор, имеющий свою самостоятельную роль<sup>125</sup>. Он был также первым композитором, которому удалось решить проблему графической записи ритмов кубинских ударных инструментов. С помощью изобретенной им нотации стало возможным фиксировать самые разнообразные звуковые эффекты и способы звукоизвлечения на ударных. Эта нотация оказалась настолько удачной, что позже вошла в широкую музыкально-исполнительскую практику. Эдгар Варез, присутствующий на первом исполнении оркестровой сюиты из балета Рольдана «Ремам-

---

<sup>123</sup> *Martin E. Amadeo Roldan // Sala de Amadeo Roldan. La Habana, 1962.*

<sup>124</sup> *Пичугин П. Амадео Рольдан и Алехандро Гарсиа Катурла // Культура Кубы. М., 1979. С. 150.*

<sup>125</sup> *Ardevol J. Introducción a Cuba. P. 79.*

барамба» в Париже в июне 1931 года в зале Гаво, изумленный виртуозностью изложения партии ударных, попросил у композитора партитуру, чтобы узнать, как тому удалось записать все эти невероятные звуко сочетания. «Несколько дней, — свидетельствует А. Карпентьер, — Варез изучал партитуру, а вскоре появилась его „Ионизация“, в которой Варез использовал некоторые способы нотации Рольдана»<sup>126</sup>.

Пьесы Рольдана «Ориенталь», «Прегон» и «Негритянский праздник», составляющие цикл «Три маленькие поэмы для оркестра» (1926), являются жанровыми зарисовками, основанными на подлинных мелодиях креольского и афрокубинского фольклора. Центральный эпизод первой из них построен на теме старинной песенной формы кокойе, бытующей в провинции Ориенте. Во второй поэме мастерски обработаны записанные композитором подлинные народные прегоны — напевные выкрики-завывания уличных торговцев. В приводимом фрагменте весьма колоритно звучит тягучая мелодия гобоя в окружении тремоло флажолетов струнных и колышущихся staccato флейт.



Третья поэма «Негритянский праздник» — развернутая картина шумного карнавального шествия, эффект приближения которого достигается постепенно разрастающейся звучностью от начала вплоть до последних тактов (в чем можно заметить определенное сходство с динамическим приемом в «Болеро» М. Равеля). В отличие от первых двух пьес креольского плана, «Негритянский праздник» основан на повторяющемся пентатонном мотиве (см. пример 87) и ритмах чисто афрокубинского происхождения.

#### 87 Allegro



Стоит также отметить, что в «Трех маленьких поэмах», этом относительно раннем произведении Рольдана, начинает проявляться ставшая вскоре господствующей в его творчестве тенденция к линейной автономности отдельных голосов и дифференциации оркестровых партий, особенно заметная в «Негритянском празднике». Характерно, что впоследствии Рольдан, за исключе-

<sup>126</sup> *Carpentier A. Ese músico que llevo dentro. T. II. La Habana, 1980. P. 172.*

нием двух балетов, предпочитал полному составу симфонического оркестра камерные ансамбли.

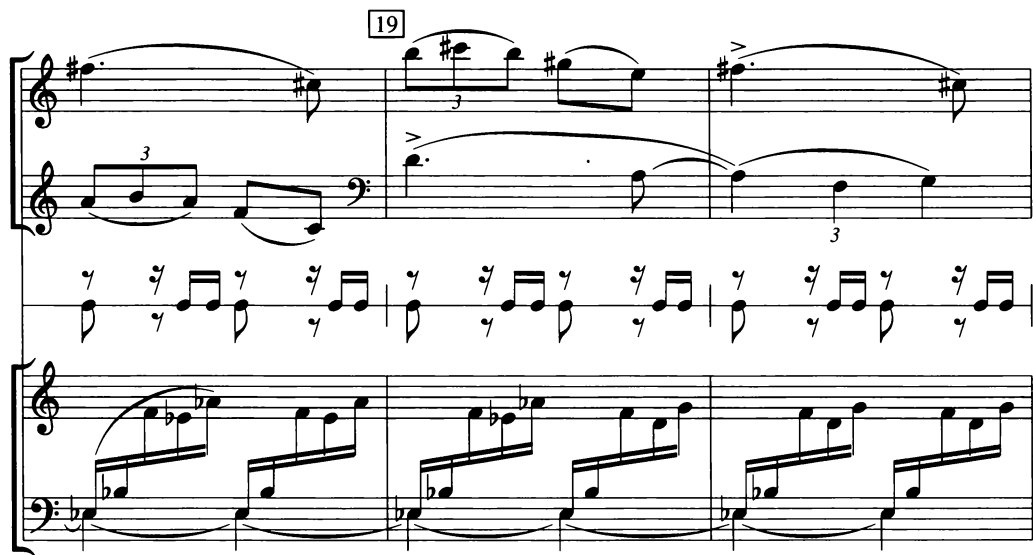
В последующих сочинениях Рольдан продолжает сопоставление двух пластов кубинской культуры — креольского и афрокубинского со все большим предпочтением последнему. В одноактных балетах на либретто А. Карпентьера «Ремамбарамба» (1928) и «Чудо Анакилье» (1929) воспроизводятся сцены из жизни Гаваны XIX столетия. Музыка первого балета, за исключением одного номера — креольского контраданса в первой картине — наполнена афрокубинскими мелодиями и ритмами. Во втором распределение стилистических пластов более уравновешено: наличествуют как креольские децимы певцов-гуахиرو и танец сапатео, так и подлинные негритянские фольклорные темы из ритуальных обрядов негров нянинго.

Сюита «Ритмики» (1930) для квартета деревянных духовых, фортепиано и ударных и «Три токес»<sup>127</sup> («Tres toques», 1931) для камерного состава могут служить образцами зрелого стиля композитора. Это самые «линейные» и жесткие по звучанию произведения, в которых, по замечанию одного из критиков, «нет ничего, что ласкало бы слух». Графически четкий музыкальный рисунок, предельная «обнаженность» всех горизонталей выдают рациональный склад мышления композитора. Рольдан уже отказывается от использования фольклорных источников, создавая собственные пульсирующие ритмотемы, вертикали, передающие атмосферу афрокубинской музыки. Приведем для примера № 2 из «Ритмик»:

88 [Vivo ♩ = 132]

Fl.  
C. ingl.  
Tamb. picc.  
P-ti  
P-no  
Cl. b  
Fag.  
Cor.

<sup>127</sup> Испанское слово *toque* означает игру на каком-либо музыкальном инструменте.



В художественной индивидуальности Алехандро Гарсиа Катурлы синтезированы многие разнородные музыкальные жанры и стили, бытующие на Кубе. Кубинский композитор Иларио Гонсалес писал, что «в творчестве Катурлы породнились сон и менуэт, болеро и павана, гуахира и вальс, негритянская компарса и жига, ритуальный бембе и симфоническая поэма, румба и соната, выраженные языком, который объединяет модальность песнопений кубинских негров и характерные каденции нашей креольской музыки с агрессивными хроматизмами европейского авангарда его времени, полигармонией и полиритмией»<sup>128</sup>. Наиболее характерным сочинением Катурлы является написанная в 1928 году пьеса «Бембе», в которой нашел воплощение один из ритуальных обрядов, сопровождаемых священным танцем (возможно, первое из произведений латиноамериканских композиторов, погружающее нас в «магическую реальность» этого континента). Моделируя манеру исполнения и характер звучания народных инструментальных ансамблей, Катурла применяет продолжительные ритмотивные остинато, на которые накладывает одновременно несколько самостоятельных контрапунктирующих голосов, образующих политональные («несовместимые», по выражению К. Чавеса) сочетания.

Чуть позже, в 1933 году была написана знаменитая «Румба» Катурлы для увеличенного состава симфонического оркестра, по своей звуковой насыщенности и необузданному темпераменту представляющая собой своего рода апофеоз афрокубанизма. «Когда Катурла писал свою „Румбу“, — говорит Карпен-

<sup>128</sup> Цит. по: Пичугин П. Алехандро Гарсиа Катурла // Культура Латинской Америки. М., 2000. С. 287.

тьер, — он вовсе не думал о какой-то конкретной пьесе, о румбе, которая могла быть одной из многих румб, которая могла бы войти под номером 1 в какой-нибудь сборник танцев. Он думал о Румбе, 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»<sup>129</sup>. Уже в 1954 году, после исполнения «Румбы» Катурлы на I Фестивале латиноамериканской музыки, когда один из оркестрантов заявил Карлосу Чавесу, дирижировавшему оркестром, что он не понимает этой музыки и находит ее «конвульсивной», тот ответил: «Пусть так, но зато какой элегантный тематический материал!»<sup>130</sup>. Со своей стороны, заметим, что «конвульсивность» — это как раз и есть выражение того состояния, которого достигают участники магического ритуала во время коллективного действия, и, соответственно, имеет право на свое музыкальное воплощение. Для кубинцев это сочинение стало знаковым для обозначения собственной идентичности. «В ней величие и мощь народа, его ликующая песнь, исторгнутая из сокровенных глубин души, его экстатический танец, — писал кубинский композитор и критик Эдгардо Мартин. — Это антология народных румб, которая заставляет нас, говоря о ней, прибегнуть к такому неологизму, как „румбовость“ (rumbicidad), качество, присущее ей в неизмеримо большей степени, чем любой другой румбе в мире»<sup>131</sup>.

В последнем своем большом законченном сочинении для оркестра, «Кубинской увертюре» (1938), Катурла несколько обуздывает свой казавшийся неукротимым артистический темперамент. С точки зрения пропорций и звукового равновесия это наиболее совершенная его партитура. Эстетическое кредо Катурлы здесь остается неизменным: «художественный синтез всех музыкальных жанров и стилей в границах своей индивидуальной манеры выражения»<sup>132</sup>.

Афрокубинская линия прослеживается и во многих камерно-вокальных произведениях композиторов. У Рольдана это прежде всего «Мотивы сона» на тексты Н. Гильена — цикл из восьми пьес для голоса в сопровождении одиннадцати инструментов. Каждая из них представляет собой характерную жанровую картинку. Одной из наиболее интересных представляется последняя из пьес — «Шагай, прохожий» («Camina, caminante»), в которой благодаря покачивающемуся синкопированному ритму создается ощущение мерного безостановочного движения. Обращает на себя внимание диатонический характер мелодии и квартово-квинтовые соотношения в вертикалях:

---

<sup>129</sup> *Carpentier A.* Alexandro García Caturla // *Ese músico que llevo dentro*. P. 85–86.

<sup>130</sup> *González H.* La Rumba, de Alexandro García Caturla. P. 19.

<sup>131</sup> *Martín E.* Notas al programa // *Orquesta Sinfónica Nacional*. La Habana, 1960. P. 5.

<sup>132</sup> *Gramatges H.* Aniversario de la muerte de Caturla // *Música*. № 2. La Habana, 1970. P. 5.

Ca -

*f*

*port.*

- mi - na, ca - mi - nan - te, si - gue;

В вокальных произведениях Катурлы, написанных в последние годы жизни, он еще больше концентрировался на афрокубинских жанрах. Таковы его «Две афрокубинские поэмы» (1929) для голоса с фортепиано на слова А. Карпентьера и серия пьес на тексты Н. Гильена: «Бито Мануэ» (1930), «Мулатка» (1933), «Ямбамбо» (1934) и «Сабас» (1937). Несмотря на различия в характере каждой из них, они обладают чертами несомненной стилистической общности. Приведем здесь песню негров «Ямбамбо», оснащенную всеми атрибутами афрокубинской музыки — оstinatный бас, полиметрия (одновременное сочетание размеров 2/4 и 6/8), синкопированный ритм, пентатонная мелодия, квартово-квинтовость в гармонии, многократное повторение одного и того же мотива:

Yam - ba - am - bó

*p*

*pp*

yam - bam - bé yam - ba - am - bé!

sempre *p*

Yam-bam - am - bó yam-bam - bé yam - ba - am - bé.

В свободном имитационно-полифоническом стиле написано одно из последних сочинений Катурлы — «Песнь кофейных плантаций» (1937) для хора, основанная на теме народного сона (см. пример 91). В этом произведении, проникнутом драматизмом, открывается новая тенденция к более умеренному линейному письму, сближающая Катурлу с Рольданом. Однако этой тенденции не дано было реализоваться в полной мере в связи с трагической гибелью композитора.

# 91 [Moderato]

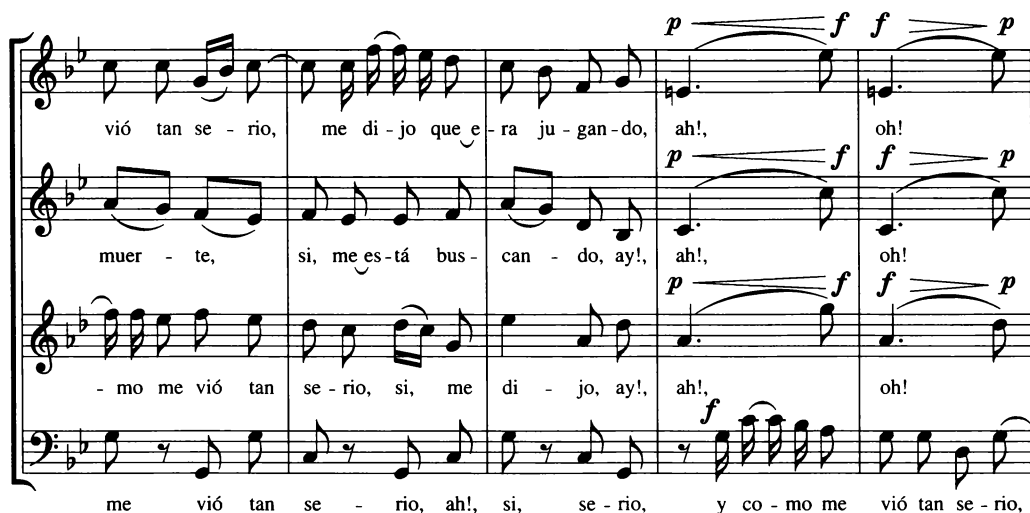
*ff* *p*

S. ...ma - ma, la muer - te me es - tá bus - can - do, ah!, y co - mo me

A. ...ma - ma, ma - ma, ah!, la muer - te me es - tá bus - can - do, ma - ma, ay!, la

T. ...ma - ma, ma - ma, ma - ma, si, bus - can - do, ah!, y co -

B. ...ma - ma, ma - ma, ma - ma, si, ah!, y co - mo



Общие фольклорные истоки творчества Рольдана и Катурлы по-разному осваивались и претворялись обоими композиторами. Рольдан «шел к фольклору постепенно, пытаясь сначала понять его, а затем уже принять»<sup>133</sup>. (Необходимо напомнить, что Рольдан, родившись в Париже, жил и учился в Мадриде и на Кубе появился в возрасте 19 лет.) Он познавал и усваивал типичные черты афрокубинской музыки, пройдя неизбежный этап цитирования народных мелодий («Увертюра на кубинские темы», «Три маленьких поэмы», балеты). Затем в «Ритмиках» он переходит к этапу художественного обобщения фольклора, создавая в своих произведениях, по замечанию североамериканского композитора и критика Генри Коуэлла, впечатление «усиленного эффекта народного музицирования»<sup>134</sup>. По словам Марии Муньос де Кеведо, «неудержимая сила постоянно влекла Катурлу к афрокубинским ритмам и мелодиям... с которыми он обращался с такой же легкостью, с какой Бах обращался с темой фуги, и которые в его руках становились настолько его собственными, что мы лишь с трудом можем отличить в его произведениях подлинную тему лукуми от сочиненной им самим»<sup>135</sup>.

Если Рольдан, воссоздавая тембры и манеру игры народных музыкантов, широко использовал специфические афрокубинские инструменты, то Катурла предпочитал обычные средства симфонического оркестра для достижения аналогичной цели. Так, Катурла одним из первых латиноамериканских композиторов начал имитировать в фортепианном аккомпанементе один из приемов игры на щипковом инструменте трес (в «Мулатке» — первой из «Двух афрокубинских поэм»), заключающийся в резком одновременном ударе по всем струнам, вследствие чего образовывались аккорды с остродиссонирующими созвучиями. Здесь, видимо, стоит заметить, что диссонантные интервалы, или

<sup>133</sup> *Carpentier A. Alexandro García Caturla // Ese músico que llevo dentro. P. 85.*

<sup>134</sup> *Cowell H. Roldan and Caturla of Cuba // Modern Music. № 2. New York, 1940. P. 98.*

<sup>135</sup> *Munoz de Quevedo M. Alexandro García Caturla // Boletín latinoamericano de música. T. V. Montevideo, 1941. P. 616.*

диссонантные «гроздья» (получившие позже наименование «кластеры»), образующиеся при таком обращении с клавиатурой фортепиано, стали в первых десятилетиях XX века широко распространенным средством, позволяющим имитировать нетемперированные созвучия «догармонической» эпохи средствами темперированной системы европейской музыки. Особенно часто подобные приемы стали применять композиторы иberoамериканских стран, в которых базовым аккомпанирующим инструментом была гитара и производные от нее инструменты (сюда, конечно, относится и Куба). «Упрощение» звучания инструментов симфонического оркестра, «низведение» его до простонародного стало также испытанным способом создания атмосферы примитивизма. И Катурла в этом отношении был одним из первых экспериментаторов. «Катурла, — говорил Карпентьер, — умел употреблять простой кларнет таким образом, что его звук сразу становился грубым, гнусавым, как если бы это был деревенский кларнет из неподходящей и плохо обработанной древесины в руках уличного музыканта»<sup>136</sup>.

При всем глубоком различии индивидуальных композиторских почерков, в стиле произведений Рольдана и Катурлы есть глубокая общность, обусловленная как общей эстетической позицией обоих художников, так и общими истоками питавшей их творчество афрокубинской музыкальной культуры. Специфические особенности афрокубинского фольклора определили многие характерные средства выразительности и технические приемы, ставшие впоследствии отличительными стилистическими признаками любой афрокубинской партитуры. Это короткие трихордные и пентатонные ритмомотивы в качестве главных тем, часто наслаивающихся один на другой в остродиссонирующих политональных сочетаниях; преобладание секундо-квартовых интервалов в гармонических вертикалях; кластеры, «фальшивые» октавы (ноны и септимы), имитирующие нетемперированные звучания народных инструментов и ансамблей; обильное применение ритмомелодических *ostinato*; антифонное чередование сольных эпизодов с оркестровыми *tutti*. Из народной же практики в музыку Рольдана и Катурлы перешли принцип импровизационного становления формы, оstinатные варианты повторы, эффектные приемы одновременных и стремительных *crescendo* и *accelerando*. Чрезвычайно сложна ритмика в такого рода произведениях, являющаяся главным организующим элементом в структуре афрокубинской музыки, что обуславливает значительно более расширенную по сравнению с обычным симфоническим оркестром ударную группу, с включением, как правило, различных фольклорных ударно-шумовых инструментов.

В данном контексте приведем несколько позиций из статьи А. Карпентьера «Стравинский, „Свадебка“ и Папа Монтеро», в которой он находит удивительные параллели между примитивистскими опусами Стравинского на линии от «Жар-птицы», «Петрушки», в особенности «Весны священной» и «Свадебки», с некоторыми формами креольского кубинского фольклора, связанными с миром магии, ритуала, всего того, что относится к миру «чудес-

---

<sup>136</sup> *Carpentier A. Alexandro García Caturla P. 86.*

ной реальности». Непривычный звуковой состав «Свадебки», в котором вместо традиционного набора симфонического оркестра были включены четыре фортепиано и усиленная группа ударных, состоящая из ксилофона, литавр, треугольника, тарелок, бубна, группы различных, в том числе цилиндрических барабанов, а мелодическая роль была отведена солистам и хору в полифоническом изложении, удивительным образом соответствуют ансамблевым принципам кубинских составов. У Стравинского голоса поют тексты на простейшие мотивы, восходящие к самым примитивным народным попевкам, и в основном звучат довольно монотонно. Господствующая выразительная роль отведена ритмической стороне музыки, отражающей нарастания и спады эмоционального напряжения. Во время мистического заклинания ритмы усложняются, накладываются друг на друга, образуя «подлинную полиритмическую симфонию»<sup>137</sup>. В кубинских сонах ритму и мелодии также отведены строго разделенные функции. Мотивный материал солистов очень однообразен и почти не варьируется. Ритмической партии, порученной многочисленной группе ударных, включающей барабаны, мараки, гуиро, маримбулу, кихару, наполненную камнями, и другие инструменты из обширного набора шумовых средств с различными звуковыми характеристиками, отведена динамическая роль, делающая произведение разнообразным по звучанию. В этом смысле, по утверждению Карпентьера, «„Свадебка“ может показаться написанной кубинским композитором»<sup>138</sup>. Интересно, как много общего можно найти в музыкальном фольклоре народов, так далеко географически отстоящих друг от друга, и какие стилистические аналогии могут появиться в музыке, созданной на базе столь разных по характеру культур.

Историческая заслуга Рольдана и Катурлы далеко не исчерпывается тем, что они открыли афрокубинский фольклор и показали, какие потенции таятся в нем для профессиональной музыки. Гораздо существеннее то, что в своем творчестве Рольдан и Катурла сумели возвысить национальный музыкальный фольклор до уровня ценности универсального значения<sup>139</sup>. «Путь к истинно кубинской музыке, — писал Катурла, — лежит через живое народное искусство. Нужно работать над ним, черпать из него и все почерпнутое шлифовать до тех пор, пока не будет преодолено все грубое, прямолинейное, крайнее, наносное... Только тогда кубинская музыка займет подобающее ей место среди музыкальных культур других, обладающих более древними культурными традициями народов»<sup>140</sup>.

### Аргентина

Творчество аргентинских композиторов 1920–1940-х годов не претерпело революционных изменений в той степени, как это было в других значительных странах Латинской Америки. Креольские народные традиции проникали

---

<sup>137</sup> *Carpentier A. Alexandro García Caturla. C. 246.*

<sup>138</sup> *Ibid. C. 247.*

<sup>139</sup> *Пичугин П. Амадео Рольдан и Алехандро Гарсиа Катурла // Культура Кубы. М., 1979. С. 167.*

<sup>140</sup> *García Caturla A. The development of cuban music // American composers on american music. New York, 1962. P. 173.*

в аргентинскую профессиональную музыку без больших потрясений, что объясняется во многом чертами глубокой родственности креольского фольклора с испанской, итальянской и другой европейской музыкой и более космополитическим характером аргентинской культуры в целом. Аргентина вплоть до середины XX столетия не выдвинула композитора, сравнимого по значению с такими фигурами, как Эйтор Вилла-Лобос или Карлос Чавес. Однако композиторское творчество в этой стране достигло весьма высокого профессионального уровня, явившегося результатом активной театрально-концертной жизни на протяжении всего XIX века и общественной потребности в этом виде музыкального искусства. Исторически важную роль в становлении национального направления сыграла деятельность композиторов так называемого «поколения 1880-х годов», среди которых — Альберто Вильямс, Артуро Берутти и Хулиан Агирре.

Основоположником композиторской школы Аргентины по праву считается **Альберто Вильямс** (Alberto Williams, 1862–1952) — признанный «отец аргентинской музыки», дирижер, педагог, теоретик, публицист и музыкально-общественный деятель. Музыкальные способности Вильямса проявились в раннем детстве; уже в возрасте 7 лет он выступил в концерте, организованном его учителем Бернаскони. В 1876 году он поступил в школу музыки и декламации в Буэнос-Айресе. Затем был направлен в Париж для продолжения учебы в Парижской консерватории, где обучался по фортепиано у Г. Матиаса и по композиции у Годара, Берио и С. Франка. По возвращении в 1889 году на родину Вильямс предпринимает путешествие по провинции с целью изучения народной музыки, определившее всю его последующую деятельность: «Я хотел впитать в себя музыку моей земли, чтобы не быть иностранцем в ней. Я хотел писать аргентинскую музыку. Не транскрипции народной музыки, но профессиональную музыку, характер, колорит и содержание которой были бы аргентинскими»<sup>141</sup>. Он начинает вести интенсивную творческую и музыкально-общественную деятельность: основывает в 1893 году консерваторию Буэнос-Айреса (ныне консерватория «Альберто Вильямс»), которой руководит до 1941 года; учреждает одно из крупнейших в стране музыкальных издательств «Кена» и журнал того же названия. В течение многих лет возглавляет Национальный комитет по делам изящных искусств и Аргентинскую концертную ассоциацию, активно пропагандируя современную французскую и немецкую музыку в противовес царившей в Аргентине итальянской опере.

Творчество Вильямса включает сотни названий, в том числе 9 симфоний, около 30 оркестровых и камерно-инструментальных сочинений (симфонические поэмы, сонаты, трио), 380 фортепианных пьес, хоры и свыше 80 романсов и песен, среди которых особенно примечательны мастерские стилизации народных креольских песенных жанров — «Ярави» (пример 92) и «Видалита» (пример 93) из цикла «Песни инков» (1909), ставшие исключительно популярными в Аргентине и соседних странах.

---

<sup>141</sup> *Gesualdo V. Historia de la música en la Argentina. V. II. Buenos Aires, 1961. P. 526.*

92 Andante

*pp*

*p*

Dul - ce a - ma - da, ven al

*f* *p*

bos - que don - de can - tan los ca - cui - es,

*f* *p*

93 Andante mesto

*mp*

En el al - ma mí - a no bri - lla el sol des - de que te fuis -

te. Des - de que te fuis - te no bri - lla el sol

en el al - ma mi - a, en el al - ma mi - a.

Если на начальном этапе творчества Вильямса ощущалось сильное влияние европейского романтизма (Первая и Вторая концертные увертюры, 1889, 1892; Две сюиты фортепианных миниатюр, 1890), то в произведениях, появившихся после его возвращения на родину, был совершен резкий поворот к национальному — это фортепианная сюита «Покинутое ранчо», ставшая первой моделью аргентинского «национализма», и Первая симфония, исполненная в 1907 году.

Альберто Вильямс — первый среди аргентинских композиторов создатель крупных инструментальных форм, прежде всего девяти симфоний, сочиненных с 1907 по 1939 годы, в которых высокоразвитая композиторская техника служит художественному перевоплощению ладогармонических, ритмических и мелодических элементов музыкального фольклора. Симфонии Вильямса составляют поистине становой хребет его творчества. В них вся Аргентина с ее природой, легендами, мировосприятием людей. Если Первая симфония еще не имеет какой-либо опубликованной программы, то все последующие вдохновлены какой-то определяющей идеей. Так, Вторая симфония до минор называется «Горная колдунья» (1910), Третья симфония фа мажор — «Священная сельва» (1911), Четвертая симфония ми-бемоль мажор имеет этнографическое название «Eli ataja-caminos» (1935), Пятая — «Сердце куклы» (1936), Шестая — «Смерть кометы» (1937), Седьмая — «Вечный покой» (1937), Восьмая симфония фа минор — «Сфинкс» (1938), наконец, Девятая симфония си-бемоль минор — «Лягушки» с подзаголовком «юмористическая». В аналогичном тематически-образном ключе решены и симфонические поэмы Вильямса:

«Поэма колоколов» (1913), «Поэма южных приливов» (1933), «Поэма Игуасу» (1942)<sup>142</sup>.

**Артуро Берутти** (Arturo Berutti, 1858—1938) после первых музыкальных опытов в провинции Сан Хуан и Медоса, продолжил свое образование в Буэнос-Айресе. В 1884—1888 годах совершенствовался в консерватории в Лейпциге. Главное место в его творчестве занимают оперы. Он был первым аргентинским композитором, достигшим триумфальных успехов в Европе, и в частности в Италии. Первая опера «Вендетта» была поставлена в 1892 году в Гражданском театре в Верчелли, а затем в театрах Каркано и Альгамбра в Милане. В эти же годы были созданы оперы «Евангелист» (на сюжет поэмы Лонгфелло; поставлена в 1893 году в Милане) и «Тарас Бульба» (1895), с успехом прошедшие на многих европейских сценах, — в Милане, Неаполе, Флоренции, а также в Буэнос-Айресе, Монтевидео и Мехико. По возвращении на родину он создал еще ряд опер. Хотя в целом они принадлежат европейской традиции, в тех из них, которые основаны на национальных сюжетах, таких, как «Пампа» (поставлена в 1897), «Юпанки» (поставлена в 1899 году с участием Энрике Карузо), «Герои» (1904, о переходе освободительной армии Сан Мартина через Анды, поставлена в театре «Колон» в 1919), композитор использовал народные темы, что придает музыке определенный местный колорит. На ритмоинтонациях креольского фольклора основаны написанные Берутти в 1880-х годах циклы фортепианных пьес «Шесть американских танцев» и «Музыкальные рассказы», а также увертюра «Анды» (1886) и «Аргентинская симфония» (1890).

**Хулиан Агирре** (Julián Aguirre, 1868—1924), композитор и пианист, детство провел в Испании, где и получил начальное музыкальное образование в Королевской консерватории Мадрида. В 18-летнем возрасте вернулся в Аргентину. В 1906 году предпринял поездку по стране в целях изучения аргентинского фольклора. Был преподавателем Консерватории Музыки, одним из основателей Музея изящных искусств, первым директором Вагнеровской ассоциации. Агирре — ближайший сподвижник Альберто Вильямса в утверждении национального стиля. Хотя он культивировал главным образом малые формы — фортепианные миниатюры, романсы, песни, его творчество представляет весьма ценный вклад в аргентинскую музыкальную культуру. Агирре, несмотря на полученное в детстве естественное влияние испанской музыки, хорошо чувствовал креольский фольклор и умел не только мастерски обрабатывать, но и воспроизводить его характерные приметы в оригинальных сочинениях, причем очень простыми и экономными художественными средствами. Таковы его фортепианные циклы «Креольские напевы», «Аргентинские тристе», «Аргентинская рапсодия» для скрипки и фортепиано, многочисленные песни в народных жанрах. Агирре принадлежит также четырехтомное собрание «Национальных аргентинских мелодий» в обработке для фортепиано — своеобразная энциклопедия аргентинского музыкального фольклора. Ряд фортепианных пьес Хулиана Агирре, в частности «Гато» и «Уэлья», оркестрованных и исполненных в концертах дирижером Э. Ансерме, приобрели известность.

---

<sup>142</sup> Игуасу — один из красивейших в мире водопадов на реке Игуасу на границе Аргентины и Бразилии.

К аргентинским композиторам «поколения 1880-х» непосредственно при-  
мыкают выступившие на музыкальной арене десятилетием позже Эктор Па-  
ницца, Константин Гайто, Карлос Лопес Бучардо, Фелипе Боэро и Флоро Угар-  
те. Их творчество принадлежит к «национально-фольклорному» этапу в ар-  
гентинской музыке, главный отличительный признак которого — широкое  
использование элементов фольклора в академических европейских формах,  
перенесенных на национальную почву<sup>143</sup>.

**Эктор Паницца** (Héctor Panizza, 1875—1967), итальянец по национально-  
сти, был выдающимся дирижером с международной репутацией, на протяже-  
нии многих лет стоявшим за оркестровыми пультами ведущих театров Европы  
и Америки. Выступал в «Королевской опере» в Мадриде, парижской «Коми-  
ческой опере», работал в течение девяти лет в лондонском «Ковент-Гардене»,  
в течение семи лет в «Метрополитен-опера» в Нью-Йорке, на протяжении 10-ти  
сезонов дирижировал оркестром «Аргентинского театра» в Ла-Плате, неодно-  
кратно выступал в театре «Колон» в Буэнос-Айресе. В 1921 году наряду с А. Тос-  
канини был главным дирижером в миланской «Ла Скала». В 1933 году, един-  
ственный из иностранных дирижеров, был приглашен на празднование столе-  
тия со дня рождения Р. Вагнера для исполнения в «Венской опере»  
«Тангейзера». Выступал в камерных ансамблях в качестве пианиста, вел класс  
гармонии в Национальной консерватории. Паницца — автор четырех опер, на-  
писанных в традициях итальянской музыки: «Обрученный с морем» (постав-  
лена в 1899 в Буэнос-Айресе); «Латинское Средневековье» (поставлена в 1900-м  
в Женеве под управлением Тосканини); «Аврора» (поставлена в 1909-м в теат-  
ре «Колон»); «Византия» (поставлена в 1939-м там же); симфонической сюиты  
«Сельские свадьбы», песен, камерно-ансамблевых сочинений, инструменталь-  
ных пьес.

**Константин Гайто** (Costantino Gaito, 1878—1945), как и Паницца, получил  
музыкальное образование в Италии и писал музыку в духе эстетики итальянс-  
кого веризма. С 1900 года выступал как пианист, был дирижером в «Аргентин-  
ском театре» в Ла-Плате. С 1924 года вел класс композиции в Национальной  
консерватории в Буэнос-Айресе. Среди учеников Гайто видные аргентинские  
композиторы — Хосе Мария и Хуан Хосе Кастро, Луис Джаннео, Хуан Карлос  
Пас и другие. Гайто — автор ряда опер, в которых наряду с классической тема-  
тикой («Петроний», 1919) появилась и национальная («Ольянтай», 1926; «Кровь  
гитар», 1932). Наибольшее значение для аргентинской музыки имели его ор-  
кестровые и камерно-инструментальные сочинения, такие, как симфоничес-  
кая поэма «Омбу» (1924)<sup>144</sup> и струнный «Инкский квартет» (1916).

**Карлос Лопес Бучардо** (Carlos Lopez Buchardo, 1881—1948) в свое время был  
одной из центральных фигур аргентинской музыки. Учился у своего сверстни-  
ка Константина Гайто в Буэнос-Айресе, затем у Альберта Русселя в Париже.  
Бучардо внес значительный вклад в развитие музыкального образования в Ар-

<sup>143</sup> См.: Культура Латинской Америки. Энциклопедия. С. 167.

<sup>144</sup> Омбу — вечнозеленое дерево, своего рода символ Аргентины, подобно клену в Канаде  
или кедру в Ливане.

гентине. С 1916 года более 30-ти лет был президентом влиятельной Вагнеровской ассоциации; основатель и директор Высшей школы изящных искусств университета Ла-Платы; основатель (1924) и директор Национальной консерватории музыки и сценических искусств в Буэнос-Айресе, носящей в настоящее время его имя; с 1934 года член Национальной академии изящных искусств. В ранних произведениях Бучардо ощущается сильное влияние итальянской музыки, о чем, в частности, свидетельствует постановка в 1914 году его оперы «Мечта души» в театре «Колон», принесшая ему первую известность. Оркестровая фантазия Бучардо «Аргентинские сцены» (1920), вдохновленная жизнью гаучо, с которой он был хорошо знаком, стала, наряду с «Покинутым ранчо» Альберта Вильямса, одним из наиболее ярких выражений аргентинского национального романтизма в эпоху его становления в начале XX века. Проникновенным лиризмом отмечены его песни для голоса и фортепиано («Шесть аргентинских песен», 1924; «Пять аргентинских песен», 1935). Особенной популярностью пользовалась его «Песня извозчика». Продолжая традиции своих предшественников, Бучардо уделяет много внимания жанру музыкальной комедии, создав ряд ставших классическими произведений, среди которых «Мадам Линч» (1932), «Перикона» (1933), «Амалия» (1935), а также музыка к драматическому спектаклю «Ромео и Джульетта» (1934).

**Фелипе Боэро** (Felipe Boero, 1884—1958) окончил в 1902 году Нормальную школу «Мариано Акоста», затем совершенствовался у Пабло Берутти в Буэнос-Айресе и Поля Видаля в Париже. Боэро — один из основоположников аргентинской национальной оперы. Его оперные спектакли отличаются драматической напряженностью сюжета, наличием развернутых оркестровых и хоровых эпизодов, характерных мелодий и ритмов народной музыки. Одним из наиболее значительных произведений Боэро считается опера «Тукуман» (1918) на историческую тему. Она стала первой аргентинской оперой, исполненной национальными артистами на испанском языке (до этого ставились только оперы с итальянским либретто). Среди опер Боэро также «Ариадна и Дионис» (1923), оперы на сюжеты из жизни аргентинских скотоводов гаучо «Ракела» (1923) и «Разбойник» (1929), а также оперы «Сирипо» (1937) и «Зинкали» (1954). Перу Боэро принадлежат также «Сюита аргентинских танцев» для оркестра, симфоническая поэма «El Laca», оратория «Иисус идет по воде», Месса ми минор для солистов, хора и оркестра, многочисленные пьесы для фортепиано, хоры и песни в народном духе.

**Флоро Мануэль Угарте** (Floro Manuel Ugarte, 1884—1970) получил образование в Париже, где учился в Национальной консерватории. По возвращении в 1913 году на родину посвятил себя композиции и преподаванию. Принимал участие в составлении программ обучения в основанной в 1924 году Национальной консерватории музыки и сценических искусств. Был заведующим кафедрой гармонии и профессором Высшей школы изящных искусств в Ла-Плате. Работал в ряде государственных организаций, таких, как Национальная комиссия по культуре, в течение нескольких лет был техническим директором театра «Колон». Угарте — композитор с яркой индивидуальностью. Его музыка отличается колористическим богатством, ритмической живостью и гибким

мелодизмом. Большинство его произведений отмечено программностью, отражающей реалии национальной жизни, многие из них написаны на сюжеты и тексты аргентинских прозаиков и поэтов. Он автор оперы «Колдунья Саика» (поставлена в Буэнос-Айресе, 1920), балета «Тростник» на сюжет легенды индейцев гуарани, Симфонии ля мажор (1947), симфонических поэм «Среди гор» (1922) и «Мятежная вода» (1931), оркестровой сюиты «О моей земле» (1947), Концерта для скрипки с оркестром (1964), ряда камерно-инструментальных сочинений. Немало поэтичных страниц содержит вокальная лирика Угарте, в частности цикл «Аргентинские баллады» для голоса и фортепиано на собственные тексты. Флоро Мануэль Угарте — лауреат многих национальных премий, его произведения включали в свои концертные программы крупнейшие дирижеры XX века — Рихард Штраус, Вильгельм Фуртвенглер, Эрих Клайбер.

В 1929 году несколько ведущих аргентинских композиторов объединились в так называемую «Группу музыкального обновления», ядро которой составили братья Хосе Мария, Хуан Хосе и Вашингтон Кастро, к которым присоединились Хакобо Фишер, Луис Джаннео, Онорио Сиккарди, Хуан Карлос Пас и ряд других музыкантов. Первоначально группа выступила с единой платформой, провозгласив необходимость обновления содержания и выразительных средств аргентинской музыки. Члены группы не порывали с национальными традициями, заложенными их предшественниками, но, видя в «фольклорном этапе» лишь необходимый переходный период и считая его исчерпанным, стремились преодолеть как ограниченный провинциализм фольклорного этнографизма, так и известный академизм европейской ориентации, свойственный школе Альберта Вильямса. В 1937 году меньшая часть радикально настроенных членов «Группы музыкального обновления», возглавляемая Хуаном Карлосом Пасом, выделилась в самостоятельную «Ассоциацию новой музыки», явившуюся зародышем будущего «авангарда» в Аргентине. Начиная с этого времени аргентинская музыка разделяется на два лагеря, борьба которых заполняет собой последующие десятилетия ее истории.

Композиторы, входившие в «Группу музыкального обновления», были художниками разных артистических индивидуальностей и различной степени дарования, однако их объединяли, помимо общей эстетической платформы, некоторые сходные стилистические тенденции и предпочтения. Для участников «Группы музыкального обновления» в целом были характерными, с одной стороны, стремление преодолеть влияние постромантизма и импрессионизма, а с другой — приобщение к течению европейского неоклассицизма. Наиболее типичным в этом отношении и одновременно самым значительным в истории современной аргентинской музыки явилось творчество братьев Кастро, Хакобо Фишера и Онорио Сиккарди.

**Хосе Мария Кастро** (José María Castro, 1892—1964), композитор, дирижер и виолончелист. Брал уроки композиции у Константина Гайто в консерватории Буэнос-Айреса и у Венсана д'Энди в парижской Schola cantorum. Принимал активное участие в концертной жизни Буэнос-Айреса: с 1913 года выступал в качестве виолончелиста в камерных ансамблях (квартет «Общества Вагнера»), с 1930 года дирижировал оркестрами Ассоциации оркестровых педагогов и

театра «Колон», а также Филармонического оркестра Буэнос-Айреса. Его произведения написаны в ярко выраженном неоклассицистском стиле, что не мешает им оставаться в русле национальной традиции. Главные из них — балет «Джорджия» (1937), отмеченный национальной премией, Concerto grosso (1932), Концерт для оркестра (1944), Концерт для фортепиано с оркестром (1941, пересмотрен в 1956), вокально-симфоническая поэма «С родиной в сердце» для тенора с оркестром (1964).

**Хуан Хосе Кастро** (Juan José Castro, 1895—1968) — один из крупнейших аргентинских композиторов и дирижеров XX века. Как и его старший брат, он получил первоначальное музыкальное образование в Консерватории Буэнос-Айреса (у Эдуардо Форнарини) и завершил его у Венсана д'Энди в Schola cantorum в Париже. Музыкально-общественная деятельность Х. Х. Кастро была исключительно многообразной. В 1926 году он основал в Буэнос-Айресе Квартетное общество (играл первую скрипку в квартете Общества) и камерный оркестр «Ренасимьенто» (1928). С 1929 года дирижировал оперными и балетными спектаклями театра «Колон», а с 1933 стал его директором. В качестве главного дирижера Филармонического (с 1930 года) и Национального симфонического оркестров (с 1955 года) Х. Х. Кастро ежегодно проводил циклы симфонических концертов, впервые исполнив в Аргентине многие значительные произведения современной аргентинской и европейской музыки. Гастролировал в Европе и Америке, в разные годы был главным дирижером симфонических оркестров Монтевидео, Гаваны, Мельбурна. В каталоге сочинений Хуана Хосе Кастро опера «Прозерпина и чужестранец» (премия на конкурсе, объявленном театром «Ла Скала»; поставлена в этом же театре в 1952 году), «Креольские хоралы» для оркестра (1953), удостоенные 1-й премии на I Фестивале латиноамериканской музыки в Каракасе в 1954 году; симфоническая поэма «В саду мертвых» (1923), симфония № 1 (1931), «Аргентинская симфония» (1934), «Симфония полей» (1939), Концерт для фортепиано с оркестром (1941), камерно-ансамблевые и вокальные произведения.

Аргентинский композитор, скрипач и дирижер **Хакобо Фишер** (Jacobo Fischer, 1896—1978), уроженец Одессы, учившийся в детстве игре на скрипке у П. Столярского, в 1917 году окончил Петроградскую консерваторию у Л. Ауэра (скрипка), В. Калафати и М. Штейнберга (композиция), в 1923 году эмигрировал в Аргентину, где занял достойное место в музыкальном сообществе. Преподавал в Национальной консерватории в Буэнос-Айресе и Высшей школе изящных искусств Национального университета Ла-Платы, был членом Национальной академии изящных искусств. В творчестве Фишера проявились в наибольшей степени антироматические тенденции, характерные для большинства представителей «Группы музыкального обновления»; его стиль можно назвать неоклассицистским «в чистом виде». «Его музыка говорит языком сильным и властным, он не боится резкостей и острых диссонансов, если с их помощью достигается желаемый эффект; яркие контрасты — его отличительная черта» — так характеризует композитора музыковед Леопольдо Уртадо<sup>145</sup>.

<sup>145</sup> *Hurtado L.* La musique dans la Republique Argentine // La revue musical. Paris, 1990. P. 56.

Характерно, что Фишер на протяжении всей жизни не терял связей с русской культурой, о чем свидетельствуют такие его сочинения, как симфоническая поэма «Суламифь» по одноименной повести А. И. Куприна (1927), одноактные комические оперы «Медведь» (1952) и «Предложение» (1955) по одноименным пьесам А. П. Чехова. Х. Фишер — автор «Героической поэмы» для оркестра (1927; премия Ленинградской филармонии), восьми симфоний (1932–1964), нескольких балетов (в том числе «Современная Коломба», 1933; «Ласточка», 1942), Концерта для скрипки с оркестром (1942), двух концертов для фортепиано (1945, 1963), ряда камерно-инструментальных и вокальных произведений.

Деятельность Луиса Джаннео (Luis Gianneo, 1897–1968) в молодые годы была тесно связана с городом Сан Мигель в провинции Тукуман, где в 1932–1942 годах он занимался педагогикой и руководил созданным им симфоническим оркестром, что способствовало повышению культурного уровня этой провинции. Потом был членом Национальной академии изящных искусств, преподавателем Провинциальной консерватории Ла-Платы (1949–1965), директором Национальной консерватории музыки и сценических искусств в Буэнос-Айресе (1955–1960), преподавателем Высшей школы изящных искусств Национального университета Ла-Платы (1956–1966) и Института музыкальных наук Католического университета (1964). С 1945 года Джаннео активно занимался дирижерской деятельностью: в 1954 году создал симфонический молодежный оркестр Аргентины, ставший позже Симфоническим молодежным оркестром государственного радио. Как и другие члены «Группы музыкального обновления», Джаннео в своем творчестве занимался поисками подлинно национального музыкального языка в русле постромантизма. Среди его произведений 30-х годов симфонические поэмы «Турай-Турай» (1928) и «El tarco en flor» (1930), балет «Снежная королева» (1939), Первая симфония (1938). В 40-х годах проявляются неоклассицистские тенденции: Симфониетта (1940), Концерт для фортепиано с оркестром (1941), «Концерт аймара» (1942) для скрипки с оркестром, «Симфония Америк» (1945). Среди более поздних сочинений — «Антифонная симфония» (1963), «Увертюра к Пятисотлетию» (1965). Джаннео создал также ряд камерных произведений, среди которых 4 квартета (1936–1958), сонаты для виолончели (1934) и скрипки (1956) с фортепиано, песни и танцы, в том числе ставшие популярными в Аргентине «Пампеана и копла», «Байлесито», «Самба» и другие.

Из композиторов следующего по отношению к «Группе музыкального обновления» и Хуану Карлосу Пасу поколения выделяются Роберто Гарсиа Морильо и Карлос Гуаставино. Многие их произведения, как и произведения предыдущей группы композиторов, хронологически выходят за рамки 40-х годов и, строго говоря, должны были бы рассматриваться уже в следующем, «послевоенном» разделе данной работы. Однако учитывая, что творчество этих композиторов стилистически принадлежит к традиционному национальному направлению, автору работы представилось логичным объединить их с представителями «Группы музыкального обновления», и, напротив, творчество крупнейшего аргентинского композитора Альберто Хинастеры, их ровесника

по факту рождения (1916), отнести к следующей главе, в которой будут рассматриваться стилистические тенденции второй половины XX века.

**Роберто Гарсиа Морильо** (Roberto García Morillo, 1911–2003) окончил Национальную консерваторию в Буэнос-Айресе, где был учеником Флоро Угарте и Константино Гайто. Занимался в Париже у И. Ната по фортепиано. С 1942 года преподавал композицию, инструментовку и историю музыки в Национальной консерватории. При независимой эстетической позиции Р. Гарсиа Морильо в своем творчестве в целом придерживался национальной ориентации и пользовался традиционными выразительными средствами. Его музыка лишена внешних эффектов и отличается эмоциональной утонченностью и элегантностью стиля. Таковы его Квартет для кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано, Концерт для фортепиано с оркестром, «Офорты Гойи» для инструментального секстета (1939), мимодрама «Эшер» по новелле Эдгара По «Падение дома Эшеров» (поставлена в 1942 году в театре «Колон»), «Музыка» для гобоя и оркестра (все названные произведения отмечены премиями и дипломами). Для Гарсиа Морильо характерны связи с испанской культурой, что отчетливо проявляется в таких, отмеченных чертами стилизованной архаики произведениях, как хореографическая кантата «Мориана» на тексты старинных испанских романсов (поставлена в 1958 году в театре «Колон»), камерная кантата «Диван Тамарит» на стихи Гарсиа Лорки, хоровые «Романсы любви и смерти». Среди сочинений композитора — 3 симфонии (1948, 1955, 1961), «Олимпийские вариации» (1958) для оркестра; оперы «Случай Maillard» (1975) и «Аркадий-мексиканец» (1981), балеты «Маска и лицо» (1963) и «Аргентина 1860» (1980); камерно-инструментальные ансамбли, произведения для фортепиано (в том числе 5 сонат), музыка к кинофильмам. Перу Р. Гарсиа Морильо принадлежат монографии о М. П. Мусоргском, Н. А. Римском-Корсакове, К. Чавесе и другие музыковедческие исследования.

**Карлос Гуаставино** (Carlos Guastavino, 1914–2000), начав учиться игре на фортепиано в Санта Фе у Эсперансы Лотрингер, затем продолжил обучение у Атоса Пальмы в Буэнос-Айресе. Гуаставино — убежденный композитор-традиционалист, чуждый каких бы то ни было ухищрений, способных исказить естественную логику развития музыкальной мысли. В его стиле сохранилась верность идеям основоположников национального направления А. Вильямсу и Х. Агирре, с которым его сближают чистота и тонкость фактуры. Музыка Гуаставино проникнута народными ритмами и интонациями, обогащенными красочными импрессионистскими гармониями. Ощущение свежести звучания не исчезает даже в моменты наибольшей гармонической, ритмической или контрапунктической сложности. Гуаставино, возможно, является наиболее характерным представителем аргентинского романтизма. Его музыкальный стиль, накрепко связанный с традициями XIX века, практически полностью отделен от модернистского поворота, который произошел в музыке XX века, что, однако, не только не помешало, а может быть, и способствовало громадному успеху его приятной по звучанию, нежной и романтической музыки не только у широкой публики, но и у многих молодых аргентинских композиторов, превративших его в образец для подражания. Приведем здесь характерное высказание самого Гуаставино под псевдонимом Карлоса Винсенте в путеводи-

теле по аргентинской музыке, говорящее о том, что композитор отдавал себе отчет в особенности своей «отсталой» позиции: «В обстановке дезориентации и потерянного курса, безнадежных поисков, среди фиктивных талантов, среди стольких импровизированных новаций, среди стольких претензий на непонимание слышатся в аргентинской музыкальной среде ясный и непоколебимый голос и чистейшее пение: это вдохновение Карлоса Гуаставино, который продолжает хранить верность музыке в ее эмоциональности и лиризме и для того, чтобы взволновать, нуждается не во впечатляющих развертываниях или патологических деформациях, а лишь в простой и ясной мелодии, созвучной своему времени. В этом состоит чудо искреннего музыканта, благодаря аутентичности которого даже его самые маленькие пьесы имеют будущее. Уже более чем 25 лет тому назад были услышаны впервые „Пуэблито, моя деревня“, „Ошибка голубки“, „Роза и ива“, „Байлесито“ и столько других произведений, которые, если и вышли сегодня из моды, останутся навсегда и составят часть вещей, выражающих дух нашей страны»<sup>146</sup>.

Гуаставино — продолжатель традиции салонного музицирования, мастер миниатюры, что проявляется в исключительном предпочтении, которое он оказывает малым формам — песням, романсам, пьесам для фортепиано. В этом, возможно, проявляется его определенная ограниченность в сравнении с мастерами-симфонистами, однако в этой области он нашел себя: многие из его сочинений могут служить образцом тонкого вкуса и изящества. Приведем для примера мечтательную «Видалу с Секадаля» из цикла «Двенадцать народных песен» (1968):

94 Andante *con íntimo sentimiento*

Y a más no ha de im - por - tu - nar - te

el que tan - to te a - do - ra - ba. A los de -

<sup>146</sup> См: [www.ciweb.com.ar/Guastavino/index.php](http://www.ciweb.com.ar/Guastavino/index.php). Compositores y interpretes.



Помимо множества отдельных песен и танцев, принесших Гуаставино огромную популярность, можно назвать также «Шесть колыбельных песен» на стихи Габриэлы Мистраль, «Четыре аргентинские песни», «Сиеста» на стихи Франсиско Сильвы. Среди произведений для фортепиано, в которых в большинстве своем разрабатываются жанры городской популярной музыки, принесший ему первую известность «Байлесито» (1940), «Три сонатины» в народных ритмах (1949), Десять прелюдий (1952), «Десять аргентинских кантилен» (1958), цикл из десяти пьес под названием «Мои друзья» (1966) с забавными жанровыми зарисовками, как, например, «Луисито с улицы Конкордия», «Нелли из кафе Рио Куатро».

### *Уругвай. Парагвай*

В граничащих с Аргентиной странах, Уругвае и Парагвае, формирование национального направления в силу ряда объективных причин шло более медленными темпами и не привело к образованию школ в точном значении этого слова. На примере творческой деятельности композиторов этих небольших стран с особой ясностью видится тесное переплетение творческих судеб и музыкальных явлений в сопредельных странах.

Достаточно ярко на общем латиноамериканском фоне выглядит композиторское творчество в Уругвае. Его ветераны — Альфонсо Брокуа, Эдуардо Фабини и Луис Клюзо Мorte считаются основоположниками национального направления.

**Альфонсо Брокуа** (Alfonso Broqua, 1876–1946) получил хорошее европейское образование: учился в Schola cantorum в Париже у Винсента д'Энди и в Реальной консерватории в Брюсселе у С. Франка. С 1900 по 1910 год жил в Париже. По возвращении в Уругвай создал ряд значительных произведений, среди которых — опера «Табаре» (поставлена в 1910 году в Монтевидео), ставшая первой национальной уругвайской оперой, «Симфонические впечатления» (1912), балет «Телен и Нагей» (1922), сюита для фортепиано «Поэма долины», Квintет соль минор, большое число пьес для гитары, отличающихся виртуозной фактурой, многочисленные песни с характерным привкусом инкской и креольской музыки. В 1922 году Брокуа вновь отправляется во Францию, где остается на многие годы. При этом его творчество не утратило национального колорита, о чем свидетельствуют такие сочинения, как симфоническая поэма «Ночь в кампо» (1931), индихенистская симфоническая картина «Воспоминание об Андах», исполненная в 1937 году в Париже, и балет «Иза-

белла», поставленный также в Париже в 1938 году. Среди наиболее примечательных произведений Брокюа выделяется симфоническая поэма «Южный крест», в которой ритмоинтонации инкского и испанского креольского фольклора как бы символизируют двуединство европейской и американской цивилизаций, а также «Перикон» на стихи классика аргентинской литературы Мартина Ферро.

Без сомнения, наиболее значительная фигура среди уругвайских композиторов того времени — **Эдуардо Фабини** (Eduardo Fabini, 1882—1950). После первых уроков игры на скрипке у своего брата он поступает в консерваторию «Ла лира» в Монтевидео. В 1900 году отправляется в Бельгию, где совершенствуется у Сезара Томсона по скрипке и у Аугустино Бок в Королевской консерватории в Брюсселе. После периода интенсивной концертной деятельности в Европе в 1905 году возвращается в Монтевидео и основывает Национальную консерваторию музыки (1907), а затем Уругвайскую ассоциацию камерной музыки (1910). Исполнение симфонической поэмы Фабини «Кампо» в 1922 году в Монтевидео и ее повторное исполнение в следующем году в театре «Колон» в Буэнос-Айресе Рихардом Штраусом стали значительной вехой в истории уругвайской музыки, обозначившей рождение национального направления. Знаком признания таланта Фабини стал состоявшийся в 1925 году авторский концерт из его произведений, на котором наряду с «Кампо» были исполнены произведения для хора а cappella — «Моей реке», «Старая родина» для чтеца, солистов, хора и оркестра, а также несколько романсов и песен в интерпретации Альбертины Вилар. С образованием в 1929 году Государственной службы радиопередач и публичных концертов (позже Государственная служба радиовещания и телевидения SODRE) Фабини исполнял обязанности музыкального советника. С 1943 года занимал пост директора Национальной консерватории.

Сочинения Фабини, вдохновленные историей, народными легендами и природой Уругвая, можно считать высшим выражением национального романтизма. Они отличаются богатой и оригинальной мелодической фантазией, насыщены пряными импрессионистическими гармониями. Среди них симфонические поэмы «В полях» (1921) и «Остров, где растут сейбы» (1926), кантата «Старая родина» для сопрано, женского хора и оркестра (1925), Фантазия для скрипки с оркестром (1929), «Симфоническая борозда» (1931), симфоническая картина «Мбурукуйя» (фрагмент незавершенного балета на сюжет легенды индейцев гуарани, 1933), балет «Утро волхвов» (1937). Во многих хороших сочинениях также воспевается покрытая романтической дымкой природа Уругвая («Беззаботный ручей», «Моей реке», «Ранчо»). Поистине народным достоянием стали многие песни Фабини в жанре тристе.

**Луис Клузо Морте** (Luis Cluzeau-Mortet, 1889—1957) отличался широтой творческих интересов. Первоначально учился у своего деда (фортепиано) и у Марии Виски (скрипка). В 1914—1930-х годах выступал в качестве альтиста в различных камерных ансамблях Уругвайской ассоциации камерной музыки, в 1931—1946 был концертмейстером группы альтов Симфонического оркестра SODRE. Преподавал историю музыки и эстетику в различных музыкальных

заведениях Монтевидео. В течение 40 лет руководил хором слепых института Артигаса. Выступал с концертами как пианист. За свои сочинения удостоен ряда национальных премий. В творчестве Клузо Морте развиваются традиции европейского постромантизма на основе ритмоинтонаций креольского фольклора. Среди произведений выделяются «Четыре креольских ритма» для струнного квартета (1939), симфонические поэмы «Долины» (1944), «Песнь любви» (1959), симфония «Артигас» (1955), «Симфония Востока» (1958); из хоровых произведений — «Сверчок», «Сиеста» (1931), «Гимны Восточной республики» (1946). Клузо Морте также автор многочисленных песен для голоса и фортепиано, инструментальных пьес.

К названным композиторам близко примыкают по своим эстетическим взглядам их младшие современники Гвидо Санторсола и Альберто Сориано.

**Гвидо Санторсола** (Guido Santorsola, 1904—1994), итальянец по рождению, прежде чем обосноваться в Уругвае, в течение 20 лет жил в Бразилии. Музыка начал обучаться сначала у своего отца, а затем в Консерватории драмы и музыки города Сан-Пауло в Бразилии у Захариуса Аутори (скрипка) и Агостино Канту (теоретические дисциплины). Совершенствовался по композиции в Уругвае у Ламберто Бальди. По стипендии бразильского правительства отправился в Европу, где брал уроки игры на скрипке у Фузеллы в Неаполе и Лондонском Тринити-колледже у Митовского. С 1922 года начал выступать с концертами. В 1925 году возвращается в Бразилию и занимает место альтиста в Паулистском квартете и концертмейстера альтов в оркестре Муниципального театра Рио-де-Жанейро. Переезд в 1931 году в Монтевидео положил начало плодотворной деятельности Санторсолы в Уругвае. Он начал работать в Симфоническом оркестре SODRE, играть в квартете, дирижировать спектаклями оперы и балета. В 1942—1943 годах Санторсола дирижировал оркестрами Аргентины и Бразилии. Стал основателем оркестра и квартета Уругвайской ассоциации художественной культуры, получившего позже имя Эриха Клайбера. В целях подготовки новых поколений уругвайских музыкантов совместно с Сарой Бурдильон основал в 1931 году Нормальную школу музыки, из которой с годами вышло много высокопрофессиональных музыкантов. Музыкальная деятельность Санторсолы нашла международное признание: в 1971 и 1975 годах он дал ряд мастер-классов в США и Европе.

Призвание к композиции Санторсола почувствовал рано, уже в 11-летнем возрасте сочинил увертюру для оркестра. Начальный период творчества Санторсолы (1926—1944) отмечен определенным влиянием бразильской народной музыки. Среди сочинений этого периода — «Романс» (1926) и «Империя бурлески» для скрипки и фортепиано, за которую был удостоен премии журнала «Ариэль». Затем последовали Концерт для скрипки, альты, хора и оркестра (1933), «Агония» (1937) для контральто и оркестра и наиболее значительное произведение этого периода — Концертино для гитары и оркестра (1943). Период между 1945 и 1961 годами отмечен становлением Санторсолы уже как уругвайского композитора. Появляются Симфония для струнных инструментов (1957), «Креольская рапсодия» (1960), два симфонических этюда, ряд камерно-ансамблевых произведений, несколько оригинальных пьес для гитары.

Наиболее представительным произведением Санторсолы стала «Кантата Артигасу» (1965) для женского хора и оркестра, которая, наряду с несколькими гимнами, посвященными уругвайским департаментам Артигас, Лавальеха и Санелонес, свидетельствует о ярко выраженном национальном начале в творчестве композитора. Характерно, что, несмотря на весьма зрелый возраст, Санторсола проявляет серьезный интерес к новейшим музыкальным веяниям. Начиная с 1962 года он разрабатывает собственную контрапунктическую систему хроматических звуков на базе додекафонии, нашедшую отражение в таких сочинениях, как Концерт для двух гитар и оркестра (1966), Концерт для двух бандонеонов и оркестра (исполнен в 1983). Среди его поздних произведений выделяются «Два звуковых портрета» (1988), «Греза» для гитары и фортепиано (1990) и две симфонии для большого оркестра (1990, 1991). И хотя титул «Бах XX века», которым величают Санторсолу в Уругвае, звучит несколько преувеличенно, философская углубленность его зрелых произведений и совершенство выполнения замыслов позволяют считать его одним из наиболее значительных уругвайских композиторов XX века.

**Альберто Сориано** (Alberto Soriano, 1915–1968), композитор, музыковед, фольклорист и музыкальный критик. Учился в консерватории города Байя (Бразилия) у Д. Соузы (скрипка) и С. Деолино Роеса (теоретические предметы). В 1937 году переехал в Монтевидео. В 40-х годах предпринял ряд фольклорных экспедиций по Бразилии, Аргентине и Парагваю. С 1942 года в течение нескольких лет жил в Бразилии, с 1951 года окончательно обосновался в Уругвае. В 1953–1969 годах возглавлял секцию музыковедения на факультете гуманитарных наук университета Монтевидео, преподавал музыкально-теоретические дисциплины. Выступал с лекциями и исполнял свои произведения за рубежом (в 1964 году посетил СССР). В музыке Сориано, отличающейся красочностью и интонационной характерностью, используются элементы фольклора различных регионов Латинской Америки (балет «Ночное ранчо», 1951; «Четыре симфонических ритуала» для оркестра, 1953). Обращает на себя внимание прогрессивная общественная позиция композитора, отразившаяся в тематике его сочинений, таких, как «Симфонические песни Кубинской революции» (1961), «Симфонические песни боливийским шахтерам» (1962), поэма «Памяти погибших в Бухенвальде», «Три схемы из жизни Артигаса» (исполнен в Бухаресте, 1964), симфонический триптих «Прага» (исполнен в Берлине, 1966).

В первой половине XX века в Парагвае также выдвинулась группа талантливых композиторов с ярко выраженной национальной ориентацией. Это прежде всего **Агустин Пио Барриос** (Agustin Barrios, 1885–1944), один из наиболее известных гитаристов Латинской Америки своего времени, неоднократно гастролировавший в Европе, где его сравнивали с Андресом Сеговией. Как композитор Барриос писал главным образом для гитары. Его этюды, прелюдии, колоритные пьесы, такие, как «Парагвайский танец», «Сон в тропическом лесу», «Гуаранийская Диана» и другие, стали ценным вкладом в гитарный репертуар. Барриос считается также первым в Парагвае создателем симфонического произведения («Симфоническое аллегро»).

**Хосе Асунсьон Флорес** (José Asunción Flores, 1904–1972) — представитель музыкального индихенизма. Среди его произведений балет «Индеанка», симфонические поэмы «Глубокая ночь», «Ньяндерувусу», оратория «Голубка мира». Созданный Флоресом на базе мелодических и ритмических элементов музыки индейцев гуарани новый жанр современной лирической песни стал одним из самых популярных в стране. Асунсьон Флорес был членом коммунистической партии Парагвая и Всемирного Совета Мира. Подвергался гонениям режима А. Стресснера, вследствие чего был вынужден провести многие годы жизни в Аргентине. Сделал ряд записей своих произведений в бывшем СССР с оркестром под руководством М. Арановича.

**Хуан Карлос Морено Гонсалес** (Juan Carlos Moreno González, 1916–1983) — наиболее известный парагвайский композитор, широко использующий в своем творчестве народные сюжеты и музыкальный фольклор. Наибольшую известность приобрела его симфоническая поэма «Флейта солнца» (1944), написанная на индейские темы. Он является создателем жанра «парагвайской сарсуэлы» — музыкальной комедии по типу испанской сарсуэлы, среди которых «Ткачиха из Ньяндути» (1956), «Корошира» (1958), «Мария Пакиру» (1959). Морено Гонсалесу принадлежат также фортепианный и скрипичный концерты, струнный квартет, фортепианное трио, фортепианные и скрипичные сонаты. Его танго «Маргарита» входило в репертуар «самого» Карлоса Гарделя.

### Чили

В эволюции творчества чилийских композиторов отражаются закономерности, общие для всех стран Латинской Америки. Вместе с тем имеются и свои отличия, вызванные особенностями характера чилийской культуры: преобладание в ней испанского наследия и гораздо менее ярко выраженное «экзотическое» афроамериканское влияние. В связи с этим в Чили отмечается значительно менее резкое противостояние «национального» и «универсального» течений. Творчество большинства чилийских композиторов обнаруживает, в первую очередь, прочную связь с европейской классической традицией и четкую линию преемственности поколений. Эта линия идет от первых представителей национального романтизма Энрике Соро и Педро Умберто Альенде к композиторам с заметными неоклассицистскими тенденциями — Хорхе Уррутиа Блонделю и Альфонсо Летельеру Льоне и далее к центральным фигурам чилийской музыки — Доминго Санта Крису и Хуану Оррего Саласу.

Энрике Соро, так же как и его ближайший соратник Педро Умберто Альенде, являются основоположниками национальной чилийской композиторской школы, внесшими большой вклад в развитие национальной музыкальной культуры. **Энрике Соро** (Henrique Soro, 1884–1954) — один из первых чилийских композиторов-симфонистов. Он учился в Королевской консерватории Милана, после чего начал выступать как пианист. В 1906 году начал преподавать гармонию и контрапункт в Национальной консерватории музыки в Сантьяго, заведовал кафедрами композиции и фортепиано (1907–1919), был директо-

ром этой консерватории (1919–1928). Будучи признанным импровизатором, поддерживал тесные творческие связи с видными музыкантами, такими, как Пабло Казальс, Венсан д'Энди, Игнаций Падеревский. Среди учеников Соро — многие видные чилийские музыканты, в частности Доминго Санта Крус, Адольфо Альенде, Хуан Казанова и другие. Творчество Э. Соро отличается выраженной романтической направленностью. Среди его произведений наиболее значительными считаются: Две симфонические сюиты (1919), «Романтическая симфония» (1921), Симфонические прелюдии (1936), «Три чилийских напева» для оркестра (1942), «Сюита в старинном стиле» (1943), Концерт для фортепиано с оркестром (1949). Он также автор ряда камерно-ансамблевых произведений, пьес для фортепиано, хоров, романсов и песен.

**Педро Умберто Альенде Сарон** (Pedro Umberto Allende Saron, 1885–1959) первые уроки музыки получил у своего брата Хуана Карлоса, преподавателя Национальной консерватории в Сантьяго, которую он закончил в 1908 году. В 1911 году был направлен для совершенствования в Европу, где установил контакты с такими видными музыкантами, как К. Дебюсси, М. де Фалья, а позже с Ф. Педреллем. Влияния Альенде, возглавлявшего с 1918 по 1946 год кафедру гармонии и композиции в Национальной консерватории, не избежал практически ни один из чилийских композиторов. Он также стал первым чилийским музыкантом, удостоенным в 1945 году Национальной премии искусств. Альенде в своем творчестве использовал элементы чилийского музыкального фольклора на базе постромантизма и в особенности французского импрессионизма. Его музыкальный язык отличается гармонической усложненностью, частыми политональными наслоениями, нерегулярной ритмикой. Несмотря на ярко национальный характер некоторых его сочинений, он практически не прибегает к цитированию народных мелодий. К числу лучших произведений Альенде Сарона относятся оркестровая сюита «Чилийские сельские сцены» (1914), «Симфонический концерт» для виолончели с оркестром (1915), симфоническая поэма «Голос улиц» (1920). Им созданы также цикл пьес «Двенадцать тонад для фортепиано» (1918–1922), многочисленные хоры и песни, получившие популярность в стране.

**Доминго Санта Крус Вильсон** (Domingo Santa Cruz Wilson, 1899–1987) — крупнейший представитель чилийской музыки XX века. Подобно Вилла-Лобосу и Чавесу, он стал в 1920-х годах одним из лидеров чилийской интеллектуальной элиты в движении обновления против реакционной позиции официальных кругов с их ориентацией на итальянскую оперу и творчество западноевропейских композиторов. Весьма значителен вклад Санта Круса в организацию и развитие музыкальной жизни своей страны, о чем свидетельствуют основные вехи его жизненного пути. Свою профессиональную подготовку Санта Крус получил вначале в Сантьяго, где он изучал гармонию и контрапункт под руководством Энрике Соро, а затем в Мадриде, где занимался композицией и инструментовкой у Конрадо дель Кампо. Санта Крус был профессором композиции и истории музыки в Национальной консерватории в Сантьяго, деканом факультета изящных искусств (1932–1948) и факультета му-

зыкального искусства и музыковедения Чилийского университета (1948—1953), основателем и руководителем «Общества Баха» (1924), основателем (совместно с Армандо Карвахалем) Национальной ассоциации чилийских композиторов (1935), президентом Института распространения музыкальной культуры (со дня основания в 1940 году), одним из основателей «Чилийского музыкального журнала» (1945) и Института музыковедения (1946), организатором фестивалей и конкурсов чилийской музыки (с 1948 года), вице-президентом (1953—1955) и президентом (1955—1958) Международного общества музыкального воспитания. Доминго Санта Крус — лауреат Национальной премии искусств и многих других национальных и зарубежных премий.

Основное отличие Санта Круса от современных ему латиноамериканских композиторов состояло в том, что он уже в самых ранних сочинениях «перешагнул» через этапы цитирования, обработки и перевоссоздания фольклора, найдя глубоко индивидуализированные и отмеченные чертами зрелости способы самовыражения. В творчестве Доминго Санта Круса синтезированы на базе неоклассицизма черты стилей разных эпох — от итальянских мадригалистов эпохи Ренессанса до модернистских тенденций XX века. Ему свойственно глубокое влечение к барочной полифонии, прежде всего к музыке И. С. Баха. Другим сильнейшим импульсом, связывающим его с современностью, было творчество Хиндемита. Линеарный контрапункт, политональность, хроматические гармонии легли в основу формирования его собственного индивидуального стиля (не случайно Санта Круса называют «чилийским Хиндемитом»).

Углубленная содержательность музыки Санта Круса и достаточно сложная контрапунктическая фактура, в которую облечены многие его сочинения, далеки от элитарного интеллектуализма. В музыке Санта Круса всегда ощущается спонтанный характер его вдохновения. Важнейшей и постоянно эволюционирующей чертой его индивидуального стиля является глубокий драматизм, который реализуется посредством контрапунктических методов, принятых в технике необарокко. Гармоническое богатство музыки достигается композитором в результате движения горизонталей, насыщенных, по выражению критика Висенте Вью Саласа, «хроматическим драматизмом», имеющим свои истоки прежде всего у итальянских мадригалистов — Джезуальдо и Монтеверди, а также у Хиндемита<sup>147</sup>.

Глубоко личным, субъективно-обостренным восприятием отмечены уже ранние произведения композитора — циклы для голоса с фортепиано «Четыре поэмы Габриэлы Мистраль» (1927), «Песни одиночества» (1928), «Пять трагических поэм» для фортепиано (1929), «Три пьесы» для скрипки и фортепиано (1939). Приведем здесь два фрагмента из этого цикла, которые, как представляется, могут достаточно убедительно продемонстрировать некоторые черты стиля композитора — «Песню» в стиле лирической чилийской тонады (пример 95) и графически изломанный, драматичный «Речитатив» (пример 96).

---

<sup>147</sup> Revista musical chilena. Santiago de Chile, 1952. P. 16.

V-no

*p*

P-no

*aumentando*

*mf*

3

v

*f* *dramaticamente*

*f* *Con cierta duresa*

*ff* *f*

Произведения Санта Круса 1940–1950-х годов демонстрируют неуклонный рост художественного и технического мастерства композитора. Одухотворенной красотой проникнуты многие его произведения, такие, как хоровые циклы «Пять песен» и «Три мадригала» (1940), «Эклога» для хора и оркестра на текст Лопе де Веги (1949). Картины величественных Анд, низвергающихся водопадов встают в монументальной «Кантате чилийских рек» для хора и оркестра (1941); проникновенной лирикой наполнен хоровой цикл «Шесть песен весны» (1950). Среди оркестровых произведений этого периода выделяются «Три драматические прелюдии», Вариации для фортепиано с оркестром (1943) и особенно Концертная симфония для флейты с оркестром (1945). В последней Санта Крус возрождает на современном уровне жанр, в XVIII веке занимавший промежуточное положение между барочным *concerto grosso* и классической симфонией, при этом сохраняя образный строй и характер первого, но формой и масштабами приближаясь ко второй. Концертная симфония, это «чудо изящества»<sup>148</sup>, как и другие произведения тех лет, свидетельствуют о громадной аналитической работе композитора. В них наблюдаются неистощимое разнообразие полифонических приемов, все большее обогащение гармонического языка и предельная индивидуализация мелодики.

<sup>148</sup> Revista musical chilena P. 16.

Весьма показательными для стиля Санта Круса являются его квартеты. Хуан Оррего Салас писал: «Сравнивая квартетный стиль Доминго Санта Круса со стилем Бартока и Хиндемита, можно поместить его где-то между ними. С Хиндемитом его объединяет объективность выражения, известный академизм в отношении к форме. Вместе с тем по богатству и красочности гармонического языка он ближе к Бартоку»<sup>149</sup>. Взволнованно и страстно звучит главная тема Квартета № 2 (1947), выразительны и самостоятельны голоса участников ансамбля:

97 *Animato e appassionato* ♩ = 160

В написанном более чем десятью годами позже Квартете № 3 (1959) музыкальный язык гораздо обостреннее, что, возможно, явилось отражением некоторых новых тенденций, когда стиль композитора воспринял отдельные элементы шёнберговской системы и приблизился к экспрессионизму, что выразилось в сгущении драматизма, обостренной диссонантности (пример 98).

<sup>149</sup> Orrego Salas J. Los cuartetos de cuerdas de D. Santa Cruz // Revista musical chilena. № 42. Santiago de Chile, 1952. P. 78.

First system of the musical score, measures 1-4. The staves are labeled V-no I, V-no II, V-la, and V-c. The key signature has one sharp (F#). The time signature changes from 4/4 to 3/4 to 4/4. Dynamics include *ff*, *mf*, and *f*. There are various musical notations like slurs, accents, and breath marks.

Second system of the musical score, measures 5-8. The staves are labeled V-no I, V-no II, V-la, and V-c. The key signature changes to two sharps (F# and C#). The time signature changes from 4/4 to 3/4 to 4/4. Dynamics include *f*, *ff*, and *p*. There are various musical notations like slurs, accents, and breath marks.

Важными вехами стали Первая симфония (1946) Санта Круса, означавшая прорыв чилийской музыки в крупную симфоническую форму после 20-летнего перерыва (в 1925 году была написана «Романтическая симфония» Энрике Соро), и Вторая симфония (1948), в которой наиболее глубоко выявилась творческая индивидуальность композитора. Музыка этого произведения отмечена редкой в наше время ритмической регулярностью и устойчивостью. Мелодические контуры тем классически ясны и определены. В небольшой по объе-

му первой части автор как бы приглашает слушателя в длинную дорогу жизненных испытаний. Вторая часть насыщена моторикой барочного плана. Начав изложение с какой-либо ритмоформулы четвертями или восьмыми, автор поддерживает безостановочную ритмическую пульсацию в течение всего раздела, чтобы затем сменить ее на новое ритмическое образование. Так, главная тема второй части, решительная, резкая, активно развивается, чтобы, достигнув кульминации, уступить место второй, лиричной и также ритмически устойчивой (примеры 99, 100).

99 *Animato, deciso*  $\text{♩} = 116$

V-ni I *f marcato*

V-ni II *f marcato*

V-le *f marcato*

V-c. *f marcato*

C-b. *f marcato*

100 [49] *cantando*

V-ni II

*mf*

*pp*

V-le

*pp*

*pp*

V-c.

*pp*

Возвышенно-драматична третья, медленная часть симфонии. В яростной, шумной (*tumultoso*), синкопированной теме финала суммированы признаки многих танцевальных креольских жанров. Эта часть выделяется своим оптимистическим настроением, что подтверждается заключительными, полными энтузиазма тактами симфонии.

Стиль позднего Санта Круса (1960–1970-х годов), не претерпевая существенных изменений, приблизился к экспрессионизму, нашедшему свое выражение в ряде значительных произведений крупной формы — Пятой симфонии (1968) и оратории «Пророк Иеремия» (1970). Одновременно в произведениях этих лет наблюдается постепенное очищение от излишней хроматизации и появление в музыке диатонических контуров. Свидетельство тому — цикл из десяти хоров а саррелла «Пасхальные песнопения» (1962), отрывок одного из которых (хор «Из глубины моей души») здесь приводится.

#### 101 Tranquilo, come un coral ♩ = 69

*p espr.*

S.

Des-de el fon-do de mi al - ma ce - le - bro al re -

*p espr.*

M-s.

Des-de el fon-do de mi al - ma ce - le - bro

*p espr.*

A.

Des-de el fon - do de mi al - ma ce - le - bro

- cien na - ci - do, pen - san - do que de los  
al re - cien na - ci - do, pen - san - do que de los  
al re - cien na - ci - do, pen - san - do que de los

cie - los el Sal - va - dor ha ve - ni - do.  
cie - los el Sal - va - dor ha ve - ni - do.  
cie - los el Sal - va - dor ha ve - ni - do.

Несмотря на то что музыка Санта Круса опосредованно связана с фольклорными источниками, все же следует уделить некоторое внимание ее национальным особенностям. Как уже говорилось, культура Чили принадлежит к тому типу латиноамериканских культур, в которых европейские элементы стали главными, образующими (хотя не стоит сбрасывать со счетов и культуру местных индейцев-арауканов). Чилийскую культуру можно было бы определить как латинскую культуру, где с основным испанским элементом переплелись элементы других европейских культур латинской группы — французской и итальянской. Значительно в ней также и германское влияние. «...Испанское, французское и австро-немецкое соединяется в стиле этого композитора с такой же естественностью, с какой черты этих культур сливаются в чилийской культуре», — отмечает Оррего-Салас<sup>150</sup>. Приведем еще одно высказывание этого критика, где говорится о многомерности стилистических связей музыки Санта Круса. Позиция Санта Круса — это «позиция латинца между славянином (если считать славянином Бартока, с которым проводилось сравнение. — В. Д.) и германцем»<sup>151</sup>. В этой же статье Оррего-Салас делает интересное замечание об ориентальных чертах стиля Санта Круса, идущих от арабского влияния в испанской музыке<sup>152</sup>.

<sup>150</sup> Orrego-Salas J. Técnica y estética // América Latina en su música. UNESCO. México, 1977. P. 181.

<sup>151</sup> Revista musical chilena. P. 78.

<sup>152</sup> Ibid.

И все же, принимая во внимание различные истоки творчества этого выдающегося чилийского композитора, необходимо отметить, что все они лишь способствовали обогащению его своеобразного композиторского почерка. Представляется, что глубокая содержательность, безупречность эстетических критериев, наконец, техническое совершенство музыки Доминго Санта Круса позволяют ему занять свое особенное и весьма значительное место в панораме латиноамериканского композиторского творчества XX века.

В творчестве **Хорхе Уррутиа Блонделя** (Jorge Urrutia Blondel, 1905–1981) наряду с ощутимыми связями с креольской чилийской музыкой проявилась тенденция к «осовремениванию» музыкального языка. Этому способствовало влияние его учителей Д. Санта Круса и П. Умберто Альенде, у которых он учился в Национальной консерватории, Нади Буланже и Поля Дюка, у которых он продолжил свое музыкальное образование в «Эколь Нормаль» в Париже, и наконец, П. Хиндемита, который им руководил в Высшей музыкальной школе в Берлине. С 1931 года Уррутиа Блондель преподавал в Национальной консерватории и Чилийском университете. Среди его крупных сочинений можно выделить балет «Сети» (1953), симфоническую сюиту «Гитара дьявола» (1942), Концерт для фортепиано с оркестром (1938–1950); из камерно-ансамблевых произведений — «Пастораль» для камерного оркестра (1937), Концертино для арфы, гитары и камерного оркестра (1937) и Квартет № 1 (1944). Интересными представляются и вокально-хоровые произведения Уррутиа Блонделя — «Фольклорные песни и танцы» (1937, 1944), «Три крестьянских романса» для смешанного хора а cappella (1953), Ритуальная фольклорная музыка а cappella (1963), романсы на тексты Габриэлы Мистраль.

Видное место в чилийской музыкальной жизни занимал **Альфонсо Летельер Льона** (Alfonso Letelier Llona, 1912–1994). До 1943 года он учился в Национальной консерватории у П. У. Альенде, изучал также гуманитарные науки в Католическом университете. Неоднократно выезжал в Испанию, где брал уроки у Конрадо дель Кампо. С 1947 года преподавал композицию в Национальной консерватории, выступал в качестве дирижера. В 1949–1954 годах был президентом Национальной ассоциации композиторов, с 1953 года деканом факультета музыкальных искусств Чилийского университета. Музыкальный язык произведений Летельера отличается углубленной выразительностью, психологизмом и вместе с тем характерностью. Примечательно также его мастерство владения контрапунктом, устойчивость неоклассицистских признаков его музыки. Среди произведений Летельера наибольшую известность получили «Сонеты смерти» для сопрано и оркестра на тексты Г. Мистраль (1948), выделяются также опера-оратория «История Товия и Сары» на текст П. Клоделя (1955); из оркестровых сочинений — Концертный дивертисмент (1955), сюита «Акулеу» (1956), кантата «Витражи Благовещения» для сопрано, женского хора и камерного оркестра (1951). Летельеру принадлежит также ряд культовых произведений, мотетов, мадригалов, вильянсикос, в которых явно ощущается родство с испанским духовным наследием.

В странах Андской группы (Перу, Боливия, Эквадор, Колумбия, Венесуэла) вся первая половина XX века прошла под знаком ярко выраженного индигенизма. Активный научный и художественный интерес к индейскому фольклору пробудился здесь еще в конце XIX века. В 1890 году Луис Флорес и Мануэль Моне, гитаристы из Куско, первыми начали записывать и исполнять индейские мелодии. Годом-двумя позже их примеру последовали музыканты-любители Рафаэль Падерес и Марселино Понсе де Леон. Известный в свое время перуанский пианист и гитарист Пио Венсеслав Оливера между 1896-м и 1900-ми годами собрал более 50 мелодий, по своему складу относящихся к доколумбовой эпохе. Композитор и музыковед Хосе Кастро опубликовал в 1897 году первое в Перу исследование, посвященное анализу ладовой структуры индейской музыки. Следующим шагом в этом направлении явилась монография «Инкская музыка», выпущенная в 1908 году Леандро Альвиньей. Наконец, к 1905 году относится начало подвижнической деятельности **Даниэля Аломи Роблеса** (Daniel Alomia Robles, 1872–1943). Индеец по крови, уроженец Уануко (Перу), получивший музыкальное образование в Лиме, Роблес на протяжении более чем десяти лет неустанно записывал индейский музыкальный фольклор. Собрав на территории Перу и Боливии в общей сложности 1260 мелодий, он классифицировал их по районам и ритмомелодическим характеристикам. Аломиа Роблес проявил себя не только как выдающийся фольклорист, но и как одаренный композитор; в частности, его сарсуэла «Пролетает кондор» в 1916 году была поставлена в Лиме, а хореографическая пантомима «Инкский балет» удостоилась чести быть показанной в 1926 году в Париже. Открытия, показавшие богатство и своеобразие древней музыкальной культуры индейцев кечуа, заставили композиторов совершенно по-иному взглянуть на проблему национального в музыке. То, что раньше воспринималось не более как лежащая где-то на художественной периферии любопытная экзотика, теперь вырисовывалось в своих истинных очертаниях и масштабах как неотъемлемая часть общенациональной духовной культуры, как потенциальная база для создания национальной музыкальной школы.

В Перу первые шаги на пути к созданию национальной школы сделали Теодоро Валькарсель, Родольфо Хольцман и Андрес Сас Орчасаль.

**Теодоро Валькарсель** (Teodoro Válcárcel, 1900–1942) отдавал много времени сбору и изучению индейского фольклора, результатом чего стало издание сборника «180 фольклорных мелодий». Собственное творчество Валькарселя также развивалось в русле индигенизма: балет «Сурай-Сурита», симфонические поэмы «Качампа» и «Среди руин Храма Солнца» (1940), «Индейский концерт» для скрипки с оркестром, вокальные циклы «Четыре инкские песни», «Двадцать пять романсов Косты и Сьерры», «Тридцать песен индейской души». Эти и другие произведения Теодоро Валькарселя отмечены несомненным национальным своеобразием, гармоническим и оркестровым колоритом.

Творчество и деятельность следующих двух композиторов — Андрес Саса Орчасалья, бельгийца по национальности, и Родольфо Хольцмана, германско-

го происхождения, занимает в истории музыки Перу особое место. Эмигрировав в Новый Свет, эти иностранные музыканты сыграли важную роль в становлении местной национальной музыкальной школы, проникнувшись духом и нуждами новой для них культуры, поэтому они по праву считаются полноценными представителями национальной музыкальной культуры Перу.

**Андрес Сас Орчасаль** (Andres Sas Orchasal, 1900—1967) — композитор, скрипач, дирижер, фольклорист и педагог; получил музыкальное образование в Королевской консерватории в Брюсселе. Приехав в 1924 году в Лиму по приглашению перуанского правительства для преподавания скрипки и истории музыки в Национальной музыкальной академии «Альседо», развил разностороннюю музыкальную и организаторскую деятельность. Был директором Музыкального института «И. С. Бах», вице-президентом Оркестрового общества Лимы, основателем и руководителем Консерватории «Сас Росай», издателем литературно-музыкального журнала «Антара», вел постоянную работу по распространению современных методов композиции. Большинство произведений Саса Орчасалья сочетают европейский постромантизм и импрессионизм с типичными чертами индейского фольклора. Среди сочинений композитора, отмеченных характерными чертами перуанского национального стиля, — «Песни и танцы Перу» (1930), «Перуанская сюита» (1931) для фортепиано, «Песни Перу» для скрипки и фортепиано (1941), вокальные циклы «Перуанские романтические песни на стихи перуанских поэтов» (1931) и «Шесть индейских песен Перу» (1946), триптих для смешанного хора а cappella «Ольянтай». Композитором созданы и крупные оркестровые сочинения («Три перуанских эстампа», 1936; «Индейская поэма», 1946; балеты «Сон самбы», 1943, «Легенда острова Сан-Лоренсо», 1936). Большим вкладом в музыкальную фольклористику стали труды Саса Орчасалья («Народная музыка Перу», «Очерк об инкской музыке», «Формирование перуанского музыкального фольклора» и другие).

**Родольфо Хольцман** (Rodolfo Holzmann, 1910—1992) — уроженец Силезии. Учился играть на различных музыкальных инструментах в Бреслау, затем продолжил занятия в Берлине, совершенствовался на музыкальных курсах в Страсбурге и Брюсселе под руководством Г. Шерхена (дирижирование), в консерваториях Парижа и Цюриха. В 1938 году по предложению правительства Перу переехал в Лиму. Работал скрипачом в Национальном симфоническом оркестре, преподавателем по классу гобоя в Национальной музыкальной академии «Альседо». С реорганизацией в 1945 году Академии в Национальную консерваторию преподавал в ней композицию, с 1957 года заведовал кафедрой. Внес большой вклад в развитие перуанской музыкальной культуры как дирижер (первый исполнитель многих произведений перуанских авторов) и как педагог (среди его учеников такие известные композиторы Перу, как Энрике Итурриага, Сельсо Гарридо-Лекка, Энрике Пинилья).

Творчество Р. Хольцмана развивалось в русле неоклассицизма и отмечено сильным влиянием П. Хиндемита и отчасти А. Шёнберга («Пьеса в 12-тоновой системе» для фортепиано и некоторые другие произведения, написаны с применением додекафонной техники). В числе значительных и характерных для стиля композитора сочинений — «Сюита на три темы» для трубы, саксо-

фона, бас-кларнета и фортепиано, «Септет» для концертирующей валторны, флейты, кларнета, фагота, скрипки, альты и виолончели (премия Филармонического общества Брюсселя, 1936), «Концертный дивертисмент» для фортепиано и деревянных духовых инструментов, «Концертино» для двух фортепиано и оркестра, «Концерт для Белого города» для фортепиано с оркестром, Струнный квинтет (1-я премия на конкурсе Перуано-Североамериканского института культурных связей, 1956), Партита для струнного оркестра. Ряд сочинений Хольцмана связан с перуанской реальностью, использованием традиционных жанров народной музыки и ее мелодических и ритмических элементов: «Симфония из Третьего мира», «Арекипская сюита», «Маленькая перуанская сюита» для оркестра, «Пять симфонических песен» для голоса с оркестром на стихи Сесара Вальехо.

В Боливии среди представителей музыкального индихенизма выделяются Эдуардо Каба и Хосе Мария Веласко Майдана. **Эдуардо Каба** (Eduardo Caba, 1890—1953) известен своими сочинениями, базирующимися на индейском фольклоре, такими, как балет «Кольяна», симфоническая поэма «Потоси», «Поэма Чаранго» для фортепиано, «Двенадцать индейских мелодий» для фортепиано, вокальный цикл «Одиннадцать камерных песен». **Хосе Мария Веласко Майдана** (José María Velásco Maidana, 1900—1983) помимо композиторского творчества много занимался дирижированием. В 1938 году во время гастролей в Берлине поставил свой балет «Америндия». По возвращении в Боливию основал Симфонический концертный оркестр и балетную труппу. В 1960-х годах жил в Хьюстоне (США), где читал лекции в культурных центрах. Многие сочинения Веласко Майданы навеяны индейской мифологией, историей и природой Боливии. Подобно Сильвестре Ревуэльтасу в Мексике, он является автором нескольких симфонических поэм, среди которых «Волшебная сказка» (1935), «Танец ветра», «К'усильо» (имя одного из богов индейцев аймара, 1936), «Жизнь кондоров» (1941), «Альтиплано»; увертюра «Дети солнца» (1938), сюита «Эстампы моей земли» (1939). 1940—1960 годы в творчестве Веласко Майданы отмечены появлением ряда значительных произведений — симфония «Мария Асунсоло» (1944), опера «Чурайана» (1944), «Андская сюита» для духового квинтета и других инструментов (1956), трио «Индейские думы» для гобоя, кларнета и фагота (1964).

В творчестве композиторов Эквадора в первой половине XX века преобладающей тенденцией также был индихенизм, проявляющийся как в иллюстративном воспроизведении в программных сочинениях событий индейской мифологии и истории, так и в обильном использовании пентатонных звукорядов и характерных ритмоинтонаций индейской музыки. Вместе с тем эквадорские композиторы осваивали и использовали традиции европейского романтизма и импрессионизма. Первым, в творчестве которого отразились эти стилистические черты, был **Педро Пабло Траверсари** (Pedro Pablo Traversari, 1874—1956) — композитор, педагог, фольклорист и музыкально-общественный деятель, в разные годы жизни занимавший ответственные посты в сфере музыкальной культуры Эквадора, в том числе директора Академии изящных искусств в Рио-бамбе, директора Консерватории в Гуаякиле и директора Национальной кон-

серватории в Кито. На протяжении многих лет Траверсари был профессором на кафедре музыковедения и фольклора в Центральном университете Эквадора и в столичном Педагогическом институте. Он стал также основателем Музыкально-этнографического музея Америки и Старого Света (ныне Музей музыкальных инструментов «Педро Пабло Траверсари»). Композиторское творчество Траверсари в целом лежит в русле индихенизма, что нашло отражение в вокальной серии «Инкские песни», симфонической поэме «Слава Андам», мелодрамах «Предсказание Виракочи», «Дети солнца», «Арауканка». Им также написаны школьные песни и многочисленные гимны («Гимн индейской расе», «Гимн 24 мая», «Гимн эквадорских студентов», «Песни Боливару» и другие).

В Колумбии в первой половине XX века выдвигается большая группа талантливых композиторов. Крупнейший из них **Гильермо Урибе Ольгин** (Guillermo Uribe Holguín, 1880–1971) — «патриарх» колумбийской музыки, внесший большой вклад в развитие современной музыкальной культуры Колумбии. Достаточно сказать, что на протяжении практически всей жизни он возглавлял Национальную консерваторию, будучи ее директором (1910–1935 и 1942–1970), был основателем и руководителем Общества симфонических концертов (1910–1935). Разносторонний музыкант, ученик Венсана д'Энди по парижской Schola cantorum в Париже, Урибе Ольгин органично сочетал в начальном периоде своего творчества ритмоинтонационную креольскую основу с импрессионистичной гармонией, а позже с полифонизмом неоклассицистского плана. В обширном творческом наследии Урибе Ольгина — опера «Фуратена» (1943) на сюжет из мифологии индейцев чичба, одиннадцать симфоний (1916–1966), симфонические поэмы («Бочика», 1939; «Конкистадоры», 1959 и другие), произведения для оркестра («Хоропо», «Пасильо», «Бамбуко», 1926), «Три креольских балетных танца» (1946), Concerto grosso для струнного оркестра (1958), концерты для различных солирующих инструментов (клавесина, два для скрипки, для альта), Концерт в старинном стиле для фортепиано с оркестром (1948). А также камерно-инструментальные произведения — десять струнных квартетов (1920–1966), два фортепианных квинтета, два фортепианных трио, семь сонат для скрипки и фортепиано; кантатно-ораториальные и камерные вокальные произведения, в том числе на тексты выдающихся колумбийских поэтов Гильермо Валенсии («Гимн» для тенора, хора и оркестра), Хосе Асунсьона Сильвы (Два ноктюрна), Рафаэля Помбо («15 песен для голоса с фортепиано»); культовые сочинения («Te Deum», 1920; «Реквием», 1926); многочисленные произведения для фортепиано, в том числе серия из 300 пьес в народном характере — одно из самых популярных созданий композитора, своеобразная энциклопедия колумбийского музыкального фольклора.

К поколению Урибе Ольгина принадлежат **Луис Альфонсо Кальво** (Luis Alfonso Calvo, 1882–1945) — композитор, чьи дансы, бамбуко, пасильо, песни в народном духе пользуются в Колумбии большой популярностью. Среди лучших его сочинений также оркестровая фантазия «Сцена из колумбийской жизни». Творчество **Хесуса Бермудеса Сильвы** (Jose Bermudes Silva, 1884–1969), учившегося в Мадриде у Конрадо дель Кампо, также тесно связано с народным

искусством. Он автор Симфонии, написанной на народную колумбийскую тему, симфонических поэм «Торбельино», «Сельская оргия», «Креольский эстамп», «Трех танцев» для оркестра (Национальная премия «Эсекьель Берналь», присуждаемая за лучшее музыкальное произведение, написанное на народные темы), Концерта для фортепиано с оркестром, Струнного квартета, Фортепианного трио. В лице **Даниэля Самудио** (Daniel Samudio, 1885–1952) сочетались композитор, органист, дирижер, фольклорист и выдающийся организатор, в течение многих лет руководивший музыкальными школами в Ибаге, Картахене, Пасто и Попаяне и возглавлявший Симфонический духовой оркестр Национальной полиции. Самудио — автор культовых по преимуществу сочинений, отмеченных высокими художественными достоинствами (Месса, Stabat Mater, антифоны), а также исследования «Музыкальный фольклор Колумбии».

**Антонио Мария Валенсия** (Antonio María Valencia, 1902–1952) — самая яркая фигура в следующем поколении колумбийских композиторов. Как и Урибе Ольгин, Валенсия получил музыкальное образование в Schola cantorum у Венсана д'Энди, что предопределило и их общие эстетические наклонности — гармоничное сочетание импрессионистской утонченности с креольской национальной основой. Валенсия отдавал предпочтение камерным жанрам и миниатюрам. Из них наиболее примечательны «Инкская эклога» для квартета деревянных духовых инструментов (1935), «Кауканские впечатления» для скрипки, виолончели и фортепиано (1938), «Южноамериканские напевы и ритмы» для фортепиано (1927), «Свирель и бамбуко» для фортепиано (1930, позже оркестровано), «Соната Бояка» (1935), «Четыре мелодии» для голоса с фортепиано на стихи Отто де Грейфа (1932). Валенсия также мастер хоровой музыки, как культовой (4-голосный мотет «O vos omnes», 1924; «Ave Maria» для 3-голосного хора, 1933; «Короткая месса святой Сесилии» для 4-голосного хора (1937); Реквием для 4-голосного хора a cappella (1943), так и светской («Народные колумбийские песни», 1934; «Пять индейских песен», 1935; «Наивный мадригал», 1936).

«Патриархом» музыки Венесуэлы считается **Висенте Эмилио Сохо** (Vicente Emilio Sojo, 1887–1974) — основатель (1930) и руководитель на протяжении многих лет Симфонического оркестра Венесуэлы и хорового общества «Орфеон Ламас», с 1937 года директор Школы музыки и декламации в Каракасе (ныне Высшая музыкальная школа «Хосе Анхель Ламас»). Для творчества Сохо характерны сочетание постромантической и импрессионистской стилистики с национальным креольским мелосом и приверженность классическим формам. В его наследии преобладает духовная музыка — мессы (в том числе «Хоральная», «Хроматическая», «Санта Сесилия»), «Реквием памяти Боливара», кантаты, мотеты, псалмы, гимны. Из светских сочинений Сохо выделяются хоровые мадригалы и песни, написанные для «Орфеона Ламас». Им сделаны также обработки для фортепиано и для голоса с фортепиано свыше 400 народных песен и танцев.

Из композиторов Венесуэлы поколения В. Э. Сохо должны быть упомянуты также Хуан Баутиста Пласа, Хуан Висенте Лекуна и Хосе Антонио Кальканьо. Музыка **Хуана Баутисты Пласы** (Juan Bautista Plaza, 1898–1964) выдер-

жана в русле национальных традиций и отличается высоким техническим мастерством. Получив музыкальное образование в Высшем институте духовной музыки в Риме и исполняя затем обязанности капельмейстера и органиста в Кафедральном соборе Каракаса, Пласа в своем творчестве много внимания уделял культовой музыке, одним из лучших образцов которой является его «Месса надежды» (1962). Среди произведений светского плана необходимо отметить симфонические поэмы «Крутая вершина» (1932) и «Пасхальные колокола» (1938), а также «Креольскую фугу» для струнного оркестра (1931) — наиболее известное сочинение композитора. Х. Баутиста Пласа является также автором многочисленных сочинений для фортепиано, органа, хоров и песен. Его перу принадлежит ряд музыковедческих работ, в том числе монографии о выдающихся деятелях венесуэльской музыкальной культуры.

Несмотря на небольшое количество произведений, созданных **Хуаном Висенте Лекуной** (Juan Vicente Lecuna, 1899–1954), он занимал видное место в музыкальной жизни Венесуэлы. Был делегатом Венесуэлы на I Международном конгрессе музыковедов (Нью-Йорк, 1939) и Международной лиге композиторов (Нью-Йорк, 1941), в 1943 году был удостоен звания почетного члена факультета изящных искусств Чилийского университета. В творчестве Лекуны постромантическая направленность сочетается со стилистикой неоклассицизма, опирающейся как на старинную испанскую традицию в широком плане, так и на творчество М. де Фальи. Многие произведения композитора вдохновлены национальной тематикой («Два симфонических танца», 1942; «Венесуэльская рапсодия» для оркестра, 1945), в других моделируются приемы барочной полифонии (Струнный квартет, 1953; «Сонаты Альта Грасия» для фортепиано, 1944–1947; песни для голоса с оркестром на слова Р. Альберти, 1948).

В творчестве **Хосе Антонио Кальканьо** (José Antonio Calcaño, 1900–1978) преобладают постромантические тенденции с опорой на элементы народной венесуэльской музыки. Наиболее известное его сочинение — балет на исторический сюжет «Миранда в России» (1952), написанный по заказу Русского балета в Монте Карло. Среди других сочинений Кальканьо — симфония, два струнных квартета, ряд произведений для хора (в том числе «Морская эклога» для хора а cappella), «Гато в форме фуги на народную тему». Ему принадлежат монографии «Музыка в Венесуэле», «Город и его музыка», «400 лет музыки в Каракасе», многочисленные статьи.

### *Центральная Америка*

В странах Центральной Америки в силу исторических условий ни в колониальный период, ни после завоевания независимости не сложилась достаточно прочная музыкальная традиция, поэтому центральноамериканские республики заметно отстают от других стран Латинской Америки по уровню развития профессионального музыкального искусства. Лишь в первой половине XX века здесь появляется группа композиторов — зачинателей профессионального творчества в своих странах.

В Гватемале это **Рикардо Кастильо** (Ricardo Castillo, 1894–1967), получивший музыкальное образование в Парижской консерватории. Композитор-романтик национального направления, Кастильо является автором балетов «Степы Тикаля» (1948) и «Пааль Каба» (1951), симфонических поэм «Гватемала», «Шишальба», «Тропики», пьесы для оркестра «Приношение Равелю», музыки к национальной драме на сюжет из мифологии майя «Ишчик». У соотечественника Кастильо **Энрике Солариса Эчеверрии** (Enríqui Solares Echeverría, р. 1910), учившегося в США и Европе (Брюсселе, Праге и Милане), наиболее примечательным произведением можно считать Партиту для струнного оркестра, исполненную в 1961 году на Втором межамериканском музыкальном фестивале в Вашингтоне.

В Никарагуа основы профессионального композиторского творчества заложил **Луис Абраам Дельгадильо** (Luis Abraam Delgadillo, 1887–1962). Музыкальное образование Дельгадильо получил в Миланской консерватории (1906). Затем преподавал в течение нескольких лет в различных музыкальных школах в Манагуа, возглавлял департамент музыкальной культуры в правительстве Никарагуа. Преподавал также в Мексике, Панаме. По возвращении в Никарагуа возглавил Национальную музыкальную школу и дирижировал Симфоническим оркестром Манагуа. Среди его первых произведений оперы «Финал Нормы» (поставлена в 1913 году в Милане), в которой чувствуется сильное влияние эстетики Верди. Дельгадильо, считающийся «апостолом индоамериканской музыки», был одним из первых, кто предпринял исследования музыки индейцев своей страны. Материал доколумбовых культур, собранный им в Никарагуа, Гватемале и Мексике, был использован в «Индийской увертюре» (1915), «Индийской симфонии» (1921) и в пьесе «Храм агата, никарагуанский индийский танец» (1937). Для воссоздания индийского колорита Дельгадильо широко использовал ударные инструменты и пентатонику. В его «Симфонии Сьерры», базирующейся на никарагуанских мелодиях, имитируется пение местной птички сезонте, звуки охотничьих рогов. Из обширного наследия Дельгадильо, включающего оперы, балеты, симфонии, камерно-инструментальные и вокальные произведения, наиболее известны «Индийская симфония» (1926) и «Симфония Теотикуакан» (1941), проникнутые духом культур аборигенов Нового Света. На никарагуанском фольклоре основаны также его Рождественская сюита «Декабрь» и «Пурисимас», посвященная народному празднику «La Gritería» (Возгласы) в честь Девы Марии, отмечаемому 7 декабря. Среди произведений Дельгадильо также 12 симфоний, 7 струнных квартетов, 3 увертюры, 2 концерта для фортепиано с оркестром (1943, 1945), концерт для гитары (1954), 4 мессы, 60 пьес для фортепиано, 24 прелюдии для фортепиано, посвященные Ф. Шопену.

Первая половина XX столетия несомненно представляет для профессионального творчества в Латинской Америке наиболее значительный этап. На протяжении этого периода латиноамериканская музыка продемонстрировала способность создания самобытных художественных произведений на высоком уровне технического мастерства. Творчество Вилла-Лобоса в Бразилии, Карлоса Чавеса и Сильвестре Ревуэльтаса в Мексике, Амадео Рольдана и Алеханд-

ро Гарсиа Катурлы на Кубе, Доминго Санта Круса в Чили, Альберто Вильямса в Аргентине и их сподвижников имело непреходящее значение для латиноамериканской музыки, указав надежные ориентиры и проложив пути следующим поколениям музыкантов. В годы, когда в общественной и художественной мысли Латинской Америки хаотически смешивались и противоборствовали слепой европоцентризм и детски-нигилистический антиевропеизм, лозунги «испанизма» и призывы вернуться к автохтонному началу, всеядно-космополитические и изоляционистские идеи, эти композиторы сумели сделать единственно правильный выбор, утверждая необходимость для молодой латиноамериканской культуры усвоения европейского художественного опыта и одновременно поисков национальных корней.

Нетрудно заметить, что многие характерные стилистические черты латиноамериканской музыки этого периода — такие, как ладовая диатоничность, линейность, политональность, ослабление функциональности в гармонии, полиметрия и полиритмия, — можно найти и у европейских композиторов того времени, обратившихся в поисках выразительных средств к архаичным пластам фольклора, — у Стравинского (ранние балеты, «Свадебка»), Прокофьева («Скифская сюита»), Бартока («*Allegro barbaro*»), М. де Фальи («Любовь-вольшебница»), Мийо («Сотворение мира»). Возвращаясь к истокам музыки, к ее возникновению из коллективного движения людей, объединенных общей работой, танцем или ритуальным действием, композиторы пришли к воплощению моторно-танцевального начала, появлению исходных ритмическим, основанных на пульсации одних и тех же созвучий, подчеркнутому преобладанию ударности, остигнутым повторам. В этой связи необходимо подчеркнуть исключительную роль, которую сыграло творчество И. Ф. Стравинского 1910—1920-х годов и особенно «Весна священная», в становлении нового понимания национального и его ценности латиноамериканскими композиторами. Неожиданно обнаружилось удивительное сходство музыкального мышления, скрытое в праосновах народных традиций, бесконечно удаленных друг от друга во времени и пространстве. Но если для европейцев новое измерение фольклора в музыке Стравинского воспринималось в значительной мере как экзотика, то латиноамериканцы слышали нечто близкое, чуть ли не родное.

И все же, признавая революционное значение «первотолчка», произведенного Стравинским, следует подчеркнуть, что в латиноамериканском музыкальном творчестве принципы неофольклоризма получили совершенно самостоятельное преломление и развитие. Если для Стравинского обращение к языческой эпохе было лишь одним из этапов познания основ родной культуры, то в Латинской Америке мифологизм как основа художественного мышления, рассматривающего прошлое как неотъемлемую и живую часть современности, стал важнейшим инструментом познания собственной сущности, одним из ведущих творческих принципов, вытекающих из особенностей латиноамериканской действительности, в которой это прошлое реально сохраняется в настоящем. «Прорыв» народной мифологически-фантастической стихии в сферу профессионального искусства произошел спонтанно, под действием внутренних импульсов, интуитивной потребности самовыражения. Первые

«индихенистские», равно как и «негристские» произведения латиноамериканских художников явились результатом не сознательно принятой и разработанной программы, а непреодолимого внутреннего побуждения говорить на своем, отличном от других языке. Вплотную соприкоснувшись с народным художественным мировосприятием, деятели латиноамериканского искусства убедились, насколько живучими оказались древние верования, увидели воочию, что прошлое живет в сегодняшнем сознании. Постепенно в творчестве художников, работающих независимо друг от друга в разных странах континента, — писателей, композиторов, живописцев сложилось одно из наиболее специфических направлений, в основе которого лежит принцип видения мира сквозь призму мифологизированного сознания.

Этот способ видения мира уже нашел свое убедительное воплощение в музыкальных произведениях латиноамериканских композиторов, созданных в 1920—1930-х годах, — в «Шорос» Вилла-Лобоса, «Индийской симфонии» и «Хочипилли Макуилхочитл» Чавеса, в «Сенсемайе» Ревуэльтаса, в «Ритмиках» и «Мотивах сона» Рольдана и Катурлы, — хотя идейно-эстетические течения, в рамках которых сочинялись эти произведения, в те годы еще не приобрели значения самостоятельного направления, получившего позже наименование «магический реализм» или «чудесная реальность». При рассмотрении творчества других, менее известных композиторов, с которыми мы имели здесь возможность познакомиться, выстраивается уже длинная череда творений, так или иначе касающихся этой проблематики. Даже поверхностный обзор тематики и образного содержания произведений латиноамериканских композиторов первой половины XX века красноречиво свидетельствует об их пристальном внимании к наследию прошлого и горячем стремлении запечатлеть его в художественных образах. Эти попытки латиноамериканских композиторов заглянуть в глубинные пласты сознания жителей континента говорят о факте нахождения самостоятельного, независимого от Европы способа отражения действительности.

## ТВОРЧЕСТВО ЛАТИНОАМЕРИКАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

---

### От «национализма» к «универсализму»

Музыкальная жизнь Латинской Америки второй половины XX века протекала в значительно изменившихся по сравнению с предыдущим периодом исторических обстоятельствах, в эпоху резкой активизации обмена информацией между различными частями света, интенсификации театрально-концертной жизни, совершенствования методик обучения, общего ускорения музыкальных процессов. 1950-е годы (а если говорить более точно, 1945-й, год окончания Второй мировой войны) считаются началом нового этапа развития латиноамериканской профессиональной музыки. В отличие от первого, *национального этапа*, новый этап принято называть *универсальным*. Два основных направления, выступающих прежде в виде антиномии «национализм — европеизм», вступили в новую фазу взаимодействия и противоборства *национального и универсального*.

Постоянное сопоставление и противопоставление в данной работе понятий национального и европейского, национализма и универсализма не является прихотью или плодом какой-то навязчивой идеи автора. Оно вызвано объективными особенностями исторического формирования культур стран этого региона и является осью всех дискуссий по вопросам искусства в тех случаях, когда речь идет о проблемах идентичности, поисках своего, отличного от других взгляда на мир. Если в Европе такие понятия, как «национальная композиторская школа» или «проблема народности», давно и многократно разъяснены, а дискуссии по этим вопросам уже принадлежат истории, если при определении достоинств того или иного художника, композитора или писателя в первую очередь обсуждается его индивидуальное мастерство, глубина раскрытия образов и явлений действительности, а также его принадлежность к тому или иному идейно-эстетическому направлению, а национальные черты его произведений аксиоматичны (скажем, Шостакович — русский композитор, Мессиян — французский, Шёнберг — плод немецкой культуры и т. д.), то в Латинской Америке поверх всех этих, без сомнения, важных соображений встает проблема национального и степени самобытности произведения в сравнении с его европейскими прототипами, включая сюда всю гамму понятий от европеизма до космополитизма. Проблема сохранения своеобразия, или идентичности стала одной из важнейших проблем, которую сознательно или бессознательно пытаются решить и во многих случаях успешно решают деятели латиноамериканской культуры на протяжении всего XX века.

Широкий идейный «разброд» концепций национального своеобразия, простирающийся от индихенистского локализма до масштабов теории «космической расы», является характерным для стран третьего мира, которые стремятся преодолеть комплекс неполноценности по отношению к западноевропейской цивилизации. Их политическая и экономическая зависимость от развитых стран, культурная отсталость, постоянная необходимость действовать с оглядкой на «других», более сильных, и стремление к преодолению существующего положения породили свою, особенную систему взглядов. Так, в 1950–60-х годах получила широкую известность в Латинской Америке теория английского историка А. Тойнби, провозгласившего конец эпохи европоцентризма и обосновавшего роль маргинальных культур в качестве стимуляторов мирового развития (цикл лекций «Мексика и Запад», многотомное издание «Постижение истории», 1956)<sup>1</sup>. Грядущий расцвет национальных культур произойдет, по мнению многих, на фоне глобального кризиса, когда духовный потенциал Запада иссякнет.

Всеобщее ощущение кризиса западной цивилизации, обострившееся в результате Второй мировой войны, начало распада мировой колониальной системы способствовали, в ряду других причин, возникновению в 50-х годах так называемой «философии латиноамериканской сущности», нашедшей наиболее глубокое воплощение в трудах выдающегося мексиканского философа Леопольдо Сеа, таких, как «Америка как сознание» (1953), «Сущность американского» (1971) и других. Наблюдая разруху, безверие и состояние духовного упадка, в который была погружена послевоенная Европа, Л. Сеа писал в 1953 году: «Оба, и европеец, и американец, чувствуют себя без почвы, на которую можно опереться, в ситуации, полной проблематичности: оба ощущают необходимость продолжать развивать свою культуру, но сегодня американец больше не может находиться под покровом европейской культуры... потому что такого покрова больше не существует, нет ничего иного, чем проблемы, пустота, но над пропастью невозможно существовать... поэтому американец не может продолжать опираться на европейскую культуру и должен искать, как и европеец, новые выходы, новые точки опоры, и это он должен делать самостоятельно, для самого себя»<sup>2</sup>. И несмотря на то, что историческое развитие Европы второй половины XX века не подтвердило пессимистическую позицию мексиканского философа, это осознание «потери опоры» подвигло деятелей культуры Нового Света на более активные поиски позиции, исходящей из их собственного опыта в их стремлении внести свой вклад в мировую культуру.

Проблема выбора пути поднимается в работах североамериканского музыковеда Гилберта Чейза, посвятившего латиноамериканской музыке многие труды. «Мы в настоящее время находимся на наиболее драматическом и решительном этапе диалектического противоречия между американизмом и музыкальным интернационализмом, — пишет он о первых послевоенных годах. — Это глубоко внутренняя и часто гнетущая драма, разворачивающаяся в

---

<sup>1</sup> Тойнби А. Постижение истории. М., 1991.

<sup>2</sup> Zea L. América como conciencia. México, 1953. P. 33.

сознании каждого композитора, диалектический процесс, происходящий в его музыке, то вдохновляемый теллуристическим выражением, то есть обращению к своей среде как символу его истории и культуры, то стремящийся к отражению универсального, где доминируют понятия времени или его актуализация (в искусстве)»<sup>3</sup>. Чуть ниже, на страницах того же издания, он продолжает развивать эту мысль: «Факт, что европейская культура намного более старая и наполненная традиционными ценностями, чем наша, не должен ни на мгновение скрывать от нас необходимость... реализовать наш вклад в мировую культуру как грань — американскую — великой западной культуры, ценности которой быстро распространяются по всему миру»<sup>4</sup>. Выделим также мнение чилийского композитора Роберто Фалабеллы: «Разгоревшаяся и еще не закончившаяся война между автохтонным содержанием и универсальными техниками имеет в своей основе в философском смысле попытку диффузии американского с завоеваниями человека как универсального существа. Человек Америки уже не довольствуется пассивной ролью <...>, а стремится внести свой вклад [в общее развитие]»<sup>5</sup>. Бразильский музыковед Жозе Мария Невиш особенно обостренно ставит эту проблему, поворачивая ее в плоскость уже чисто музыкальных терминов. «Национальное движение добивается независимости для своих артистов, демонстрируя в то же самое время все, что каждая страна способна предложить в качестве вклада в универсальную музыку, — пишет он. — Национализм ищет оригинальности. Но как искать оригинальность в композиции, если многие элементы, которые она использует, составляют часть европейского наследия, если сохранились фундаментальные элементы западной музыки: звукоряды, гармония, каденция, формы, динамика, инструменты? Создается все еще европейская музыка с туземными акцентами»<sup>6</sup>. Как видим, противопоставление европейского и «туземного» становится отражением проникшего глубоко в подсознание ощущения вторичности латиноамериканской музыки, ее подчиненного положения по отношению к европейской, недоверия к собственным ценностям.

Почему же к середине XX века возникли эти трудности? И в чем же корни конфликта между национальным и универсальным? Здесь нам придется разьяснить отдельные понятия, и прежде всего понятие «универсального», поскольку в Америке (не только Латинской) в него вкладывается разный смысл. В одних случаях это понятие выступает как синоним всеобщего и имеет широкое общеэстетическое значение. В этом понимании универсальное является следующей, более высокой ступенью развития национального. В других случаях универсализм отождествляется с модернизмом и его следующей ступенью — авангардизмом, как с течениями, противостоящими национальному.

---

<sup>3</sup> Chase G. Introducción a la música americana contemporanea. Buenos Aires, 1958. P. 8–9.

<sup>4</sup> Chase G. Ibid. P. 119.

<sup>5</sup> Falabella R. Problemas estilísticos del joven compositor en América y en Chile // Revista musical chilena. 1958. № 58. P. 80.

<sup>6</sup> Neves J. M. Estudio comparativo dentro de la producción musical latinoamericana // América Latina en su música. UNESCO. México, 1977. P. 219–220.

Американцы (не только латиноамериканцы) вкладывают особый смысл в такие понятия, как универсализм, интернационализм, европеизм, американизм, остро чувствуют смысловые различия между ними. «Мы, американцы, когда говорим „универсализм“, думаем, — „европеизм“, — пишет Г. Чейз. — Мы должны, напротив, думать, что „европеизм“ есть то же самое, что „американизм“, это всего лишь одна фаза универсализма»<sup>7</sup>. Таким образом, Чейз подчеркивает двойственную роль европейской культуры для Америки: с одной стороны, она является элементом американской, с другой — внешним фактором универсального значения, активно воздействующим на последнюю.

Однако и Чейз, и многие другие исследователи латиноамериканской музыки используют термин «универсализм» в его другом, вненациональном смысле, противопоставляя его «национальному». В недавнее время «у наиболее развитых наций, — пишет Чейз, — возникла новая диалектическая ситуация, в которой композиторы столкнулись с тезисом „национализма“ и антитезисом „универсализма“»<sup>8</sup>. Здесь мы имеем дело со вторым, более узким пониманием универсализма как музыкального течения, возникшего в начале XX века в творчестве композиторов нововенской школы и положившего начало авангардизму. В этом случае новые виды композиторской техники — додекафония, сериализм, алеаторика и т. п. — трактуются в качестве средств универсального музыкального языка, и такой универсализм в глазах латиноамериканцев становится явлением, противостоящим национальному. «Настает момент, — пишет Чейз, — когда национализм, или музыкальный американизм, вступает в диалектическое противоречие с так называемым „музыкальным универсализмом“, который в целом можно понимать как единство различных видов современной техники, начиная от додекафонной, и кончая электронной музыкой, интернациональный характер которой усилился и укрепился в связи с трансформацией концепций времени и пространства, произошедшей с изменениями в современной технологии и науке»<sup>9</sup>. В связи с этим не случайно вопрос о правомерности применения «универсальных» технических средств и возможности их взаимодействия с «национальными» выразительными средствами, базирующимися на фольклорных истоках, — постоянная, ключевая тема для многочисленных дискуссий о дальнейших путях развития латиноамериканского композиторского творчества.

Латинская Америка не принимала активного участия во Второй мировой войне, и ее последствия имели для нее несколько иной характер, чем для Европы. Для музыкальной жизни первые послевоенные и следующие за ними годы стали периодом ее значительной активизации. На рубеже второй половины века мы начинаем все чаще встречаться с новыми именами композиторов, появившихся на музыкальном горизонте Америки и вобравших весь спектр эстетических направлений, как существовавших ранее, так и новых, возникших в ходе драматической истории XX века. Этому способствовал ряд факто-

---

<sup>7</sup> Chase G. Introducción a la música americana contemporanea. Buenos Aires, 1958. P. 119.

<sup>8</sup> Chase G. Un enfoque de la música latinoamericana // Studies in ethnomusicology. New York, 1961. P. 21.

<sup>9</sup> Chase G. Introducción a la música americana contemporanea. P. 9.

ров. Во-первых, поколению композиторов, родившихся в 1920–30-е годы и вступивших в фазу формирования в 1940–50-х годах, уже было на кого опереться у себя на родине. Представители старшего поколения — Вилла-Лобос, Чавес, Санта Крус, Ардеволь и другие обладали солидной профессиональной подготовкой и могли передать свой опыт. Во-вторых, молодые композиторы получили неожиданную возможность учиться у прославленных европейских мастеров, которые, «убегая от политического ада предвоенной Европы, искали, — по выражению панамского композитора Роке Кордеро, — убежища на наших роскошных пляжах»<sup>10</sup>, иными словами, эмигрировали в Америку. В числе таких корифеев — Пауль Хиндемит, Дариус Мийо, Эрнст Кшенек, Стефан Вольф, Бела Барток и другие; кроме того, они могли учиться также и у видных американских композиторов, таких, как Аарон Копленд и Рэнделл Томпсон. В-третьих, нельзя не отдать должного деятельности Беркширского музыкального центра в Танглвуде (США), основанного еще до начала войны Сергеем Кусевицким. Здесь учились, среди других, кубинские композиторы Гарольд Грамедж, Хулиан Орбон (испанец по рождению, эмигрировавший впоследствии с Кубы в США), Блас Галиндо из Мексики, Эктор Кампос-Парси из Пуэрто-Рико, Марио Давидовский из Аргентины и многие другие. В 1946 году при возобновлении работы Центра, прерванной войной, там пересеклись пути группы молодых композиторов, которым со временем было суждено сыграть важную роль в становлении латиноамериканского художественного сознания. Среди них — Хуан Оррего-Салас из Чили, Альберто Хинастера из Аргентины, Эктор Тосар из Уругвая, Антонио Эстевес из Венесуэлы, Роке Кордеро из Панама.

В 1950-е годы в музыкальной жизни Латинской Америки появился целый ряд новых композиторских имен, приверженцев самых разных эстетических направлений. Многие авторы, в особенности представители старшего поколения, продолжали придерживаться привычных методов устоявшегося национального направления. Другие, которых условно можно объединить в «переходную» группу, постоянно меняли свою позицию, то склоняясь к авангардным техникам, то возвращаясь в лоно традиционного письма. При этом многие из них стремились «скрестить» новые приемы с фольклорными элементами. Третьи полностью перешли в стан сторонников безостановочного прогресса, распростившись с национальной идентичностью в пользу «универсальных» ценностей, иными словами, встали на позиции авангардизма.

Весьма красноречиво иллюстрируют поиски эстетических ориентиров и динамику смены творческих направлений международные фестивали латиноамериканской музыки, начало которым было положено в 1950-х годах. Здесь нужно отдать должное Гильермо Эспиносе, колумбийскому дирижеру, начальнику Отдела музыки в Панамериканском Союзе. Выполняя решение Межамериканского Совета по культуре, ему удалось собрать группу наиболее известных музыкантов Америки и основать Межамериканский Центр Музыки, ко-

---

<sup>10</sup> *Cordero R. Vigencia del músico culto // América Latina en su música. UNESCO. México, 1977. P. 162.*

торый позже трансформировался в Межамериканский Совет по музыке (CIDEM). Деятельность этой организации открыла широкие перспективы для пропаганды творчества латиноамериканских композиторов и утверждения их художественного самосознания. Межамериканским Советом по музыке были проведены Латиноамериканские фестивали в Каракасе, Межамериканские фестивали музыки в Вашингтоне, ряд Международных конгрессов по музыкальному образованию, этномузыковедению, композиции; основаны специальные институты подготовки учителей музыки и музыковедения; опубликовано и распространено много новых произведений латиноамериканских композиторов. Все эти начинания стали важным стимулом для творчества в Латинской Америке.

Первый конкурс и фестиваль латиноамериканской музыки в Каракасе, состоявшийся в 1954 году, стал отправным пунктом в этом процессе; он познакомил музыкальную общественность с творчеством композиторов, имена которых в большинстве случаев были неизвестны за пределами своих стран. Премиями на этом фестивале были удостоены «Три симфонические версии» — сочинение молодого кубинского автора Хулиана Орбона (р. 1925), выдержанное в традициях испанского неоклассицизма, и «Креольские хоралы» мастиго аргентинского композитора Хуана Хосе Кастро. В то же время многие сочинения, исполненные на фестивале, вызвали обвинения в «национализме с почтовой открытки», что послужило сигналом для молодых композиторов к поиску способов более индивидуализированного выражения<sup>11</sup>.

Второй фестиваль латиноамериканской музыки в Каракасе (1957) стал важной вехой в движении к переменам. На нем были одновременно премированы написанное в национальных традициях «Шоро» для фортепиано и оркестра Камарго Гуарньери и додекафонная Вторая симфония молодого панамского композитора Роке Кордеро, что породило ожесточенную полемику между «националистами» и «авангардистами», не утихавшую в течение многих лет. Одни заявляли о необходимости усиления национального направления и его защиты от нашествия додекафонии, считая эту технику непригодной для аутентичного выражения<sup>12</sup>. По мнению других, произведение Кордеро было подлинно американским. В статье «Национализм против додекафонизма?», опубликованной в «Чилийском музыкальном журнале», Кордеро отмечал: «Факт, что додекафонное сочинение разделило премию с недодекафонным, имеющим заметный фольклорный привкус, посеял беспокойство в душах многих композиторов. В дебатах, продолжавшихся в течение трех недель, композиторы разделились на две группы: с одной стороны, тех, кто утверждал, что латиноамериканцам допустимо писать музыку, которая звучала бы отлично от европейской лишь путем преломления фольклора в традиционной манере, которая может только „простодушно пококетничать“ с додекафонией <...>, но должна чуть ли не просить извинений за употребление сериальных методов в отдельных фрагментах некоторых произведений, — и, с другой стороны, тех,

---

<sup>11</sup> Cordero R. Vigencia del músico culto. P. 164.

<sup>12</sup> Cordero R. Ibid.

кто считал, что сама постановка вопроса об оппозиции между „национализмом“ и „додекафонизмом“ неверна, что если между ними и есть различие, то не антагонистическое, ведь додекафония — это всего лишь одна из многочисленных техник, средство для выражения идей посредством звукового языка <...>. Для создания художественного произведения мирового значения важно, чтобы оно носило печать несомненной авторской индивидуальности, говорило на языке, соответствующем эпохе <...>. Национальное должно просвечивать через чувствование художника: мировосприятие панамца отлично от мексиканца, перуанца или человека какой-либо иной национальности другой страны»<sup>13</sup>.

На прошедшем непосредственно после фестиваля в Каракасе Первом меж-американском фестивале музыки в Вашингтоне (1958), процент национально-фольклорных произведений по сравнению с авангардистскими опусами был уже значительно ниже. Здесь прозвучали неоекспрессионистский Второй квартет Альберто Хинастеры, Первый квартет Хуана Оррего Саласа, синтезирующий широкий спектр выразительных средств неоклассической направленности в стилистическом поле Хиндемит — Шёнберг, и схожая с ним Вторая симфония уругвайского композитора Эктора Тосара. С большим успехом была исполнена Первая симфония чилийца Густаво Бесерры, лаконизм которой выдавал влияние Веберна. Квartetом в пяти частях «Памяти Альбана Берга» заявил о себе кубинский композитор Аурелио де ла Вега, ставший одним из наиболее последовательных сторонников авангардистской техники и эстетики. В статье под названием «Проблемы современной латиноамериканской музыки», посвященной итогам этого фестиваля, он в весьма экспрессивной манере выразил свою позицию. Как и многие другие, Аурелио де ла Вега был «приятно удивлен» высоким художественным уровнем произведений, прозвучавших на этом фестивале, «отсутствием произведений второго сорта <...> — симфонических поэм, танцев и слезливых танго, воплощавших национальную „душу“ американца». «К счастью, остались позади красочные симфонии, в которых описывались истоки Ориноко и шорохи американской сельвы, с живописной коллекцией пения птиц и свиста питонов», — саркастически восклицает он<sup>14</sup>. И продолжает: «Сразу же бросается в глаза следующее: осталась <...> позади эпоха, когда за так называемыми национальными идиомами скрывался недостаток эстетических критериев, которым должно соответствовать произведение, способное выдержать конкуренцию на международном рынке». Последнее поколение композиторов, среди которого он выделяет Альберто Хинастеру, Эктора Тосара, Хуана Оррего Саласа, Хулиана Орбона и Доминго Санта Круса, достигло большой содержательности, глубины выражения и технического мастерства. Их произведения «приобрели универсальное значение, гармонично претворив национальное начало в его индивидуальном преломлении»<sup>15</sup>. Де ла Вега также затрагивает большой вопрос о чувстве неполноценности, отсталости Латинской Америки: «В США никому в голову не придет судить о ценности того или иного произведения в зависимости от того, следу-

<sup>13</sup> Cordero R. Nacionalismo versus dodecafonismo // Revista musical chilena. 1959. № 67. P. 29–33.

<sup>14</sup> Revista musical chilena. 1958. № 61. P. 34.

<sup>15</sup> Ibid. P. 36.

ет ли оно тем или иным методам композиции. Интересует прежде всего, насколько оно значительно... Североамериканский композитор отдается творческой задаче с такой же серьезностью намерений, как и любой европейский композитор, далекий от национальной проблематики самой по себе... В Латинской Америке, напротив, по-прежнему болят эти старые раны»<sup>16</sup>.

Возрастающий уровень владения современной композиторской техникой проявился в программе Второго межамериканского фестиваля музыки в Вашингтоне (1961). Обратила на себя внимание и расширяющаяся география стран-участниц. Наряду с произведениями уже известных композиторов были исполнены «Симфония в одном движении» Сельсо Гарридо-Лекки из Колумбии, Партита для струнных Энрике Солареса из Гватемалы. На этом форуме самым блестящим образом раскрылась индивидуальность Альберто Хинастеры, творчество которого было представлено Концертом для фортепиано с оркестром и «Кантатой магической Америке», произведением, считающимся этапным в латиноамериканском композиторском творчестве. С этого момента Хинастера выдвигается, по выражению критика Вильяма Остина, в число самых значительных латиноамериканских композиторов XX века, «не исключая потрясающего Вилла-Лобоса»<sup>17</sup>. По итогам этого фестиваля Хинастера, видимо, уже имел право сделать свое амбициозное заявление: «Эра фольклоризма в Латинской Америке закончена!». Этот тезис отметил важный рубеж в эволюции композиторского сознания, означавший начало периода «абстракции и универсализма»<sup>18</sup>.

На Третьем межамериканском фестивале в Вашингтоне (1965) количество переходит в качество: его программа впервые посвящена исключительно «новой музыке». Еще больше представлено новых имен композиторов из разных стран. Были исполнены Концерт для пяти ударных (тамборов) Жорже Сармьенто и Трио для струнных Хоакина Орельяны из Гватемалы; «Три поэмы Рильке» для чтеца и струнного квартета перуанки Поцци Эскот, годом раньше победившей на Первом фестивале Америки и Испании с произведением под названием «Lamentos». Впервые прозвучали Шестой квартет Клаудиу Сантору и «Простые вариации» Эдину Кригера из Бразилии; впечатлил «Трагический дуэт памяти Джона Ф. Кеннеди» для фортепиано с оркестром Эктора Кампос-Парси из Пуэрто-Рико. С новыми произведениями выступили Д. Санта Крус (Симфония № 3 «In memorium»), Х. Оррего-Салас («Concerto a tre»), Р. Кордеро (Концерт для скрипки с оркестром). Активно проявили себя аргентинские композиторы, ученики Хинастеры — Херардо Гандини (Вариациями для оркестра) и Антонио Тауриельо («Transparencias» для шести инструментальных групп). Горячий прием был оказан Симфонии «Дон Родриго» А. Хинастеры, предварившей премьеру в Вашингтоне его оперы под тем же названием. На этом фестивале впервые прозвучало имя аргентинского композитора Маурисио Кагеля, одного из будущих лидеров мирового авангарда.

---

<sup>16</sup> Revista musical chilena. 1958. № 61. P. 36.

<sup>17</sup> Austin W. W. Music in the 20<sup>th</sup> Century. New York, 1966. P. 446.

<sup>18</sup> Orrego Salas J. Técnica y estética // América Latina en su música. México, 1977. P. 184.

Следующий, Четвертый, вашингтонский фестиваль (1968) означал еще один крупный шаг в направлении современности. Его программа была посвящена уже не просто «новой» музыке, но музыке авангарда. Этот музыкальный форум стал демонстрацией работы Альберто Хинастеры в организованном и руководимом им Латиноамериканском центре высших музыкальных исследований при Институте «Торквато ди Телья» в Буэнос-Айресе. Ученики Хинастеры представили на Четвертом фестивале широкий спектр направлений. Одни из них стремились синтезировать индейские ритмоитонации с современными техниками — додекафонией, алеаторикой. Это Марио Кури Альдана из Мексики («Ксилофония» для флейты, гобоя, басового кларнета, фагота и ударных), Блас Атеортуа из Колумбии (Концерт для ударных и камерного ансамбля), Эдгар Валькарсель («Метаморфозы после прочтения Кафки» для фортепиано и 15-ти инструментов). Другие, как перуанский композитор Сесар Боланьос («Диветисмент III») и чилиец Габриэль Брончич («Quodlibet III»), работали с мультимедийными средствами, включающими световизуальные символы и элементы сценического действия. Электронные способы звукоизвлечения были применены в пьесе «Мир, в котором мы живем» Мисиаса Маигуашки из Эквадора; в «Canticum instrumentalis» Марлуса Нобри из Бразилии и Альсидеса Лансы из Аргентины («Eidesis II» для 13-ти инструментов). Общим для многих молодых композиторов стало широкое применение графических способов изображения звука и сотворчество автора и исполнителя, предполагающее свободу и многовариантность интерпретации. Среди сочинений этого рода — Второй квартет Мануэля Энрикеса (Мексика), Квартет Леона Шидловского (Чили), «Zintrum» для струнного ансамбля Серхио Серветти (Уругвай) — молодых композиторов, занявших вскоре ведущее положение в своих странах. Участвовали в фестивале также члены группы «Танглвуд»: Хуан Антонио Ортего-Салас (Четвертая симфония), Эктор Тосар (Речитатив и вариации для оркестра), Хулиан Орбон («Гора Гельбоа») и Роке Кордеро (его Третья симфония прозвучала на закрытии фестиваля).

Для Пятого вашингтонского фестиваля (1971) использование электронных, смешанных, световых и иных звукоизобразительных средств уже не являлось новшеством. Напротив, здесь были представлены все основные стилистические направления: от «национально-традиционных» с чертами модернизма до «универсальных», исключающих присутствие чего-либо специфически национального, — иными словами, начали проявляться признаки постмодернистской полистилистики. С большим успехом было исполнено сочинение Хосе Серебриера «Магические цвета» для арфы, камерного оркестра и световых проекторов; национальным колоритом с применением смешанных средств было окрашено произведение Эдгара Валькарселя «Чекан III»; на свободном использовании серийной техники и вероятностной нотации основан «Короткий концерт» для фортепиано с оркестром Марлуса Нобри; на применении контролируемой алеаторики и принципа «открытых форм» базировался «Диптих II» для скрипки и фортепиано Мануэля Энрикеса; тонкой изобретательностью отмечена «Фантазия-экспромт» для фортепиано с оркестром Херардо Гандини, рисующая воображаемый портрет Ф. Шопена и осно-

ванная на различных трансформациях отдельных мотивов Мазурки h-moll ор. 33, № 4 польского композитора. Впервые было исполнено «Траурное послание в память Димитрия Митропулоса» Р. Кордеро. Стоит также отметить, что на Пятом фестивале, несмотря на всю его преимущественно авангардистскую направленность, прозвучала Сюита Карлоса Чавеса из балета «Лошадные силы», насыщенная как «тропическим привкусом сандунги и упанго»<sup>19</sup>, так и урбанистическими видениями цивилизации.

Представленный вниманию обзор фестивалей дает определенное представление о том размахе, которого достигала музыкальная жизнь Латинской Америки в рассматриваемый период XX века.

«Латиноамериканская музыка на распутье» — так примерно можно охарактеризовать ситуацию, сложившуюся в ней к 1980-м годам. Для латиноамериканских композиторов в это время характерно ощущение завершенного этапа и неопределенной перспективы. Их не покидают сомнения в правильности выбранного пути. Ведь все новое, что пришло в латиноамериканскую музыку, как и раньше, пришло из-за рубежа, полная самостоятельность не была достигнута. «Что есть <...> наша музыка? — задается вопросом Марлус Нобри. — В качестве отправного пункта могу утверждать, что было лучше, если бы наш молодой композитор попал под влияние Хинастеры или Вилла-Лобоса, чем Пендерецкого, ибо исходить от них значит следовать по восходящей и верной дороге... Я полагаю, что мы с каждым днем все более замыкаемся в клише „авангарда“ и что здесь уже появился некий академизм — как плод необходимого, но, думаю, полностью преодоленного этапа. Новая музыка создала формулы, которые уже исчерпаны для творчества... Конечная цель искусства — коммуникация — утеряна; народ повернулся к нам спиной, и наша роль как художников в обществе, в котором мы живем, разрушительна... Совершенного очевидно, что контакт с нашими лучшими традициями утрачен, а наш собственный, новый и независимый язык создать не удалось. Мы использовали наш талант, чтобы ассимилировать интернациональную моду и получить признание за пределами наших границ. Я не считаю это ни достижением, ни ошибкой; это просто определенный этап. Мое беспокойство, которое, думаю, разделяют многие, вызвано тем, что пришло время начать *наш собственный этап*»<sup>20</sup>.

Роке Кордеро, также высказывая озабоченность тем, что латиноамериканские композиторы «становятся вновь похожи на придатки европейских маэстро», пытается заглянуть в будущее: «Возникнет ли к концу века (написано в 1977 году. — В. Д.) новое поколение, которое, используя все технические завоевания, оставшиеся в употреблении к тому времени, обратит свой взгляд к нашему континенту и откроет другую, подлинно латиноамериканскую концепцию национального, которая положит начало этапу пока неведомого музыкального интернационализма XXI века?»<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> Cordero R. Vigencia del músico culto. P. 172.

<sup>20</sup> Nobre M. La problemática de la música latinoamericana // Revista musical chilena. 1978. № 142—144. P. 129—130.

<sup>21</sup> Cordero R. Vigencia del músico culto. P. 173.

Естественно, только реальная музыка может дать ответ на поставленные вопросы. Поэтому представляется целесообразным рассмотреть более подробно творчество наиболее видных латиноамериканских композиторов второй половины XX столетия согласно принципу, избранному в предыдущих главах.

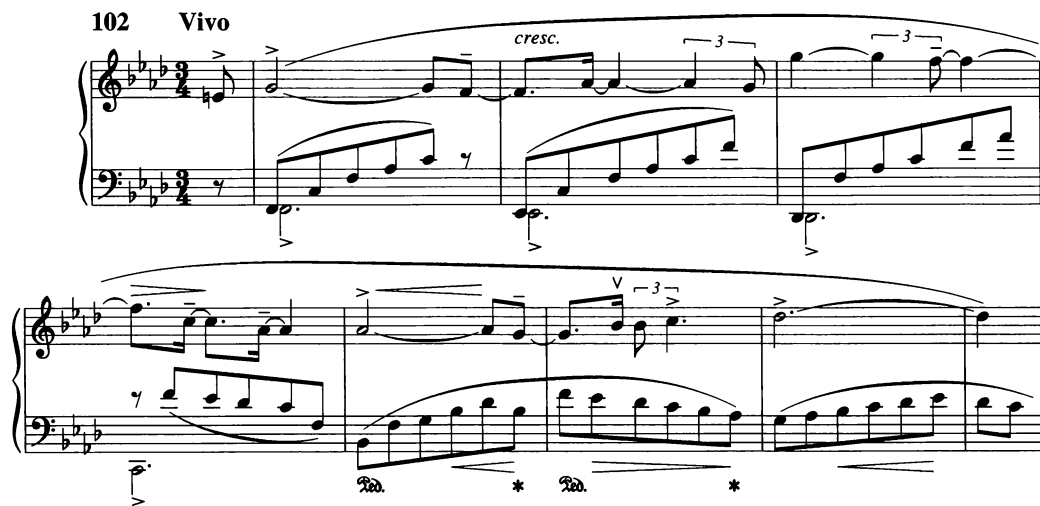
### *Бразилия*

После смерти Э. Вилла-Лобоса (1959) бразильская профессиональная музыка разделилась, по крайней мере, на три течения, которые существуют и по сей день и взаимодействие (в том числе открытая борьба) которых определяет ее внешний облик. С известной долей схематизма, поскольку границы этих течений всегда размыты, можно выделить в ней три направления: национальное, полярное ему авангардистское и — назовем его так условно — промежуточное (или переходное), представители которого колеблются между двумя первыми течениями, склоняясь попеременно то к одному, то к другому.

Национальное направление вплоть до начала 1960-х годов оставалось ведущим и развивалось силами сподвижников и последователей Вилла-Лобоса. Это Франсиску Миньони, Моцарт Камарго Гуарньери и Жозе Сикейра (если ограничиться лишь наиболее крупными фигурами). Каждый из них, как всякий большой художник, обладает своим индивидуальным лицом, но всех их объединяют ярко выраженная демократическая направленность их творчества и безусловное преобладание в нем эмоционального начала. Сквозь очевидные и естественные связи их музыки с импрессионизмом, неоклассицизмом отчетливо проступает устойчивая романтическая тенденция, идущая еще от начала века и тесно связанная с национальными истоками.

Творчество **Франсиску Миньони** (Fransisco Mignone, 1897—1986) развивалось как продолжение традиций европейского романтизма на бразильской почве. Учился Миньони в консерватории Сан-Паулу, совершенствовался в Миланской консерватории у В. Феррони. В 1929—1932 годах преподавал фортепиано и гармонию в консерватории Сан-Паулу, с 1934 — дирижирование в Национальном музыкальном институте Федерального университета Рио-де-Жанейро. Музыка Миньони — технически совершенная, ясная, с преобладанием четких законченных линий. Таков, в частности, его Концерт для фортепиано с оркестром (1958), написанный в ярко романтическом стиле, с колоритной оркестровкой, блестящими бравурными пассажами фортепиано (Миньони — концертирующий пианист-виртуоз). Его два струнных квартета (1956 и 1957) и «Тропическая симфония» (1958) отмечены типичным бразильским колоритом, особенно в характерных ритмических построениях. Необычная полифония получает интенсивное развитие в культовой музыке композитора, в частности в его семи мессах (1962—1970), а также в Концерте для скрипки с оркестром и трех фортепианных сонатах, написанных в те же годы. Параллельно в творчестве Миньони наблюдается и тенденция к освоению современных методов, в частности серийной техники, а в оркестровых «Вариациях в поисках темы» (1972) композитор использует алеаторику. Стоит, однако, заметить, что для него это всего лишь небольшая дань моде и удовлетворение неумной любознательности.

Музыка Миньони весьма популярна в Бразилии. Наибольшим признанием пользуются его инструментальные миниатюры — вальсы, бразильские танцы для фортепиано — неумирающие до наших дней образцы идущей из романтического прошлого традиции салонного музицирования. Приведенный здесь «Вальс на углу» № 12 — типичный образец бразильской интерпретации европейского вальса: синкопированно изложенная мелодия, чувствительные задержания, общая ностальгическая окраска. Тема этого вальса очень напоминает пьесу «Бразильская душа» Вилла-Лобоса:



Рядом поставим «Конгаду» Миньони, как пример моделирования афромузыки с ее почти неизменными атрибутами — пустыми, негармонично звучащими чистыми квинтами, синкопированными ритмами:



Примером более развитой концертной фактуры может служить его фортепианная соната (1941), посвященная выдающейся бразильской пианистке Магдалене Тальяферро (1893–1986).

Среди других сочинений Ф. Миньони — оперы (в том числе «Продавец алмазов», поставлена в 1924 году в Рио-де-Жанейро; «Невинный», поставлена в 1928 там же), балеты («Маракату», 1939; «Пугало», 1942); «Симфония труда», «Амазонские картины» для оркестра, множество камерно-инструментальных и вокальных произведений разных жанров, музыка к кинофильмам.

**Моцарта Камарго Гуарньери** (Mozart Camargo Guarnieri, 1907—1993) отличается чрезвычайно активная, воинствующая позиция в отстаивании национальных традиций, открыто заявленная им как в 1930-е годы в борьбе с ретроградным академизмом, так и в 1950-е годы — в борьбе против авангардизма. Здесь нам вновь придется вернуться на несколько лет назад, в конец 30-х годов, к моменту зарождения авангардистского движения в Бразилии.



Переходу бразильских композиторов на позиции авангарда в значительной мере способствовала педагогическая деятельность немецкого флейтиста, дирижера и композитора Ганса Иохима Кёльрейтера (1915—2005), эмигрировавшего в 1937 году из нацистской Германии и ставшего одной из самых влиятельных фигур бразильской музыкальной жизни. В 1939 году Кёльрейтер организует группу «Живая музыка» (подобно созданной двумя годами ранее в Аргентине группе «Новая музыка»), куда вошли, среди других, Клаудиу Сантору, Сезар Герра Пейши и Эдину Кригер. В Манифестах этой группы 1944, а затем 1946 годов, живо напоминающих аналогичные документы европейского футуризма 1920-х, провозглашалась свобода всех форм самовыражения, борьба за искусство будущего, порицался академизм и фальшивый национализм, поддерживалось художественное применение радиоэлектронных инструментов и в то же время отвергался формализм и «искусство для искусства»<sup>22</sup>.

Примечательно, что группа «Живая музыка» закончила свое существование в 1949 году при характерных обстоятельствах, возникших в связи с известным выступлением А. Жданова в январе 1948 года против «формализма». Многие из членов группы «Живая музыка» состояли в коммунистической партии Бразилии и принимали участие в Международном конгрессе композиторов и музыкальных критиков в Праге, состоявшемся 20—29 мая 1948 года. Делегат от Бразилии Клаудиу Сантору, а вслед за ним Герра Пейши, проникшись идеями «народности и социалистического реализма», порвали с группой «Живая музыка», которая вскоре распалась окончательно. Последний удар нанес ярый приверженец национального направления Моцарт Камарго Гуарньери. В своем «Открытом письме всем музыкантам и музыкальным критикам Бразилии», опубликованном 17 декабря 1950 года в одной из газет Сан-Пауло, он обвинил Кёльрейтера в совращении молодых музыкантов додекафонной техникой, которая, по его словам, выражала «формалистическую тенденцию, разрушающую

---

<sup>22</sup> *Neves J. M. Música contemporânea brasileira. San Paulo, 1981. P. 94—96.*

национальный характер нашей музыки». Он утверждал, что эта техника «анти-национальная, антинародная» и может служить «убежищем для посредственных композиторов» и тех, у кого «нет родины», что это «карикатура на музыку», способная лишь «питать развращенные вкусы изысканной и параноидальной элиты...» «Я считаю, — завершает он свое письмо, — что это преступление против отечества»<sup>23</sup>. Кёльрейтер, в свою очередь, атаковал Гуарньери за его «экзальтированный национализм», который лишь «порождает деструктивные силы, разделяющие людей. Борьба против этих сил, представляющих отставание и реакцию... есть единственный вид деятельности, достойный художника»<sup>24</sup>. Итак, «отсталость и реакция», с одной стороны, и «предательство отечества», с другой, — как хорошо знакомы эти крайности идеологической борьбы, не приведшей, как уже известно, ни одну из сторон к победе. Практически никто из учеников Кёльрейтера не придерживался в течение долгого времени «элитарного герметизма» авангардистских техник, — их «бразильская душа» не давала забыть о себе, — так же как ни один из «националистов» не удержался от соблазна вкусить от авангардистского пирога.

Моцарт Камаргу Гуарньери учился в Консерватории драмы и музыки в Сан-Паулу, совершенствовался в Париже у Ш. Кеклена по композиции и инструментовке, а также брал уроки дирижирования у Ш. Мюнша. С 1940 года работал в качестве дирижера оркестра Филармонического общества в Сан-Паулу, в 1945 году стал одним из основателей Бразильской музыкальной академии, а с 1959 года — ее президентом. Многократно выступал в качестве дирижера ведущих оркестров многих стран мира, был членом жюри международных конкурсов музыкантов, более 100 раз удостоивался различных наград и почетных званий в Бразилии и за рубежом. Под влиянием Гуарньери находилось большинство молодых бразильских композиторов следующего за ним поколения.

Музыка Гуарньери насковзь пропитана соками фольклора его родного штата Сан-Паулу, однако фольклора «преображенного и очищенного» (*Арналду Эстрела*). Гуарньери — как он сам о себе говорил, — «композитор национальный, но не националистический»<sup>25</sup>. Присущий ему лиризм, истоки которого уходят в креольский романтизм XIX века, отражает одну из характерных черт национального бразильского мироощущения. Не случайно перу Гуарньери принадлежит множество вокальных и инструментальных миниатюр лирического плана — свыше ста романсов и песен, в которых явственно различаются элементы креольской, индейской и афробразильской музыки; ряд пьес в характерных ритмах бразильских танцев и песен — лунду, машиши, тоады, модиньи, сиранды; серия «Понтейюс» — пятьдесят фортепианных пьес, воспроизводящих типичный характер и особенности народного музицирования на виолане (так в Бразилии называют шестиструнную гитару). Приведем здесь фрагмент «Понтейю № 44», живописующий состояние безутешной тоски (*desconsolado*), столь характерное для креольского романтизма:

---

<sup>23</sup> *Neves J. M. Música contemporânea brasileira*. P. 121–124.

<sup>24</sup> *Ibid.* P. 125–127.

<sup>25</sup> *Guarnieri M.C. Sonata para piano. Prefacio*. San Paulo, 1997.

104 Desconsolado ♩ = 80

*(intimo)*  
*p*

*rall.* *a tempo*

Вызывает интерес также «Понтейю № 49» («Посвящение Скрябину»), в котором схвачен дух скрябиновского трагизма. Примечательна авторская ремарка *torturado* («мучительно») и вполне бразильское синкопирование в ритме самбы:

105 Torturado ♩ = 92

*pp*

*cresc.* *poco* *a* *poco*

Камарго Гуарньери — композитор-традиционалист, твердо придерживающийся классических форм. Он мастер контрапункта, и полифоническое начало господствует во многих его произведениях большой протяженности. Вместе с тем «в отличие от своих предшественников и даже современников, Камарго Гуарньери не шел от европейской музыки к бразильской, напротив, начал уже вовлеченный в бразильскую музыку и в этой атмосфере продолжал свое развитие»<sup>26</sup>. Индивидуальный почерк Гуарньери сочетает черты национального романтизма с неоклассицизмом формы и фактуры. Особого своеобразия композитор достигает в тех своих сочинениях, где контрапунктические приемы оказываются в сфере афробразильской полиритмии, как в пьесе «Цветок тремембе» для 15-ти солирующих инструментов и ударных, в «Шоро тортурадо» или в пьесе «Негритянский танец» («Dansa negra») для фортепиано, два разнохарактерных эпизода из которой здесь приводятся.

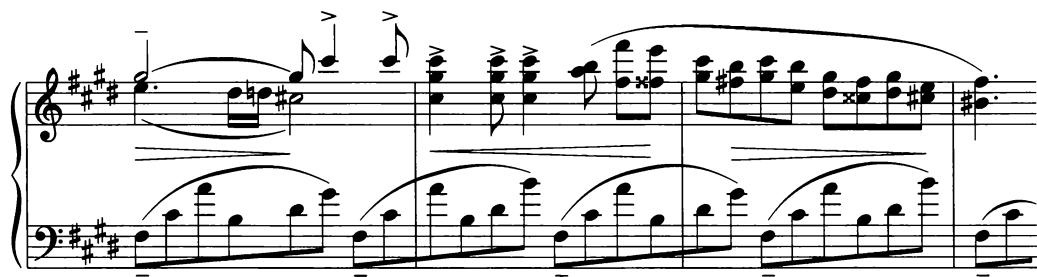
106 Soturno  $\text{♩} = 76$

Measures 106-108 of the piece 'Soturno'. The music is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked as 76 beats per minute. The score is written for piano (p) and features a complex contrapuntal texture with multiple melodic lines in both hands, including slurs, ties, and dynamic markings.

107

Measures 109-112 of the piece 'Soturno'. The tempo is marked as 'a tempo'. The score continues the contrapuntal texture with intricate melodic and harmonic developments in both hands, featuring slurs, ties, and dynamic markings.

<sup>26</sup> Guarnieri M.C. Sonata para piano.



Как замечает Арналду Эстрела, в целом выразительные средства Гуарньери «не отличаются той смелостью, какой могут похвастать некоторые партитуры его предшественника Эйтора Вилла-Лобоса»<sup>27</sup>. Однако это замечание, на наш взгляд, нельзя принять полностью. В произведениях 1940–1950-х годов стиль Гуарньери, оставаясь характерно национальным, становится более «очищенным», лишенным экзотических элементов. Среди лучших его сочинений этого периода Струнный квартет № 2 (1944, премия Общества камерной музыки в Вашингтоне), Концерт № 2 для фортепиано с оркестром (1946, Национальная премия Алешандро Леви), три симфонии (1944–1952), оркестровые сюиты «Бразилиана» (1950), «400-летие Сан-Паулу» (1954), «Вила-Рика» (1958).

В 1960-е годы даже Гуарньери не миновала пора раздумий и сомнений перед лицом нахлынувших со всех сторон «обновленческих» устремлений, и хотя в целом он сохраняет неизменной свою эстетическую ориентацию, однако изучение композитором современной техники оставило ощутимые следы в ряде его произведений тех лет, наиболее значительными из которых стали оркестровое «Посвящение Вилла-Лобосу» (1966) и Пятый концерт для фортепиано с оркестром (1970), где Гуарньери комбинирует характерные ритмы и интонации бразильских городских танцев (самба, машиши) с элементами додекафонии. Характерным примером этой «языковой» эволюции может послужить его Соната для фортепиано, написанная в 1972 году по заказу известного бразильского пианиста Лаиса Соузы Бразил. В этом произведении композитор предстает «полностью освободившимся от всех гармонических и тональных концепций», сонату отличает «полная свобода музыкального почерка, значительная лаконичность и экономия средств»<sup>28</sup>. Начальный интервал большой септимы (*соль# – ля*), с которого она начинается, служит базой для различных трансформаций по мере развития. Настойчивый и импульсивный характер этой темы уподобляется, по словам самого композитора, какой-то идее, которая, будучи изложена один раз, многократно повторяется, чтобы быть лучше понятой<sup>29</sup> (пример 108).

<sup>27</sup> Эстрела А. Бразильская музыка // Бразилия: Экономика, политика, культура. М., 1963. С. 361.

<sup>28</sup> Там же.

<sup>29</sup> Там же.

The musical score is for a piece titled "Tenso" by José Siqueira. It is in 5/4 time, with a tempo marking of 100 beats per minute. The score is written for piano and voice. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into four systems of staves. The first system (measures 1-4) features a piano introduction with a forte (f) dynamic in the right hand and mezzo-forte (mf) in the left. The second system (measures 5-8) includes a vocal entry with a forte (f) dynamic. The third system (measures 9-12) shows a piano introduction with a forte (ff) dynamic. The fourth system (measures 13-16) continues the piano introduction with a piano (p) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

**Жозе Сикейра** (José Siqueira, 1907–1985) учился в Национальной музыкальной школе Федерального университета Рио-де-Жанейро у А. Ф. Браги (композиция), позже совершенствовался в Парижской консерватории и Сорбонне. Был основателем Бразильского симфонического оркестра (1940) и Симфонического оркестра Рио-де-Жанейро (1949), учредителем и первым президентом Союза музыкантов Бразилии. С установлением в 1954 году военной диктатуры в Бразилии Сикейре было запрещено дирижировать государственными оркестрами, а в 1969 году он, как и многие другие прогрессивные деятели культуры, был объявлен персоной *non grata*. Однако Сикейра продолжал сочинять музыку и выступать с организованным им камерным оркестром.

Творчество Жозе Сикейры с наибольшей полнотой выражает национальное направление в бразильской музыке второй половины XX века, и при этом

оно наиболее близко по образному строю, характеру, общему художественному восприятию мира и даже по чисто стилистическим особенностям творчеству Вилла-Лобоса. Его музыка с успехом исполняется как на родине композитора, так и за рубежом. Такие его произведения, как балет «Карнавал в Ресифи» (1947), симфонические поэмы «Бразильская альборада» (1936), «Песнь индейца табажара» (1946), «Сцены бразильского Северо-Востока» (1951) и кантатно-ораториальные сочинения, воссоздающие древние афробразильские языческие ритуалы, — «Шанго» (1952) и «Кандомбле» (1958), запись которого в 1975 году была осуществлена в Москве оркестром Радио и телевидения, — могут быть с полным основанием отнесены к числу лучших произведений современной бразильской музыки.

Оригинальный и глубоко индивидуальный стиль Сикейры, впитавший в себя многие характерные черты народной музыки бразильского Северо-Востока, откуда композитор родом, сложился в 1950-х годах. Подобно Рольдану и Катурле на Кубе, Сикейра идет по пути предельной концентрации в своей музыке афроидных элементов. Он не боится обвинений ни в экзотизме, ни в отсутствии «универсальных обобщений», не стесняется прибегать ни к стилизации, ни к прямому цитированию в тех случаях, когда считает это необходимым. Сикейра разработал собственную оригинальную полиладовую систему, адаптирующую специфические черты фольклорной музыки Северо-Востока, — тритоновые и пентатонные звукоряды, часто встречающуюся повышенную кварту в мажоре (лидийский лад), характерные гармонии и ритмы. В высшей степени своеобразный стиль Сикейры, с одной стороны, может служить примером независимости от посторонних воздействий и, с другой, свидетельствует о плодотворности прямого контакта профессиональной музыки с «чудесной реальностью» народного мира Латинской Америки. Наглядной демонстрацией этих характеристик могут служить его Сонатины для фортепиано.

В творчестве Сикейры нашла продолжение также традиция создания инструментальных миниатюр в духе, если можно так выразиться, «романтизированного модернизма», в чем можно убедиться на примере его «Шориньо» для фортепиано:

109 Allegro ♩ = 100

*p*  
*gracioso e rubato*  
*simile*  
*poco rit.*  
*mf*  
*p*

Многие произведения Жозе Сикейры вдохновлены ритуальной афробразильской музыкой, связанной с языческими культами Африки. Типичные черты этих произведений — ритмотембровая импровизация на ударных инструментах, остинатные повторы остросинкопированных ритмических формул, антифонные переключки между солистом и хором, в мелодии — варьирование ангемитонных попевок, в динамике — постоянное ускорение движения и нагнетание звучности, доходящее до экстатического возбуждения. Бразильские композиторы начиная с Алберту Непомусену неоднократно обращались к воплощению афробразильской музыкальной стихии и языческих ритуалов бразильских негров, однако никому еще не удавалось, как Сикейре, воссоздать с такой глубиной постижения и с такой художественной силой самые сущностные черты афробразильского мировосприятия. Среди подобных произведений Сикейры возвышается монументальная оратория «Кандомбле», которую можно с полным основанием поставить рядом с такими вершинными произведениями латиноамериканской музыки, как «Шорос» Вилла-Лобоса, «Индийская симфония» Чавеса или «Сенсемайя» Ревуэльтаса. Поражает грандиозность этого полуторачасового произведения, написанного для большого симфонического оркестра, оркестра ударных инструментов, двух смешанных и одного детского хора и шести солистов. Тринадцать номеров оратории воссоздают древнее ритуальное действо африканских негров в его полном (даже с этнографической точки зрения) объеме.

Сикейра создал интереснейшую партитуру, виртуозно воспроизводящую специфические приемы афробразильской музыки, причем при «переводе» этих приемов на язык вокально-симфонической музыки академического плана они не только не потеряли своей подлинности, первозданности, но приобрели всеохватный масштаб, обогатились многотембровостью оркестровых красок, полифонической разработкой. Исключительной сложности и силы воздействия достигает мотивно-ритмическая сеть многослойной остинатности, полиритмии, синкопирования, вокально-речевого нетемперированного интонирования. В этом отношении «Кандомбле» Сикейры особенно сближается с «Шоро № 10» Вилла-Лобоса, но превосходит его масштабностью и поистине оргиастической силой воздействия.

Среди других сочинений Сикейры опера «Сердобольная» (поставлена в 1960 году, Рио-де-Жанейро), балеты «Негритянская хижина», «Сельский праздник», 3 симфонии, концерты для солирующих инструментов с оркестром — для виолончели, для фортепиано, для скрипки, камерно-инструментальные и вокальные произведения.

Несколько иными путями развивалось творчество младших современников Сикейры — Сезара Герры Пейши, Алсеу Боккину, Клаудиу Сантору, Освалдо Ласерды, Эдину Кригера и Мариу Тавариса. Эти композиторы образуют довольно неоднородную в творческом отношении группу, занимающую, как было сказано выше, промежуточное положение между национальным и аван-

гардистским течениями. Одни из них, как Боккину и Ласерда, ближе к национальному направлению; другие, как Герра Пейши и Сантору, не раз меняли свое эстетическое кредо, то увлекаясь додекафонией, то возвращаясь к традиционному национальному стилю, то вновь решительно отвергая его; эволюция третьих, как Кригер и Таварис, протекает более ровно, продвигаясь по направлению к синтезу противоположных тенденций.

**Освалду Ласерда** (Oswaldo Lacerda, р. 1927), ученик Гуарньери (1952—1962), совершенствовался в Джульярдской музыкальной школе в США у В. Джаннини и в Беркширском музыкальном центре в Танглвуде у А. Копленда (1963), сыграл важную роль в организации музыкальной жизни в Сан-Пауло, был основателем и президентом Центра бразильской музыки (1984). Произведения Ласерды неоднократно были удостоены премий на конкурсах и фестивалях музыки.

В его творчестве преобладают малые формы — вокальные сочинения, фортепианные пьесы, произведения для духового оркестра. Ритмоинтонации бразильской народной музыки стали органичной составной частью индивидуального стиля композитора. Это можно наблюдать в цикле «Четыре пьесы» для кларнета и фортепиано (1978), с его изящно выписанными линиями инструментальной фактуры. Наиболее примечательные произведения Ласерды — оркестровая сюита «Пиратининга» (1962), сюиты для духового оркестра «Гуанабара» и «Добраду, понту и маракату», уже сами названия которых (бразильские топонимы и народные танцы) указывают на желание композитора писать в русле национальной тематики. Среди его произведений также «Восемь вариаций на фольклорную тему» для скрипки и фортепиано, Фортепианное трио (1970), Концерт для флейты и струнного оркестра (1986), «Сгomos» для фортепиано с оркестром (1994), «Пять Бразилиан» для фортепиано, произведения культовой музыки (в том числе «Праздничная месса»).

**Сезар Герра Пейши** (Cesar Guerra Peixe, 1914—1993) родился в Петрополисе в семье португальских эмигрантов цыганского происхождения. В раннем детстве научился играть на гитаре, скрипке и фортепиано. Разъезжая с семьей по стране, участвовал в фольклорных ансамблях, что позволило ему проникнуться духом народной музыки. По переезде в Рио-де-Жанейро работал как музыкант в салонных оркестрах, барах и кафетериях. Некоторое время учился в музыкальной школе. Решительному повороту к профессиональному образованию способствовало прочтение очерка о бразильской музыке Марио ди Андради. В 1943 году Герра Пейши поступил для совершенствования своих знаний в Бразильскую национальную консерваторию в Рио-де-Жанейро, в 1944 году начал изучать технику додекафонии под руководством Г. И. Кёльрейтера. Творческая эволюция Герра Пейши отмечена резкими сменами эстетических ориентаций. Первые его произведения выдержаны в неоклассицистском стиле с заметной национальной окраской. Так, вполне в духе его непосредственных предшественников звучит «Шоро № 3» из первой «Детской сюиты» для фортепиано (пример 110).

*pp* *cresc. poco a poco*  
*espressivo*

1.

*f* *pp*

2. *rit.* *a tempo*

*f* *mp*

Увлечение додекафонией с начала 1940-х годов нашло отражение в Сонате для флейты и кларнета (1944), Нонете (1945), Вариациях и двух дивертисментах для оркестра (1947). Однако, неудовлетворенный своими авангардистскими опытами, Герра Пейши начинает искать пути компромисса додекафонии с бразильским фольклором. Эта тенденция проявилась в таких произведениях, как Симфония № 1 для малого оркестра (1946), исполненная оркестром BBC в Лондоне; Первый струнный квартет (1947), цикл «Миниатюры» для фортепиано (1947). Наиболее ярким произведением этого периода стало Трио для скрипки, виолончели и фортепиано (1945), в котором Герра Пейши продемонстрировал высокую степень композиторского мастерства. Додекафонная фаза творчества Герра Пейши закончилась Сюитой для флейты и кларнета (1949).

В 1950-х годах, как уже говорилось, Герра Пейши становится вновь ярым приверженцем национализма, с целью углубления своих знаний предпринимает фольклорные экспедиции, публикует ряд научных работ о бразильском музыкальном фольклоре. Среди наиболее значительных произведений этого периода — «Ресифские маракату» для оркестра (1955), симфоническая «Пернамбукская сюита» (1955), «Маленький концерт» для фортепиано с оркестром (1956), цикл «Бразилианы» для камерного оркестра (1960–1969), Вторая симфония «Бразилия» (1960). В этих сочинениях, отмеченных ясностью мелоди-

ческих линий и прозрачностью фактуры, чувствуется мастер, обладающий строгой, тщательно выверенной техникой и сочетающий приверженность национальным традициям с современным видением мира. В некоторых произведениях 1970-х годов Герра Пейши, оставаясь верным своей эстетической позиции, ищет новые для себя выразительные возможности в сфере сонористики и контролируемой алеаторики. Таковы, в частности, его Прелюдии для гитары (1970) и «Вариации на выбор» для дуэта скрипки и аккордеона (1977). Из поздних произведений бразильского мастера отметим «Тропические прелюдии» (1979–1980) и «Рапсодику» (1993) для фортепиано, Сюиту для медных духовых и ударных (1984), пьесу «Bilhete de um Jogral» («Записка от шута», 1984) для альта solo. Особенную известность получило «Приношение Портинари» для оркестра (1991), в котором самым блестящим образом проявилось его мастерство владения средствами симфонического оркестра.

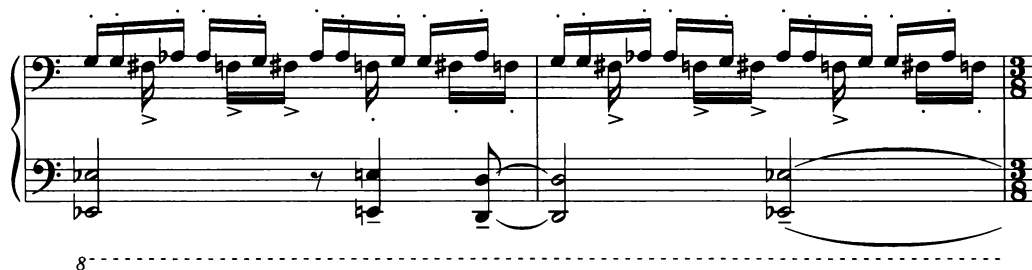
Наиболее значительной фигурой в рассматриваемой группе композиторов является **Клаудиу Сантору** (Claudio Santoro, 1919–1989). Музыкальная и общественная деятельность Сантору приобрели в свое время поистине международное признание. Он был членом бразильского Комитета мира, делегатом от Бразилии на Международном конгрессе композиторов в Праге (1948), лауреатом Международной премии мира (1953). В 1937 году он окончил Национальную музыкальную школу Федерального университета Рио-де-Жанейро по классу скрипки у Э. Герры, позже брал уроки композиции у Г. И. Кёльрейтера. В 1947–1949 годах совершенствовался в Парижской консерватории у Нади Буланже по композиции и у Э. Биго по дирижированию. В 1950-х годах выступал как дирижер во многих странах Европы с авторскими концертами, исполнял также произведения бразильских и европейских композиторов. После государственного переворота в Бразилии в 1954 году переехал в Германию, где со временем достиг достаточно высокого положения, заняв в 1970–1978 годах престижное место профессора Государственной высшей музыкальной школы Гейдельберга — Мангейма. В 1978 году возвратился в Бразилию, где в 1985 году был удостоен звания лауреата Национальной премии.

Творческая эволюция Клаудиу Сантору отмечена особенно резкими зигзагами и противоречивостью взглядов. Он выступил на композиторском поприще как страстный приверженец додекафонии, принесшей ему лавры на ряде международных конкурсов. В сочинениях первой половины 1940-х годов — Первой симфонии для струнного оркестра, Сонате для скрипки соло, Первой сонате для скрипки и фортепиано, Первом струнном квартете, Первой сонате для скрипки соло композитор строго следует избранной системе, не позволяя себе ни малейших отклонений. Письмо его в этот период предельно субъективно и усложнено, музыка подчеркнута атематична, полна резких, жестких звучаний (в этом плане выделяется урбанистическая оркестровая пьеса «Сталелитейный завод», перекликающаяся с известным сочинением Александра Мосолова и удостоенная в 1944 году почетного отзыва «Общества камерной музыки» в Вашингтоне). Однако уже Вторая симфония (1945) обнаруживает стремление к большей простоте, к протяженным полифоническим эпизодам,

к выявлению мелодического начала. В произведениях второй половины 1940-х годов эти тенденции становятся еще ощутимее («Музыка» для струнных, Второй квартет). Сантору в эти годы культивирует нечто вроде «национальной додекафонии».

Двухлетнее пребывание в 1947–1948 годах в Европе стало переломным для творчества Сантору. Осуждение на пражском форуме додекафонии и появившееся в 1950 году «Открытое письмо музыкантам и критикам» Камарго Гуарньери, в котором ветеран национальной бразильской музыки призывал «освободиться от шёнбергианского ига», определили позицию Сантору-композитора на последующее десятилетие. С такой же страстностью, с какой он в свое время обратился в веру авангардизма, он теперь отрекается от нее и возвращается в лоно традиционализма. Однако в его музыкальном языке по-прежнему чувствуется опыт общения с современным ритмоинтонационным комплексом. На протяжении 1950 – начала 1960-х годов Сантору пишет одно за другим произведения высокого художественного достоинства и большого общественного содержания, такие, как «Песнь любви и мира» для струнного оркестра (1950) — сочинение редкой искренности и одухотворенности, удостоенное в 1953 году Международной премии мира; как программная Четвертая симфония («Симфония мира» с хором, 1953), исполненная в Москве под управлением автора и посвященная советским композиторам; как «Шоро» для саксофона и оркестра (1951) — блестящая виртуозная пьеса, в которой композитор дает волю долго сдерживаемому артистическому темпераменту; как Первый концерт для фортепиано с оркестром (1954). В этом же году создана и фортепианная Токката, эпизод из которой может служить демонстрацией национально-самобытных черт стиля Сантору:

#### 111 Vivo





Кульминационным пунктом этого периода явилась отмеченная ярким национальным колоритом, также программная Седьмая симфония («Бразилия», 1960). Выразительный тематизм, господство мелодического начала — мелодии широкого дыхания, подобно развернутым кантиленам Вилла-Лобоса и Гуарньери, ясная, по преимуществу полифоническая фактура, стройная конструкция целого — отличительные стилистические черты названных сочинений.

В начале 1960-х годов в творчестве Сантору вновь наступает перелом. В его музыке начинается новая стилистическая трансформация. В Восьмой симфонии (1963) композитор вновь обращается к серийной технике. В последующих сочинениях (Шестой и Седьмой струнные квартеты, «Пять эскизов» для оркестра, «Три абстракции» для струнного оркестра) Сантору, стремясь, по его словам, к «универсальному языку и универсальным формам», использует алеаторику, неопределенную звуковысотность, микрохроматику, статичные звуковые блоки, прибегает к графической записи музыки. В сочинении под названием «Прерывистость II» для фортепиано и камерного оркестра композитор применяет кластеры и игру на открытых струнах инструмента. Примечательным произведением явилась также «Элегическая кантата» для двух речитативных хоров и камерного оркестра с тремя группами ударных на текст великого португальского поэта Л. В. ди Камозэнса (1971), исключительно сложное для прочтения графически записанное сочинение, в котором используются самые изощренные сюрреалистские способы вокального и инструментального звукоизвлечения, неопределенная звуковысотность, импровизационные хоровые и оркестровые эпизоды. Посредством динамических напряжений и спадов автор создает атмосферу предельного психологического и эмоционального конфликта (пример 112).

В эти же годы Сантору много внимания уделяет электронной музыке, в частности различным комбинациям электронных и традиционных источников звука. Так, в вокальном цикле «Пять пьес на стихи Б. Брехта» композитор соединяет натуральный и деформированный синтезатором голос; в серии из шести пьес «Мутации» предписывает каждому исполнителю приготовить собственную магнитофонную запись. В одном из самых сложных произведений гейдельбергского периода «Литургия вздоха» композитор при помощи электронных средств достигает подобия средневековой храмовой полифонии.

В конце 1970-х годов в стилистике Сантору происходит, как всегда резко и неожиданно, очередной поворот — на этот раз к неоклассицизму, о чем свидетельствуют такие произведения, как квартет с характерным названием «Четыре тромбона барокко», «Concerto grosso» для струнных и кантата «Из сонетов Орфею» для тенора, хора и струнного оркестра на тексты Р. М. Рильке.

Обширное творческое наследие Клаудиу Сантору включает оперы, балет, произведения кантатно-ораториального жанра, приобретшие широкое общественное звучание (среди них «Ода Сталинграду», «Берлин 13 августа»), симфонические сюиты, концерты для солирующих инструментов с оркестром — три для фортепиано, три для скрипки, для виолончели, множество камерно-инструментальных, вокальных и хоровых произведений.

**Эдину Кригер** (Edino Krieger, p. 1928), как и многие другие музыканты его поколения, обучался в Беркширском музыкальном центре у А. Копленда и Джульярдской музыкальной школе у П. Меннина, позже совершенствовался в Королевской академии музыки в Лондоне у Л. Беркли. Работал в составе Бразильского симфонического оркестра в качестве виолончелиста, был дирижером оркестра Муниципального театра Рио-де-Жанейро и камерного оркестра Национального радио. Ранние сочинения Кригера выдержаны в традициях европейского постромантизма и импрессионизма, позже композитор, под влиянием Кёльрейтера, отдал дань увлечению додекафонией, а затем пришел к неоклассицизму в стиле Хиндемита. Типичными образцами его стиля могут служить такие сочинения, как «Шоро» для флейты и струнного оркестра (1952), «Элементарные вариации» для камерного состава (1964), «Симфонические песни» для большого оркестра (1966), балет «Конвергенция» (поставлен в 1968 году, Рио-де-Жанейро).

**Мариу Таварис** (Mário Tavares, 1928–2003), ученик Сантору, также менял время от времени свои эстетические пристрастия, однако в большей части своего творчества опирался на афробразильский ритмоинтонационный комплекс. Входил в качестве виолончелиста в состав Бразильского симфонического оркестра и различных камерных ансамблей, был дирижером оркестра Муниципального театра Рио-де-Жанейро и Камерного оркестра Национального радио. Среди его сочинений отмечены ярким колоритом балет «Прайяна», «Интродукция и бразильский танец № 1» для оркестра, оратория «Гангузама» для солистов, хора и оркестра на текст Алвару Нейвы, «Два впечатления» для струнного квинтета.

В начале 1960-х годов в Бразилии формируются группы композиторов-авангардистов, из которых особенно активной стала основанная в 1961 году в Сан-Паулу группа «Музыка нова», которую составили Жилберту Мендис, Дамиану Козелла, Рожериу Дупрат и Вилли Корреа ди Оливейра. Примыкает к ним по характеру композиторской деятельности Жоржи Антунис, а также ряд музыкантов-исполнителей, пропагандировавших бразильский музыкальный авангард: дирижеры Оливьер Тони — основатель и руководитель Камерного оркестра Сан-Паулу, Клаус Дитер-Вольф — основатель и дирижер вокального ансамбля «Мадригал арс вива» (эти два коллектива специализируются почти исключительно на исполнении произведений авангардистов), Диегу Пашеку — организатор первого в Бразилии фестиваля авангардистской музыки в Сан-Паулу (1962), пианист Паулу Эркулану и другие. Группа «Музыка нова» ратовала за решительную ломку традиционной музыкальной эстетики, она опубликовала воинственный манифест, в котором заявлялось, что «национальная культура не имеет ничего общего с фольклором, наивным регионализмом и неуклюжим лепетом национального искусства».

Участники группы «Музыка нова» и возникшего на ее основе движения «Арс нова» экспериментируют в области электроакустических приемов звукоизвлечения, алеаторики, конкретной музыки, используют аудиовизуальные эффекты, коллаж, хеппенинг и т. п. Так, **Жилберту Мендис** (Gilberto Mendes, p. 1922) одним из первых в Бразилии начал применять алеаторику, микрохроматику, смешанные средства и визуальные эффекты, но главное предпочтение он отдает электронной и особенно конкретной музыке. Типичной для эс-

тетики и стилистики Мендиса является композиция «Рождается — умирает» для вокального ансамбля, ударно-шумовых инструментов, двух пишущих машинок и магнитофонной ленты, написанная на «конкретные» стихи бразильского поэта Аролду ди Кампуса. Композиция «Город» исполняется на нескольких электропроигрывателях, включаемых дирижером, и представляет собой коллаж из фрагментов музыки Г. де Машо, Дж. Палестрины, А. И. Хачатуряна и других композиторов, сопровождаемый показом различных бытовых сцен на экранах телевизоров и звуками электрополотера. Наибольшую известность получили такие сочинения Мендиса, как пьеса «Пейте кока-колу» (1968) для говорящего и играющего хора на текст эпатазирующего содержания поэта-«конкретиста» Десиу Пиньятари и композиция «Santos Footbal Music» для струнных, духовых и ударных инструментов и магнитофонной ленты, с использованием элементов хеппенинга.

**Рожериу Дупрат** (Rogerio Duprat, 1932–2006), один из наиболее известных бразильских композиторов, начиная с 60-х годов преподавал композицию в Университете Бразилиа. Известен своими опытами с компьютерной техникой («Экспериментальная музыка», 1963; «Ludus madralis», 1967) и в сфере конкретной музыки («Пищевой концерт», исполняемый на различных предметах кухонной утвари). Среди других сочинений Дупрата — композиции на «конкретные» стихи бразильских поэтов («Организм» для вокального квинтета и инструментального ансамбля на текст Десиу Пиньятари), музыка к многочисленным кинофильмам.

**Вилли Корреа ди Оливейра** (Willi Correa de Oliveira, p. 1938) изучал композицию самостоятельно, позже был слушателем Международных Летних курсов новой музыки в Дармштадте, занимался в студиях электронной музыки в Кёльне, Карлсруэ, Брюсселе, Париже. Оперирует сериальной техникой, алеаторикой, электронной и особенно конкретной музыкой, часто используя ее в телевизионной рекламе и широко применяя коллаж, хеппенинг и визуальные эффекты. Одна из его наиболее характерных конкретных композиций называется «Ouviver a música» (слово “ouviver” составлено из начальных слогов глаголов ouvir — слышать, viver — жить и ver — видеть) и представляет собой типичный аудиовизуальный спектакль в духе «музыкального театра». Среди других сочинений Корреа ди Оливейры — Дивертисмент для оркестра (1967), «Китч» (5 пьес для фортепиано и магнитофонной ленты, 1968), вокальные пьесы на «конкретные» стихи Аугусту ди Кампуса («Три песни» для голоса и фортепиано, 1970), «Материалы» для ударных инструментов (1980).

**Жоржи Антунис** (Jorge Antunes, p. 1942) — пионер и самый решительный поборник электронной музыки в Бразилии. Учился в Национальной музыкальной школе Федерального университета в Рио-де-Жанейро. Одновременно изучал физику и электроакустику, конструировал электронные музыкальные инструменты, основал студию хромомузыкальных исследований. В 1969–1970-х годах занимался в Латиноамериканском центре высших музыкальных исследований при институте «Торквато ди Телья» в Буэнос-Айресе у А. Хинастеры, Ф. Крёпфля и Х. Гандини, в 1971–1972 годах — в Париже под руководством П. Шеффера. Для творчества Антуниса характерно постоянное экспериментирование, стремление расширить сферу музыки за счет электронных и «конкретных» звуков, световых эффектов и иных внезвуковых средств. Кроме

того, Антунис — поборник так называемого «интегрального искусства», основанного на одновременном воздействии не только звука и цвета, но и запаха. Для осуществления своих замыслов им был создан Институт цветомузыкальных исследований. Антунис является автором первых в Бразилии электронных пьес («Звездный вальс», 1962; «Contrapuntus contra contrapuntus», 1966), произведений с использованием смешанных средств («Ультрафиолетовая катастрофа» для оркестра, мужского хора и трех магнитофонных лент, 1967; «Хромопластофонии I—III» для оркестра и магнитофонной ленты, 1966—1968); ряд сочинений Антуниса основан на алеаторике («Изомеризм», «Музыка» для восьми играющих персон).

Одним из наиболее крупных современных композиторов Бразилии стал **Марлус Нобри** (Marlos Nobre, р. 1939). Он учился у Гуарньери и Кельрейтера, совершенствовался в Латиноамериканском центре высших музыкальных исследований при Институте «Торквато ди Телья» в Буэнос-Айресе у А. Хинастеры, О. Мессиана и А. Копленда. Нобри — участник многих международных фестивалей современной музыки — в Рио-де-Жанейро, Вашингтоне, Праге, Мадриде, Женеве, Париже. Он неоднократно принимал участие в работе Международной трибуны композиторов ЮНЕСКО, в 1986—1987 годах был президентом Международного музыкального совета.

Уже ранние произведения Нобри обратили на себя внимание музыкальной общественности. Так, его «Первый Северо-Восточный цикл» для фортепиано был отмечен 2-й премией на Национальном конкурсе по композиции. В этих пьесах композитор хотел привлечь внимание молодых пианистов к народной музыке Северо-Востока Бразилии, облеченной в современную форму. Среди них пьеса «Молоточек» с типично бразильским остинато в басу, «Сельская самба в форме канона», основанная на народной теме из штата Пернамбуко.

### 113 Resoluto ♩ = 116

The musical score for "113 Resoluto" is written for piano in 2/4 time, with a tempo of 116 beats per minute. It is divided into three systems, each containing five measures. The notation includes various dynamic markings such as *f* (forte), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *cresc.* (crescendo). The piece features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The bass line is characterized by a steady, rhythmic pattern (ostinato) in the lower register, while the treble line has more melodic movement. The score concludes with a final *f* dynamic marking.

В одном из своих наиболее характерных сочинений — кантате «Укринмак-ринкрин» для сопрано, духовых инструментов и фортепиано (1964) композитор применяет систему вероятностной нотации при сохранении контроля над способами звукоизвлечения, оттенками и тембрами, а при помощи текста на языке индейцев хукуру, отредактированного самим автором, достигает специфических сонорных эффектов. Название кантаты, помимо звукоподражательного эффекта, переводится приблизительно как «Пища для духа», а содержание ее текста — мольба о защите от гибели от рук белых людей. Кантата состоит из трех частей: «Patu, Paite» («Боже мой»), «Tapiro Xennunpri» («Ноги девушки») и «Kare Xukego» («Белые прогнали нас с нашей земли»). Первая часть — Плегария (молитва), несмотря на то что написана в додекафонной системе, наполнена духом архаики и изобилует резкими контрастами между состоянием недвижной самоуглубленности и варварской энергии. Во второй части дирижеру позволяет свободно комбинировать последовательность алеаторических блоков. Третья часть ритмична, красочна, пронизана эффектными кластерами фортепиано и вокальными глиссандо. Это сочинение, отмеченное влиянием идей учителя Нобри А. Хинастеры («Кантата магической Америке»), знаменует приобщение бразильского композитора к «магическому реализму», ставшего, по мнению испанского музыковеда Томаса Марко, основным способом отражения действительности в его творчестве<sup>30</sup>.

Оригинальность индивидуального почерка композитора впервые обратила на себя внимание в оркестровой пьесе «Ludus tonalis», написанной в 1969 году по заказу Фестиваля современной музыки в Танглвуде (США). Появившиеся в 1970 году «Мозаики» подтвердили раннюю зрелость их создателя. В трех разнохарактерных частях («Плотности», «Циклы» и «Игры»), изобилующих характерными динамическими и тембровыми контрастами, используются бразильские автохтонные музыкальные инструменты с присущими им экзотическими звучаниями, что придает музыке осязаемый национальный колорит. Шумным успехом и многочисленными премиями отмечена написанная в память отца композитора оркестровая пьеса «In memorigium» (1973). Характерно, что, в отличие от прежних сочинений, композитор здесь не пользуется алеаторикой.

Зрелые произведения Нобри основаны на свободном применении сериальной техники, напоминающем аналогичные приемы Л. Даллапиколы и Л. Берно, с использованием элементов национального языка, вплоть до включения в музыкальную ткань ритмоинтонаций и попевок народной музыки. Наиболее значительным является «Яномани» (Yanomani) для тенора, смешанного хора и гитары (1980). Композитор опирается в нем на индейский текст, повествующий об убитом касике Яномани и воссоздающий погребальный ритуал. Хору отводится активная роль: помимо собственно пения используется целый ряд звукоподражаний — крики, хлопки ладонями и даже определенные телодвижения. Произведение впечатляет силой эмоций, солидностью конструкции,

---

<sup>30</sup> Marco T. Marlos Nobre. Realismo mágico. Madrid, 2006. P. 75.

<sup>31</sup> Ibid. P. 79.

«возводя магическую реальность в ранг художественной магии»<sup>31</sup>. Среди других произведений ораториально-кантатного жанра — «Кантата Чимборасо» (1982) для тенора, баритона, смешанного хора и оркестра на текст Симона Боливара и кантата «Колумбус» (1990), написанная к 500-летию открытия Америки.

Значительное место в творчестве Нобре занимают произведения для симфонического оркестра, при использовании многообразных возможностей которого композитору удалось в полной мере выразить свою индивидуальность. В первую очередь здесь нужно отметить четыре «Северо-Восточные сюиты», написанные в 1960—1977 годах для студенческого струнного оркестра, в которых молодые исполнители могли на живых примерах наблюдать трансформацию народных песен и танцев в симфоническом звучании. В этом отношении цикл напоминает «Бразильские Бахианы» Вилла-Лобоса: здесь также можно услышать «Самбу матуто» и «Кантигу» (в Первой сюите), «Прайяну» (во Второй), «Капоейро» (в Третьей), «Кабоклиньо» и «Маракату» (в Четвертой сюите). Первое произведение Нобре для полного симфонического состава, десятиминутная «Конвергенция» (1968, вторая редакция 1977), стала одним его наиболее часто исполняемых. Простая и ясная по форме, с чередованием медленных и быстрых разделов, пьеса привлекает своей колористичностью, ритмической живостью, хотя по характеру материала атематична и атональна.

Воссозданию народной бразильской традиции состязаний импровизирующих исполнителей, посвящена серия пьес для солирующего инструмента и струнного оркестра под названием «Дезафиу», пополняемая на протяжении всего творческого пути композитора и вырастающая в настоящую галерею образов из народной жизни. Так «Дезафиу № 1» — для солирующего альта (1968), № 3 для скрипки (1978), № 8 для саксофона (1999), есть также пьесы для валторны, трубы, тромбона и других инструментов. Последнее «Дезафиу № 29» написано для струнного оркестра в 2000 году.

Среди других сочинений Нобри стоит отметить «Армориальный концерт № 1» для флейты с оркестром (1977, переделан в 2004) и «Армориальный концерт № 2 (2004)<sup>32</sup>. Смещение афробразильских и европейских, классических и модернистских элементов музыки наблюдается и в других произведениях Нобри. Назовем Концерт для струнных (1976, переделан в 2004 году) и «Концерт II» для струнных (1981); «Праздничную увертюру» (1982) и «Пассакалию» (1997), вначале сочиненную как музыка к балету «Сага мариста» (*Saga marista*); «Амазонскую чакону» для духового оркестра (1998) и Концерт для ударных и оркестра (2004). Творчество этого совершенно неизвестного у нас композитора — одного из наиболее ярких выразителей «латиноамериканской сущности» — заслуживает самого пристального внимания.

---

<sup>32</sup> Армориальное бразильское искусство — движение в литературе, живописи и музыке, возникшее в 1970 году по инициативе писателя Ариано Суассона и основанное на преломлении традиций народной культуры Северо-Востока Бразилии, связанных с магическим видением мира. Название происходит от традиции использования символических изображений на гербах (агта) знатных фамилий. В музыке базируется на мотивах и текстах старинных романсеро в сопровождении скрипки, виолы или флейты.

Как Эйтор Вилла-Лобос в музыкальной жизни послевоенной Бразилии, так и **Карлос Чавес** в Мексике суммировал в своем творчестве 1945—1978 годов полувековые искания мексиканской профессиональной музыки. В произведениях позднего периода творчества Чавес пришел к искусству глубоко интеллектуальному, говорящему о вечных проблемах, волнующих человека. И если этим сочинениям Чавеса иногда недостает той непосредственности выражения, которыми, в сочетании с ярко выраженным национальным характером звучания, были отмечены лучшие произведения композитора предшествующего периода, то не подлежит сомнению их высокогуманистическая направленность, свидетельствующая о том, что художнику есть что сказать людям, есть необходимость вести с ними серьезную беседу языком своего искусства.

Карлос Чавес не мог остаться в стороне от полемики между «националистами» и «универсалистами». Более того, и своими отдельными высказываниями, и некоторыми произведениями последних лет он способствовал формированию противоречивых и зачастую неверных толкований его творческой позиции. На страницах одного и того же сборника ЮНЕСКО встречаются самые противоречивые мнения о Чавесе: «Чавес считал, что только посредством тотального национализма Латинская Америка может сделать реальный вклад в мировую музыку», — утверждает М. Локателли де Пергамо<sup>33</sup>. В другом месте говорится, что Чавес «презирал вклад народной музыки, но... желая подтвердить национальные корни, сообщил своей музыке социальную функцию, использовал в некоторых из своих произведений утерянные индейские мелодии... и те, еще живые европейские модели, которые стали популярными во время мексиканской революции»<sup>34</sup>. Из этого высказывания следует, что мексиканской народной музыки, как таковой, вообще не существует, одна ее часть мертва, а другая — чужая. Согласно сообщению в газете «Мексиканская культура», Чавес объявил, что он против национализма в искусстве<sup>35</sup>. Г. Шохман обвиняет Чавеса в «стремлении к своего рода „интеграции“ идей и средств выразительности», — с чем еще можно согласиться, — «в некоей универсальной, вне-национальной художественной концепции»<sup>36</sup>, — что, на наш взгляд, уже никак не соответствует действительности.

На творчество художников часто приклеиваются ярлыки, которые впоследствии бывает трудно отклеить. Справедливая оценка нового художественного явления приходит зачастую гораздо позже его возникновения. Бартока, Прокофьева, Стравинского в свое время дружно обвиняли в формализме, искажении народной музыки, сегодня же их творчество является эталоном современного толкования проблемы народности, их стиль стал отправной точ-

<sup>33</sup> Locatelli de Pergamo A. M. Raices musicales // América Latina en su música. P. 43.

<sup>34</sup> Ibid. P. 58.

<sup>35</sup> Beauregard M. Violencia y pasión musicales en obra creadora de Carlos Chávez // México en la cultura. México, 1965.

<sup>36</sup> Шохман Г. Карлос Чавес // Советская музыка. № 1. М., 1973. С. 119.

кой новых творческих поисков, новых дискуссий. Латиноамериканская и, в частности, мексиканская действительность в избытке обладают живописностью и колоритом народной жизни, с которых, лишь сняв поверхностный слой, можно было бы собрать богатый урожай роскошных произведений. Чавес, однако, не поддался этому соблазну, что во многом и выделило его среди современных мексиканских композиторов. И не отсутствие четких критериев народности искусства, а, напротив, их исторически более глубокое и по-современному широкое толкование отличают его позицию. Чавес дает свое определение национального: «Понятие национального ни в коем случае не содержит в себе неизбежно консервативного смысла, нужно лишь уложить это понятие в нужные границы: сохранение базисных, сущностных характеристик; удержание органичных традиционных основ при получении для ассимиляции и трансформации того, что всегда приходит извне. Таким образом, провозгласив „открытый национализм“, удастся достигнуть наибольшего роста, опыта, постоянного и вечного совершенствования»<sup>37</sup>. В данном высказывании Чавеса заложен определенный полемический заряд против нормативного, догматического подхода к проблеме использования фольклора в композиторском творчестве. В этом плане интересно совпадение точки зрения Чавеса с мнением И. Земцовского, настаивающего на преодолении двух крайних взглядов на значение фольклора для композиторского творчества — его недооценку и переоценку<sup>38</sup>. Понятие «открытого национализма», иными словами национального в его постоянном обогащении интернациональным, совпадает с основными положениями диалектики.

Цельностью и широтой отличается позиция Чавеса в отношении современных видов композиторской техники. Не становясь на сторону тех, кто обвиняет додекафонистов в «предательстве родины», он осуждает ту нетерпимость, с которой представители авангарда зачастую относятся к традиционным методам. «Серийная система ни более, ни менее спорная, чем любая другая система, применяющаяся при создании музыки, — пишет он. — Вся проблема ограничивается следующим: владеет ли композитор системой или система композитором... Диктатура серийных структур и атональности ограничивает, как и все диктатуры. К настоящему творчеству не придешь с ограниченными средствами, это возможно лишь на открытой дороге»<sup>39</sup>. Чавес подчеркивает роль личности в процессе художественного творчества: «Если бы в наши дни явился Бетховен писать Десятую симфонию или новый Дебюсси новую симфоническую поэму, продолжая логически собственную тональную эволюцию, они, без сомнения, не написали бы ничтожной музыки, если она и была бы серийной... В какой степени композитору удастся достичь индивидуального стиля в додекафонии, зависит в основном, насколько он сам имеет собственный стиль и насколько ему удастся сделать своими новые методы. Это так же относится к додекафонным методам, как и к любым другим, поскольку при окончатель-

---

<sup>37</sup> *Chávez C. Arte americano // Polifonia. № 79–81. Buenos Aires, 1954. P. 24.*

<sup>38</sup> *Земцовский И. Фольклор и композитор. Л.; М., 1978. С. 7.*

<sup>39</sup> *Chávez C. El dodecafonismo en México // El Universal. México. 6.II.1954. P. 3.*

ной оценке в расчет берутся не теории и методы, а собственные талант или гений композитора»<sup>40</sup>.

1950-е годы — период наибольшей творческой активности композитора, часто называемый «периодом симфоний». Свое высшее симфонически обобщенное воплощение находит в эти годы неоклассическая тенденция в его творчестве. Одну за другой он создает три симфонии: в 1950 году начинает сочинять Третью симфонию, еще не закончив ее, приступает к созданию Четвертой и в 1952 году — Пятой. Завершив в 1953 году работу над Четвертой и Пятой симфониями, в 1954 году он заканчивает Третью симфонию. Одновременно с симфониями начинает работать над оперой «Благотворная любовь» (1953), известной также под названием «Посетители» (последняя редакция).

Стиль позднего Чавеса (1951–1978) отличается цельностью и уравновешенностью. Архитектурная завершенность его многочастных симфонических циклов, их тематическое богатство и фактурное разнообразие, великолепное знание и новаторское использование инструментов оркестра позволяют считать эти произведения мексиканской классикой. Разнообразие и широта содержания сочетаются в них с постоянным поиском новых форм его художественного претворения.

В Третьей симфонии Чавес обращается к воплощению вечных конфликтов — между Человеком и Судьбой, между Жизнью и Смертью, предопределивших трагическую концепцию этого сочинения. Разнообразен круг образов симфонии: вслед за мрачным шествием лейттемы судьбы в Интродукции резко вступает биение мощного жизненного пульса в *Allegro non troppo*, подчеркнутое тембровым контрастом ведущей главную тему флейты в высоком регистре и тяжелых «топочущих» басов в нижнем:

114 *Allegro non troppo* ♩. = 126

The musical score is for a piano introduction in 12/8 time, marked 'Allegro non troppo' with a tempo of 126 beats per minute. It consists of two systems. The first system begins with a forte (f) melody in the right hand and a piano (p) accompaniment in the left hand. The second system continues the melody and accompaniment, with a measure rest of 8 measures indicated by a dashed line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 12/8.

<sup>40</sup> Chávez C. El dodecafonismo en México. P. 4.

Далее следует саркастическая усмешка Скерцо и трагически-триумфальная кода Финала. Очень высоко оценивал Третью симфонию Карпентьер, который писал: «Симфонию можно рассматривать как кульминацию творчества композитора. Речь идет не о легкодоступном сочинении. Жесткость ее языка, ее контрапунктическое развитие не обещают легкого удовольствия. Есть в ней нечто от пустынной, аскетической красоты плоскогорий Анауака... Мы находим в этой симфонии высшие эмоции, которые только может выразить произведение искусства, созданного рукой мастера, полновластно владеющего своими выразительными средствами. Никогда еще начиная с „Антигоны“ не демонстрировал выдающийся мексиканский композитор... способности настолько ясно высказать самое существенное с такой экономией ресурсов, при помощи мастерских приемов оркестровки, которой он владеет как очень немногие латиноамериканские композиторы нашего времени»<sup>41</sup>.

Четвертая симфония явилась своеобразным антиподом трагедийной Третьей, в ней предстает мир ясных и просветленных образов, гармонии и юношеского оптимизма. Примечателен ее подзаголовок — «Романтическая симфония». Действительно, в своей поэтической увлеченности, полетности она по-своему романтична. Так Чавес от антиромантического бунта молодости пришел к его утверждению в зрелые годы, но в уже ином, современном качестве. Симфония состоит из трех частей, идущих без перерыва. В ней, как и в других сочинениях, композитор следует принципу тематической взаимосвязи, добываясь глубокого духовного единства цикла.

Пятая симфония для струнного оркестра посвящена памяти Сергея и Наталии Кусевицких. Если сравнить эту симфонию с другими значительными произведениями Чавеса, фольклорные влияния в ней менее ощутимы. Это одно из наиболее «классических» произведений композитора, хотя североамериканский критик Роберт Паркер утверждает, что в этом произведении «есть достаточно субъективности и драматизма, особенно во второй части, для того чтобы термин „неоклассичность“ употреблялся с осторожностью»<sup>42</sup>. Тем не менее признаки классицизма налицо. Фактура симфонии насыщена непрерывным движением гибких контрапунктических линий, перерастающих порой в драматизированные, напряженно пульсирующие гармонические построения, что ощущается уже в первом проведении начальной темы (пример 115). Партии инструментов в высшей степени виртуозны, с использованием регистров, редко употребляемых в оркестровой музыке. Особенно развита партия контрабасов, превратившаяся в самостоятельный голос струнного квинтета. Тщательной дозировкой динамики отдельных инструментов композитор достигает необычных звуковых эффектов, атмосферы ирреальности, зыбких сновидений.

---

<sup>41</sup> *Carpentier A.* La sinfonía num. 3 de Carlos Chávez // El nacional. Caracas, 1954.

<sup>42</sup> *Orbon J.* Las sinfonías de Carlos Chávez // Pauta. 23.07.1987. P. 71.

Шестая симфония (1961), исполненная нью-йоркским Филармоническим оркестром в 1964 году под управлением Леонарда Бернстайна, пронизана, по выражению Хулиана Орбона, пафосом «романтического симфонизма»<sup>43</sup>. Это произведение — вершина симфонического мышления Чавеса, ставящая его в ряд с наиболее значительными композиторами-симфонистами XX века, произведение, в котором композитор говорит уверенным языком мастера, сознающего свою силу и мастерство. Сразу обращает на себя внимание мужественная, благородных очертаний первая тема симфонии, составленная из нанизывающихся на до-мажорную гармоническую педаль выразительных мотивов. Заслуживает внимания также смелость автора, не побоявшегося, имея уже такого именитого предшественника, как Хиндемит, ввести в произведение гигантскую пассакалию в форме 34-х вариаций и фуги, «вырубленных, — как пишет мексиканский рецензент, — долотом и зубилом»<sup>44</sup>.

Чавес разрабатывает новые творческие принципы, в основу которых кладется идея «неповторения». «Идея повторения и варьирования может быть заменена понятием постоянного возрождения, подлинного новообразования... Спираль, быть может, наилучшее объяснение идеи эволюции в вечно обновляющихся формах, никогда не повторяющих самих себя»<sup>45</sup>. Музыкальный язык Чавеса значительно усложняется, дополняясь элементами серийной техники, коллажа (в частности, можно указать на оркестровое произведение «Резонан-

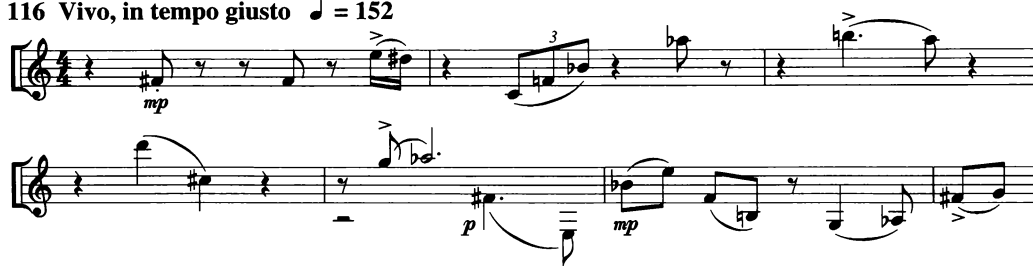
<sup>43</sup> Orbon J. Las sinfonías de Carlos Chávez. P. 75.

<sup>44</sup> Beauregard M. Violencia y passion en obra creadora de Carlos Chávez // México en la cultura. 17. I. 1965.

<sup>45</sup> Homenaje nacional a Carlos Chávez. México. P. 123.

сы», в котором он использует наиболее характерные эпизоды из своих прежних сочинений, подвергая их трансформации). Некоторое представление о стиле позднего Чавеса может дать его Вторая инвенция для скрипки, альты и виолончели (1965), исполненная на Третьем всеамериканском музыкальном фестивале. В предисловии к партитуре композитор пишет: «Музыка этого произведения раскрывает постоянный процесс последовательной эволюции... Изначальная идея служит основой для будущего, которое, в свою очередь, становится прошлым для нового бытия, и развивается, таким образом, от начала до конца пьесы... с помощью минимума повторяющихся или симметричных частей»<sup>46</sup>. В пьесе действительно отсутствуют мелодические повторы, но Чавес все-таки использует для создания цельности традиционные приемы — смены окраски, чередование линейной и аккордовой фактуры, принцип контраста звуковых блоков. Хотя речь идет о произведении с сугубо индивидуализированным содержанием, в нем достаточно ясно проявляются признаки национальной мексиканской характерности — беспокойные изменчивые ритмы соседствуют с безмятежными наплывами звуков, филигранный контрапункт с глыбами аккордов, нежные диссонансы с неприятным скрежетом. Пьеса состоит из пяти неповторяющихся эпизодов. Наиболее рельефно звучит центральный эпизод, грациозно синкопированный ритм которого привлекает креольским изяществом:

116 Vivo, in tempo giusto ♩ = 152



Заканчивается пьеса с истинно чавесовской энергией. Таким образом, несмотря на применение новых, «универсальных» методов композиции, музыка Чавеса не утрачивает своих сущностных характеристик, приобретенных еще в молодые годы.

Последнее десятилетие творческой жизни композитора было ознаменовано рядом новых произведений, свидетельствующих, с одной стороны, о верности композитора основным направлениям творчества, а с другой, о его постоянном стремлении к расширению творческих возможностей и обновлению музыкального языка. Индихенистская тенденция просматривается в «Тамбуко» (1964) для шести ударных, в балете «Пирамиды» (1968) для оркестра, смешанного хора и магнитофонной ленты. Продолжается неоклассическая тенденция современного мифотворчества (симфоническая ода «Клио», 1969). К фортепианному и скрипичному концертам (1948) добавляются концерты для виолончели (1975) и для тромбона с оркестром (1975) — последнее сочинение композитора.

<sup>46</sup> Vinton H. Current chronicle // The musical quarterly. Washington, 1965. P. 550.

Безусловно, дистанция между «Индийской симфонией» (1935) и «Пирамидами» (1968) огромная. Эволюция Чавеса от простого к сложному, от национального к универсальному не может быть оценена однозначно. Можно было бы обвинить Чавеса в элитарной отвлеченности идей, питавших его творчество последних лет, в отходе от «национализма», в приверженности к «универсализму», если бы подобная эволюция не происходила в творчестве многих современных художников. Важно, что его позиция лишена косности, консерватизма, открыта для всего нового, современного, проникнута сознанием высокой одухотворяющей миссии художника и гражданина, работающего на благо своей страны, своего народа.

В 1960-х годах в Мексике, как и в других странах континента, начинаются серьезные изменения в характере музыкального творчества. Национальное направление, достигнув своего апогея в творчестве Ревуэльтаса, Чавеса, Санди, Галиндо Димаса, Монкайо, постепенно приобретает все более размытые очертания. Подобно тому как это происходило в Бразилии, творчество мексиканских композиторов со значительной степенью условности можно подразделить на три группы: приверженцев национального направления, группы «колеблющихся» и, наконец, последовательных авангардистов. Среди наиболее «стойких» приверженцев традиционных методов следует упомянуть **Марио Кури-Альдана** (Mario Kuri-Aldana, р. 1931), убежденного сторонника национальных традиций. В его творчестве ощущается влияние Чавеса и Хинастеры, у которого он совершенствовался в Латиноамериканском центре высших музыкальных исследований при Институте «Торкватто ди Телья» в Буэнос-Айресе. Позиция Кури-Альдана в отношении к новомодным веяниям категорично отрицательна. В статье под характерным названием «Проблема выбора для мексиканского композитора: народный национализм или мираж универсализма» он очень точно определяет главную опасность авангардизма — проникновение вместе с «универсальной» техникой чуждых, ущербных идей, могущих нанести вред национальному сознанию. «Что нам ближе? — восклицает он, — некоторые послевоенные философии в Европе или юмор доколумбова сапотекского художника? Должны ли мы упорствовать в имитации научных спекуляций Штокгаузена, кластеров Пендерецкого, стерильного сериализма Булеза... или наш путь должен быть другим?»<sup>47</sup>. Не отвергая современных методов композиции, Альдана призывает композиторов, если они действительно хотят быть в авангарде, быть верными урокам своего исторического наследия, глубже всмотреться в глубины национального, чтобы там найти «сущность», поисками которой занимаются латиноамериканские композиторы. Ясность фактуры, квартово-квинтовые соотношения в вертикалях и горизонталях, преобладание линейности и характерные ритмические формулы, происходящие от креольской и индийской музыки, то есть стилистические черты, типичные для мексиканской национальной школы, проявляются во многих сочинениях, в частности таких, как сюита «Канделария» для квинтета духовых инстру-

---

<sup>47</sup> *Kuri-Aldana M.* Dos opciones para el compositor mexicano: nacionalismo popular, o espejismo universalista // *Música*. № 79. La Habana, 1979. P. 16.

ментов; «Ксилофонии» для флейты-пикколо, гобоя, бас-кларнета, контрафагота и ударных, с успехом исполненное на Четвертом межамериканском фестивале в Вашингтоне в 1968 году; а также в написанном в 1969 году цикле из шести пьес «Кантарес» для флейты, кларнета и фортепиано. Особую известность в Мексике Кури-Альдана получил как автор популярной песни «Белая страница» и музыки к короткометражному фильму «Маргарита. Тропическая симфония» по мотивам поэмы Рубена Дарио, премированной в 1991 году.

Ученик Бласа Галиндо Димаса **Леонардо Веласкес** (Leonardo Velásquez, 1935–2004) был педагогом Национальной консерватории и Академии танца и театра Института изящных искусств. В 1980 году занимал пост начальника департамента музыки. Вплоть до 1960-х годов Веласкес придерживался традиционных способов композиции, стремясь к наибольшей простоте, ясности и живости музыкального языка (балеты «Горгонио Эспарса», 1956; симфоническая поэма «Куаутемок», 1960; кантата «Морелос», 1967). Позже, не порывая связи с национальными источниками, композитор приходит к использованию додекафонии и некоторых других видов новой композиторской техники. Среди наиболее известных сочинений Веласкеса «Восемь багателей» для фортепиано (1970–1975), «Токката» для оркестра (1974), Концертный дуэт для фортепиано (1978), «Антарес» для струнного оркестра, «Концерт мира» для фортепиано с оркестром, симфония для струнных «Менестрель». Веласкес автор музыки к кинофильмам: «Сильная рука (1975), «Умереть ночью» (1981), «Совращение» (1982) и многим другим.

Еще в 1940-е годы выдвинулась группа «Независимых» — Мигель Берналь Хименес, Сальвадор Морено, Луис Эррера де ла Фуэнте, Рамон Нобле, Карлос Хименес Мабарак, принадлежащая к так называемому «второму поколению» мексиканских композиторов, которое пошло по пути поисков синтеза национального и универсального в своем творчестве. Среди них наибольший интерес вызывает творчество **Карлоса Хименеса Мабарака** (Carlos Jimenez Mabarák, 1916–1994). Путь Мабарака в музыку нетипичен: детские и юношеские годы он провел в разных странах — Гватемале, Чили и Бельгии, хотел стать инженером. Лишь в 1933 году стал заниматься музыкой в институте Высшего музыкального обучения в Брюсселе, который закончил в 1936 году. Важную роль в его формировании сыграла Маргарита Воутерс, профессор гармонии и анализа в Королевской консерватории Бельгии. По возвращении в 1937 году в Мексику Мабарак поступает в Национальную консерваторию музыки, где одним из его педагогов, в частности по оркестрововому классу, становится Сильвестре Ревуэльтас. С 1942 года Мабарак — педагог Национальной консерватории. Немаловажной в его становлении стала также помощь Карлоса Чавеса, по заказу которого в 1945 году он пишет «Симфонию в Ми-бемоль». В 1947 году Институт изящных искусств направляет Мабарака в провинции Мексики для изучения фольклора. Собранные материалы стали базовыми при создании ряда балетов Мабарака на сюжеты из индейских легенд, среди которых «Баллада о птице и девушках», «Баллада об олене и луне», «Магическая баллада, или Танец четырех времен года» и «Баллада о кетцальях», музыка которых выдержана в национальном стиле с немалой дозой «индейского колорита».

В 1953–1956 годах Мабарак совершенствуется в Париже, где под руководством Рене Лейбовица знакомится с додекафонной техникой. Так начинается второй период его творчества (1956–1976), на протяжении которого появляется ряд сочинений с использованием сериальной техники, а также электронной и конкретной музыки, в частности балет «Рай для повешенных» (1960), первое мексиканское произведение подобного рода<sup>48</sup>. Богатой фантазией, драматизмом и тщательной отделкой деталей партитуры отличается опера Мабарака «Месса шести» (1961) на текст Эмилио Карбалльдо, ставшая важным вкладом в современное мексиканское оперное искусство<sup>49</sup>. Примечательным фактом творческой биографии Мабарака становится выбор его «Фанфар» в 1968 году в качестве музыкальной эмблемы Олимпийских игр в Мексике. Примерно в 1977 году начинается третий период творчества Мабарака, когда он возвращается к преимущественному употреблению традиционных методов композиции. Резким стилистическим контрастом предшествующим произведениям прозвучала последняя опера композитора «Гуэра» (1979–1981) на либретто Хулио Алехандро, в которой он возвращается к тональному письму, проникнутому ритмоинтонациями мексиканской креольской музыки. Среди наиболее значительных произведений Мабарака — Концерт для скрипки с оркестром, «Transición» для оркестра, «Он... и они» для скрипки и камерного ансамбля, «Встречи» для струнных и ударных, «Inter-minado sueño» для голоса и оркестра, «Кантата Хуаресу» для хора и оркестра, «Преиспанская месса» для электронных звуков, «Se libet» для оркестра, «Латиноамериканская рапсодия» для симфонического оркестра, «Тлачтли» для семи инструментов. В 90-е годы Мабарака создает серию оркестровых сюит под названием «Галерея портретов», в которой отдает дань уважения таким видным деятелям культуры, как Пабло Неруда, Хосе Клементе Ороско, и другим. Мабарак до последних лет пользовался значительным престижем как педагог: с 1989 года преподавал композицию в Национальной школе музыки Автономного университета Мексики (UNAM), а с 1990-го в Калифорнийском университете в Лос-Анджелесе.

Примечательно, что в Мексике, как и в Бразилии, роль катализатора в процессе проникновения и усвоения новейших методов композиции сыграла деятельность иностранных музыкантов, в разные годы поселившихся здесь, — армянина Лана Адомяна, североамериканца Конлона Нанкарроффа, немца Герарда Мюнха. Особенно выделяется роль **Родольфо Альфтера** (Rodolfo Halffter, 1900–1987), испанского композитора, дирижера и педагога, в 1939 году эмигрировавшего в Мексику и прожившего в этой стране до последних лет. Ко времени прибытия на американский континент он был уже зрелым композитором и занял важное место в музыкальной жизни Мехико. Так, в 1939 году вместе с балериной Анной Соколов, ученицей знаменитой Марты Грехем, организовал компанию танца «Синяя голубка», сыгравшую важную роль в развитии балетного искусства в этой стране. Будучи профессором композиции в Национальной консерватории Мехико, Р. Альфтер оказал очень сильное влия-

---

<sup>48</sup> Estrada J. La música de México. Periodo contemporaneo. Vol. 5. México, 1984. P. 119.

<sup>49</sup> Ibid. P. 127.

яние на мексиканских композиторов, чье творческое формирование приходится на 1950–1960-е годы. Среди учеников Альфтера видные мексиканские деятели: композитор и дирижер Эррера де ла Фуэнте, Эдуардо Мата, Марио Лависта и другие. Он регулярно писал в мексиканских журналах, издавал вместе с Чавесом журнал «Нуэстро тьемпо», возглавлял с 1946 до 1987 года «Мексиканские издания музыки», издательский дом, посвятивший себя публикации произведений мексиканских композиторов.

Основополагающие черты его музыки — тесная связь с традициями испанской музыкальной культуры и общая неоклассическая стилистика, выражающаяся в подчеркнутой полифоничности фактуры и ясности формы. Наиболее значительные произведения Р. Альфтера — балеты «Дон Линдо де Альмерия» (1935), «Утро булочника» (1940), «Елена-изменница» (1945), среди оркестровых произведений — Сюита для оркестра (1928), Концертная увертюра для фортепиано с оркестром (1932), Концерт для скрипки с оркестром (1940). С 1950-х годов Р. Альфтер стал использовать додекафонную технику. По свидетельству самого композитора, его «Три листка из альбома» для фортепиано и «Три пьесы» для струнного оркестра, написанные в 1953–1954 годах, — первые додекафонные сочинения, созданные в Мексике. Среди более поздних сочинений «Прегон для бедной Пасхи» для хора, медных духовых и ударных (1968), Вариации для оркестра (1970).

Для Р. Альфтера характерна позиция отстаивания стилистической чистоты своего творчества. В 1960 году, в расцвете своей деятельности, Р. Альфтер заявлял, что, несмотря на то «что я сочинил в Мексике существенную часть моих произведений... и поддерживаю близкие дружественные связи с главными фигурами мексиканской музыкальной жизни, и что, — допускаю, без ложной скромности, — влияние, которое произвела на мою душу моя вторая родина, было очень сильным, я воздерживался от каких бы то ни было попыток „мексиканизировать“ мой музыкальный язык»<sup>50</sup>. Здесь мы встречаемся с нетипичной, но безусловно вызывающей уважение принципиальной устойчивостью эстетической позиции, по достоинству оцененной в обеих странах. Он был удостоен высших наград: Национальной премии в области искусства и литературы в Мексике (1976) и Национальной премии по музыке Испании (1985). Заслугам Р. Альфтера посвящена учрежденная в 2004 году и присуждаемая один раз в два года «Ибероамериканская премия Родольфо Альфтера», одна из наиболее почетных наград по композиции для поощрения молодых композиторов.

К «переходному» поколению в Мексике принадлежит и **Мануэль Энрикес** (Manuel Enríquez, 1926–1994), являющийся, без сомнения, наиболее значительной фигурой после Карлоса Чавеса в мексиканской музыке второй половины XX века. Энрикес учился в Морелии у Мигеля Берналя Хименеса. Первый успех пришел к нему в 1954 году в связи с исполнением Концерта для скрипки с оркестром, где он выступил в качестве солиста. В 1955 году он был направлен в Джульярдскую школу в Нью-Йорке, где совершенствовался у П. Меннина (ком-

---

<sup>50</sup> Sepiensa.org.mx/contenidos/halfiter/1.htm

позиция) и И. Галамяна (скрипка). В 1961 году работал в Центре электронной музыки Колумбийского и Принстонского университетов под руководством Стефана Вольфа. По возвращению в Мексику организовал струнный квартет, в составе которого гастролировал в странах Америки и Европы. С 1968 года Энрикес профессор, и в 1972–73 годах директор Национальной консерватории музыки в Мехико. В разные годы Энрикес преподавал в Высшей музыкальной школе при Национальном автономном университете Мексики, был директором департамента музыки Национального института изящных искусств (INBA). С целью пропаганды музыки мексиканских композиторов участвовал в основании групп «Новая музыка Мексики» (1959) и «Проа» (1970), Мексиканского общества современной музыки (1972). С 1990 года преподавал в Калифорнийском университете.

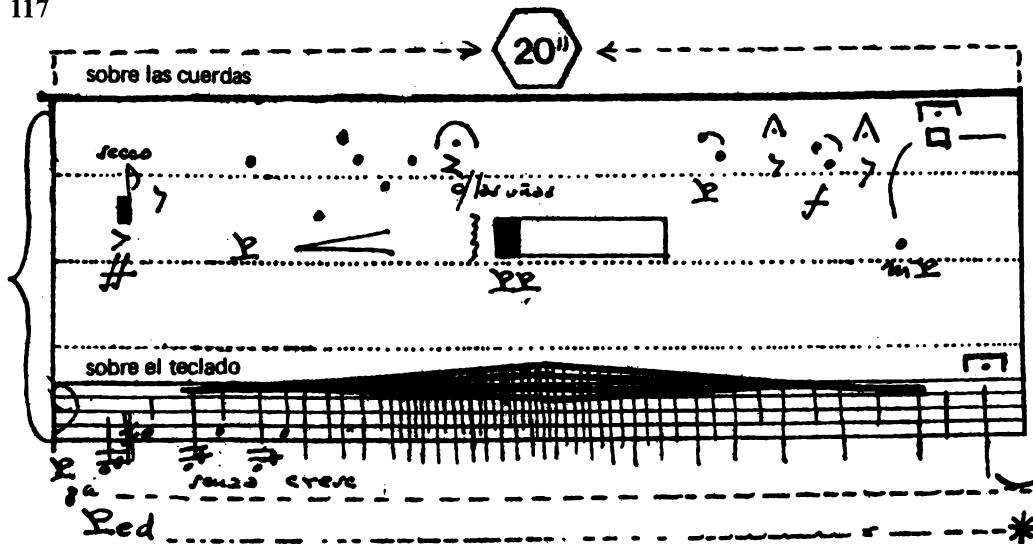
Х. Оррего-Салас, определяя место Энрикеса в мексиканской музыке, сравнивает его с тем, которое занимает во французской музыке Пьер Булез по отношению к Клоду Дебюсси, иными словами, он рассматривает творчество Энрикеса как продолжение на современном этапе национальной мексиканской традиции, заложенной Чавесом и Ревуэльтасом. Действительно, Мануэль Энрикес — одна из наиболее ярких индивидуальностей в мексиканской музыке этого периода, композитор, которому, как немногим из представителей авангарда, удалось выразить нечто, «созвучное американской среде»<sup>51</sup>. Заимствованные извне технические средства он мастерски использует для решения индивидуализированных творческих задач. Его музыку всегда отличают неординарная фантазия, красочная сонористика и доходящая порой до экзальтации экспрессивность. В своем творчестве Энрикес отдает предпочтение оркестровым и камерно-инструментальным жанрам. Начав с отмеченных некоторым влиянием Хиндемита политональных произведений, в которых слышны интонации мексиканских сонов (Первый концерт для скрипки с оркестром, 1954), он переходит затем к неоэкспрессионистской атональной и сериальной музыке (Вторая симфония, 1962; «Лирическая увертюра», 1963; «Преамбулы» для оркестра, Три инвенции для флейты и альты). С 1963 года излюбленным методом композитора становится контролируемая алеаторика — техника, в которой написаны наиболее характерные для него сочинения, такие, как «Размышления» для скрипки соло и Соната для скрипки и фортепиано (1964), фортепианная пьеса «На карандаш», Второй концерт для скрипки с оркестром (1966), «Траектории» для оркестра (1967), вызвавшая весьма одобрительный отзыв Майера-Серры, отметившего в этом произведении «сильные контрасты, пленительные лирические эпизоды и совершенное владение оркестровыми эффектами»<sup>52</sup>. Пьеса «Амбиваленсии» для скрипки и виолончели (1967) также получила высокую оценку старейшины мексиканской критики, которого восхитил «мощный неоэкспрессионистский лирический импульс, который содержится в очень разнообразной ритмике; непрерывное развитие музыкальной мысли, полная свобода от традиционных формул» и появившаяся

<sup>51</sup> *Orrego-Salas J. A. Técnica y estética // América Latina en su música. UNESCO. México, 1977. P. 189.*

<sup>52</sup> *Alcaraz J. A. In: América Latina en su música. P. 54.*

в результате «новая поэтика звучностей»<sup>53</sup>. В дальнейшем Энрикес приходит к «открытым формам» и недетерминированной графической записи (что можно видеть в пьесе «Movil I» для фортепиано, 1969, см. пример 117), а также к использованию мультимедийных средств и аудиовизуальных эффектов. Здесь можно назвать «Poliptico I» (1977) и «Песнь вулканов» (1977), явившихся результатом сотрудничества с центрами электронной музыки в США и Европе, а также пуантилистскую пьесу «Фазы» для оркестра (1978).

117



Следует заметить, что Энрикес мастерски писал и в традиционной технике, если этого требовала какая-то определенная задача, о чем свидетельствует его «Концерт барокко» для двух скрипок, струнного оркестра и клавесина (1978), где мы встречаемся с интонациями и ритмами танго.

Несмотря на частое употребление Энрикесом открытых форм, предполагающих свободу исполнительской интерпретации, по характеру композиторского мышления его можно уподобить строителю, собирающему свое здание по хорошо продуманному плану. Свободные импровизационные эпизоды чередуются у него со строго фиксированными сериальными построениями. «Я должен был убедить самого себя в необходимости включить каждый новый элемент в мой музыкальный язык, чтобы найти средства самовыражения, — объясняет он свой метод. — Я должен был глубоко продумывать графику, чтобы она была по возможности ясной и простой... Сегодня каждый композитор создает свою собственную форму... Я не пишу современную музыку в стремлении создать нечто экстравагантное: я это делаю, чтобы выразить мои эмоции, мои переживания, мои волнения. Если публика находит мою музыку экстравагантной, это происходит вопреки моим намерениям». Энрикес отдает себе отчет и в том, что «авангардная музыка никогда не будет принята широкой

<sup>53</sup> Alcaraz J. A. Algunos representantes de las corrientes de vanguardia en la música Mexicana // Estrada J. La música de México. V. 5. México, 1984. P. 133.

публикой. Однако есть меньшинство слушателей, которое сформировалось из интеллектуалов, снобов и профессионалов, заинтересованных в новой музыке. Неизвестно, какие повороты ожидают музыку авангарда в будущем. Однако никто из нас не считает себя рабом никакой системы»<sup>54</sup>.

Из наиболее активных представителей мексиканского музыкального авангарда выделяются Эктор Кинтанар, Эдуардо Мата и Марио Лависта. **Эктор Кинтанар** (Héctor Quintanar, р. 1936) — первый мексиканский композитор, обратившийся к электронной музыке, основатель (1970) и руководитель студии электронной музыки в Национальной консерватории в Мехико. На этапе формирования он получил солидную профессиональную подготовку у ведущих мексиканских композиторов — Галиндо Димаса, Хименеса Мабарака и Родольфо Альфтера. Одновременно был одним из активных участников «Цеха композиции» под руководством Чавеса, его ассистентом и продолжателем, возглавлявшим Цех в 1965–1972 годах. Подобно Энрикесу, Кинтанар работал некоторое время в Центре электронной музыки Колумбийского и Принстонского университетов в Нью-Йорке. В разные годы руководил Филармоническим оркестром Автономного университета Мехико (UNAM, 1976–1980), оркестрами штата Мичоакан (1986–1987), университета Гуанахуато (1992–1996). В содружестве с Эдуардо Матой стал инициатором проведения Фестивалей современной мексиканской музыки. Среди ранних сочинений Кинтанара можно выделить «Фабулу» для хора и оркестра (1964), привлекающую свежестью гармонического языка импрессионистского толка, еще сохранившего некоторые связи с «последним этапом национализма»<sup>55</sup>. Затем Кинтанар становится одним из наиболее преданных последователей Булеза, которого считает наиболее важным из композиторов послевоенного периода. В русле эстетики Булеза создается «Трио для труб» (1967), считающееся одной из самых заметных партитур мексиканского композитора, а также Квинтет для флейты, скрипки, трубы, фортепиано и контрабаса (1971) и Соната для скрипки и фортепиано, отличающиеся изысканной прозрачностью фактуры, тонким знанием и новаторским использованием тембров инструментов. Кинтанар находится в постоянном поиске новых технических и выразительных возможностей, экспериментирует с необычными способами звукоизвлечения. Диапазон используемых им технических приемов и средств охватывает алеаторику («Приветствия» для хора, магнитофонной ленты и оркестра), сериализм и сонорные эффекты в стиле К. Пендерецкого («Галактики» для оркестра), электронную музыку («Голос» для магнитофонной ленты и голоса, «Звездное I» для магнитофонной ленты), смешанные средства («Символы» для камерного ансамбля, магнитофонной ленты и диапозитивов с применением световых эффектов).

Дирижер и композитор **Эдуардо Мата** (Eduardo Mata, 1942–1995), ученик Чавеса по «Цеху композиции», совершенствовался в Беркширском музыкальном центре в США. Э. Мата — типичный представитель современного технического плюрализма. Важнейшими образующими элементами его музыки яв-

---

<sup>54</sup> Alcaraz J. A. Algunos representantes de las corrientes de vanguardia en la música Mexicana. P. 128.

<sup>55</sup> Ibid. P. 147.

ляются тембр и интенсивность звука. В таких партитурах, как Соната для фортепиано (1960) или «Импровизации № 2» для двух фортепиано и струнных (1965), удивляет способность композитора к нахождению самых разнообразных и неожиданных звучностей. Вместе с тем в «Романтической симфонии» (1963) отдается дань традиции. В одном из своих наиболее известных произведений, «Симфонии с солирующей трубой» (1966), Мата демонстрирует отличное знание виртуозных возможностей инструмента. Драматическая сила первой части симфонии достигается с помощью ритмической активности, дополняемой пуантилистской манерой изложения инструментального ансамбля; вторая часть очень лирична и насыщена долгими тянущимися блоками хрупких, утонченных звучностей. Стремление к освоению новых «звуковых пространств» особенно проявилось в его «Импровизациях II» для струнных и двух «подготовленных» фортепиано с подвешенными под их крышками различными ударными инструментами. В балете «Иссохшие кости» Мата использовал электронную аппаратуру. Основной сферой своей деятельности Эдуардо Маты было дирижирование. Он руководил симфоническим оркестром Далласа (1977–1993), много выступал с ведущими симфоническими оркестрами Америки и Европы. Э. Мата внес весомый вклад в пропаганду произведений современных мексиканских композиторов, в том числе в рамках проводимых им совместно с Кинтанаром «Фестивалей современной мексиканской музыки». В основанной уже после смерти композитора в 1997 году Фонотеке «Эдуардо Мата» под эгидой Института графических искусств в Оаксаке собрано более 6 тысяч экземпляров дисков, партитур и других изданий.

**Марио Лависта** (Mario Lavista, р. 1943), учившийся на Международных курсах новой музыки у К. Штокгаузена, А. Пуссёра, Я. Ксенакиса и Д. Лигети, представляет крайнее левое крыло мексиканского авангарда. Лависта возглавлял группу «Кванта» (1970), организованную с целью создания и исполнения новых произведений, основанных на принципе активного соучастия в творческом процессе композитора-исполнителя и публики; руководил, вслед за Чавесом, «Цехом композиции», а также был главным редактором журнала «Паута» (1982), являющегося одним из основных источников информации о профессиональном музыкальном творчестве в Мексике. В творчестве Лависты господствуют противоположные принципы: «аскетизм и техника алеаторики»<sup>56</sup>. С одной стороны, у него можно найти такие произведения, как «Пьеса для одного пианиста и одного фортепиано» (1970), где доведена почти до полного абсолюта пропагандируемая Дж. Кейджем идея «молчащей музыки» — на протяжении нескольких минут пианист и инструмент пребывают в молчании, прерываемом изредка одиночными отрывистыми звуками. С другой стороны, в написанной в это же время пьесе «Game» для 1, 2, 3 или 4-х флейт (1970–1972) активно эксплуатируются различные способы алеаторики. Парадоксальная «концепция времени» нашла воплощение в пьесе «Хронос» для 15 будильников, 3 микрофонов, 3 громкоговорителей и 3 потенциометров, которая может длиться, по желанию, от 5 минут до 24 часов. В пьесах «Quitations» (1976) для

---

<sup>56</sup> Alcaraz J. A. Op. cit. P. 155.

виолончели и фортепиано, «Lyhannh» (1976) для оркестра композитор использует коллаж, обращаясь к разным эпохам и стилям — от Гильома де Машо до Айвза, Стравинского, Шёнберга и Берга. Лависта создает также «пространственную музыку», помещая источники звука в разных точках помещения. Композитор верит, что существует особая музыка, которую может слышать лишь душа, и воплощает эту идею в квартете «Отражения ночи» (1984), в котором используются не реальные звуки, а обертоны. Из более поздних произведений отметим одноактную оперу «Аура» (1988), «Короткую мессу» для смешанного хора а cappella (1995), «Симфонию» для струнного квартета (1996), «Тромпа и сонахи» (1999) для меццо-сопрано и «приготовленного» фортепиано.

### Аргентина

Несмотря на то что Аргентина к середине XX века обладала уже сложившейся композиторской школой во главе с ее основоположником Альбертом Вильямсом и отрядом высокопрофессиональных композиторов, она еще не имела фигур такого ранга, как Эйтор Вилла-Лобос в Бразилии и Карлос Чавес в Мексике. Поэтому возникновение на музыкальном небосклоне Аргентины столь значительного творческого явления, как **Альберто Эваристо Хинастера**



(Alberto Evaristo Ginastera, 1916–1983), замкнувшего «великую тройку» творцов латиноамериканской музыки, можно считать закономерным результатом развития аргентинской музыкальной культуры, означавших наступление ее полной зрелости. Однозначно определить место Альберто Хинастеры в латиноамериканской музыке не просто. Он как «свой» принимается в кругах адептов авангарда и, действительно, использует почти все виды современной техники, но не чурается и «устаревшей» тональности. Он считается одним из наиболее ярких выразителей «латиноамериканской сущности», облаченной, правда, в причудливые сюрреалистические

одежды. В его творчестве, как ни у кого другого, отразилась эта необыкновенная способность латиноамериканской культуры впитывать все новое, исходящее извне, что тем не менее не превращается у Хинастеры в эклектику. Интуиция и точный расчет позволяют ему сохранить индивидуальность, сотканную, однако, из множества противоречивых склонностей и предпочтений.

Художественное формирование Хинастеры проходило в 1920–1930-е годы, ставшие поворотными для музыкального искусства Латинской Америки. В своих первых произведениях он выступает как непосредственный продолжатель движения, начатого в 1929 году «Группой музыкального обновления». Если же говорить о влияниях, неизбежных в пору становления любого композитора, то над ним реяла, по выражению уругвайского музыковеда Лауро Айестарана, «покровительственная тень Стравинского, что, впрочем, не означало

отречения от собственной индивидуальности»<sup>57</sup>. Композиторский талант Хинастеры проявился довольно рано. Уже в 1934 году, в пору обучения в Национальной консерватории Вильямса, он удостоивается премии ассоциации «Унисон» за «Детские пьесы» для фортепиано, чем было положено начало почти непрерывной череде разного рода отличий. За год до окончания консерватории, в 1937 году, знаменитый аргентинский дирижер и композитор Хуан Хосе Кастро выбирает произведение безвестного еще юноши — сюиту из балета «Панамби» на сюжет из доколумбовой жизни индейцев гуарани — для исполнения в театре «Колон», центре музыкальной жизни Буэнос-Айреса. Успех сопутствовал и другим сочинениям этого периода: «Аргентинским танцам» для фортепиано, отмеченным Национальной премией и опубликованным в двух парижских издательствах; песням, ставшим почти непременной частью концертных программ. Примечательно, что уже в ранних произведениях композитору удается уйти от простых фольклорных схем, найти современную, острую гармонизацию и добиться контрапунктического равновесия.

1941 год положил начало плодотворной педагогической деятельности Альберто Хинастеры. Он выигрывает конкурс на должность заведующего кафедрой музыки в Военном лицее «Сан-Мартин» и одновременно становится преподавателем теоретических дисциплин в Национальной консерватории. В 1948 году он основал консерваторию в Ла-Плате и до 1958 года, с перерывами, был ее директором. В 1958—1962 годах Хинастера — декан факультета музыкального искусства и науки Католического университета в Буэнос-Айресе. Организованный (1962) и руководимый Хинастерой латиноамериканский Институт музыкальных исследований «Торквато ди Телья» в течение семи лет своего существования являлся уникальной музыкальной организацией, собравшей под своей крышей многих молодых композиторов, получивших здесь возможность овладевать самыми передовыми методами композиции под руководством таких всемирно известных мастеров, как Мессиян и Ксенакис, Ноно и Копленд, Даллапиккола и многие другие. Сам Хинастера воспитал плеяду ныне ведущих аргентинских композиторов — Антонио Тауриелло, Херардо Гандини, Армандо Кригера и других, так же как и многих композиторов из других стран.

Раннее творчество Альберто Хинастеры целиком лежит в русле национальной традиции, как по содержанию, тесно связанному с аргентинской тематикой, так и по языку, в котором чисто креольские мелос и метроритмика органично сплавлены с постимпрессионистскими гармониями и фактурой. Этапным для композитора стал балет «Эстансиа» (1941) из жизни гаучо, заказанный ему самим Джорджем Баланчиным. Из-за неожиданной кончины Баланчина постановка балета отодвинулась на 11 лет, тема же аргентинской пампы становится излюбленной в творчестве Хинастеры. Сочиненные с перерывом в несколько лет три «Пампеаны», скрипичная, виолончельная и оркестровая (1947—1954) — самые известные его сочинения. Музыку этих произведений отличают энергия и открытый лиризм, развитая метроритмика (полиметрия и

---

<sup>57</sup> *Ayesterán L.* El Pais. Montevideo, 1945.

полиритмия, переменные и нерегулярные метры), широкое использование квартово-квинтовых соотношений. В них в полную силу зазвучал голос одухотворенной аргентинской природы. То пасторально спокойный, то варварски буйный, он будет звучать и тогда, когда композитор устремится к иным эстетическим берегам.

В 1942 году Хинастера получает стипендию Фонда Гугенхейма для продолжения образования в США. Однако поехать туда удастся лишь после окончания Второй мировой войны. Три года, проведенные в США, не только существенно расширили кругозор композитора, но и позволили утвердить себя. Дирижер Эрих Клайбер исполнил сюиту «Панамби». Новые сочинения Хинастеры также вызвали положительную реакцию критики: «Это тот класс музыки, который заставляет поверить в Новый Свет. Несомненно, что подобная нежность и веселость не могут прийти к нам в эти дни из Европы», — писал о Дуэте для скрипки и фортепиано Вирджил Томпсон<sup>58</sup>. Подобными настроениями насыщен и фортепианный цикл «Шесть американских прелюдий» (1944). В качестве простых и наглядных примеров представим здесь «Креольский танец» и пьесу под названием «В минорной пентатонике», в которых с предельной ясностью отражены две стороны латиноамериканской самобытности. В брызжущем энергией «Креольском танце» — ритмическая переменность и наложение ритмов (6/8 и 3/4), имитация бряцания «фальшивых» гитарных аккордов по всем струнам, синкопирование, которые можно встретить практически у любого латиноамериканского композитора. А в другой пьесе, перекликающейся с аналогичными эпизодами индихенистской музыки Чавеса, — атмосфера пустынной разреженности горных плоскогорий и состояние полной отрешенности, столь характерное для индейцев.

#### 118 Rustico ♩ = 126

*f marcato e violento*

<sup>58</sup> The New York Herald Tribune. 24.II.1947.



По приглашению Копленда Хинастера посещает курсы в Беркширском музыкальном центре в Танглвуде, а также классы Джульярдской школы. Но главное, знакомится с новой музыкой. Музыкальная жизнь США, и до войны бывшая ключом, получила в результате нее новый импульс. Здесь оказался цвет европейской музыки — Барток, Шёнберг, Кшенек, Мартину, Стравинский. Неординарным было и творчество американцев Эдгара Вареза и Джона Кейджа, провозвестников авангарда. Следует заметить, однако, что, изучая новые методы композиции, Хинастера не торопится внедрять их в свою музыку: пока же в его творчестве происходит все большая индивидуализация почерка, проявляется углубленное понимание сложности и конфликтности окружающего мира. Свидетельство тому — Первый квартет, написанный уже по возвращении домой (1948). Известный американский критик Дуайт Андерсон, прослушав квартет, назвал Хинастеру «наиболее сильной творческой личностью Латинской Америки»<sup>59</sup>. Любопытен и комментарий биографа композитора Эдуардо Сторни, сказавшего, что здесь проходит «ясная граница, которая отмечает переход через Рубикон в карьере композитора из пампы, как любят называть его те, кто думает, что Аргентина — это лишь фабрика бифштексов, населенная индейцами и коровами»<sup>60</sup>.

Сочинения 1950-х годов принесли Альберто Хинастере международное признание. В Сонате для фортепиано № 1 (1952), Концертных вариациях для камерного оркестра (1953), Концерте для арфы с оркестром (1956), Втором струнном квартете (1958) все более отчетливо проявляются связи с эстетикой неоэкспрессионизма, находят индивидуальное преломление додекафонная, серийная техника и алеаторика при сохранении классических принципов организации формы. Черты стиля музыки Хинастеры, сложившиеся к этому времени, роднят его со старшими латиноамериканскими современниками. В грубоватой, терпкой заземленности образов, колоризме он близок Вилла-Лобосу. Подобно бразильскому мастеру, он не стесняется в выборе средств,

<sup>59</sup> The Courier Journal. Louisville. 3.II.1957.

<sup>60</sup> Storni E. Alberto Ginastera. Madrid, 1983. P. 106.

расточителен и безудержен в темпераменте. С Чавесом его объединяет сходство формально-технических моментов — большая роль линейности, широкое применение натуральных ладов, обостренная диссонантность. Более широкие параллели можно провести и с музыкой ведущих европейских композиторов. Изысканная пейзажная звукопись Хинастеры вызывает привычные аналогии с импрессионизмом, примитивистская сила ритмов ассоциируется со Стравинским, Прокофьевым, Бартоком. Свободное комбинирование различных видов техники, объединенных общим додекафонным стержнем, стало основой его нового «универсального» стиля.

В репертуар многих пианистов вошла динамичная и контрастная Соната для фортепиано № 1 (1952). Первые образцы причудливых додекафонных построений, представленные в этом произведении, мирно соседствуют с темами народно-танцевального плана и совершенно не выпадают из общего, достаточно хроматизированного языка произведения. Приводим здесь варварски-грубую первую тему и по-креольски нежную вторую тему первой части (примеры 120, 121), а также импровизационный рапсодический речитатив из третьей части, состоящий из двенадцати неповторяющихся нот (пример 122).

#### 120 Allegro marcato

The musical score for Example 120, titled "Allegro marcato", is presented in three systems. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The right hand features a melody with eighth and quarter notes, while the left hand plays chords and eighth notes. The second system continues the melody and bass line, with some measures marked with "Red." and an asterisk. The third system shows a change in the key signature to two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature, with a more complex rhythmic pattern in the right hand and a bass line with long notes and ties.

## 121 [a tempo]

*p dolce e pastorale*

*una corda*

## 122 Adagio molto appassionato ♩ = 60

*pp sonoro*

*p*

*lasciar vibrare con*

*f*

Наконец, «Пампеана № 3» (с подзаголовком «Пасторальная симфония», 1954) завершает важный период творчества композитора. Представляется, что все созданное к этому времени является убедительным воплощением музыкального «образа» Аргентины.

Собственно экспрессионистский период творчества открывает Второй квартет для струнных, с огромным успехом исполненный на Первом межамериканском музыкальном фестивале в Вашингтоне в 1958 году. В этом произведении были продемонстрированы принципы, которым композитор следовал в будущем. «Несмотря на то что в квартете Хинастера широко использует додекафонную технику, он сохраняет мощный ритмический импульс и по-

прежнему предпочитает традиционные формальные структуры»<sup>61</sup>. Это замечание историка весьма существенно, поскольку именно ритмический импульс, идущий от народной традиции, остается важнейшей действенной силой музыки Хинастеры. На это указывают и сельский, грубоватый примитивизм мотивов первой части квартета, и благородство линии печальной мелодии второй, и таинственные шорохи инструментов в третьей части, прямо восходящие к «Пампеанам», и, наконец, нервно-энергичные остинато финала.

«Звездный час» пробил для Альберто Хинастеры в 1961 году, когда была исполнена на Втором межамериканском фестивале в Вашингтоне монументальная «Кантата магической Америке». Вслед за «Шорос» Вилла-Лобоса, «Румбой» Катурлы, «Индийской симфонией» Чавеса и «Сенсемайей» Ревуэльтаса «Кантата» Хинастеры знаменовала собой новую вершину в постижении «латиноамериканской сущности». Из множества восторженных отзывов на первое исполнение кантаты приведем высказывание американца Ирвинга Лоуренса: «Это удивительное произведение аргентинского композитора окончательно доказало, что он является одним из важнейших творцов наших дней... Эта музыка — невероятной сложности не только по своим ритмам, а и по мелодическим контурам, но чудо в том и состоит, что в то же самое время она невероятно коммуникативная, даже при первом прослушивании, и невероятно возбуждающая. Я читал об электрическом шоке, который произвело на слушателей первое исполнение „Весны священной“ Стравинского... Думаю, что теперь, благодаря Хинастере, я могу в какой-то степени почувствовать то, что было тогда, поскольку вчера вечером возникло чувство... почти страха, который ощущаешь, будучи перенесенным в новый и волшебный мир фантастических звуков. Описать это впечатление словами невозможно. Но хотя „Кантата магической Америке“ чем-то обязана Стравинскому, в действительности она похожа лишь на некоторые сочинения самого Хинастеры. „Кантату магической Америке“ можно рассматривать как логическую кульминацию эволюционного процесса, который идет от воинствующего национализма до положения полноправного гражданина Западного полушария. Потому что эта музыка воистину принадлежит Америкам!»<sup>62</sup>.

«Кантата» написана для сопрано и пятидесяти трех ударных инструментов, включая два фортепиано, челесту и колокольчики. Используя тексты доколумбовой поэзии ацтеков, майя и инков, композитор не идет по пути прямой передачи их содержания, но стремится к символическому воплощению чувственных образов, лежащих в праоснове человеческой природы. Драматургическая линия кантаты — рассвет, любовь, борьба, смерть, пророчество, выстраивающаяся в ходе отдельных частей, — в обобщенной символической форме воссоздает историю начала, расцвета и гибели доколумбовой цивилизации.

Хинастера — далеко не первый латиноамериканский композитор, обратившийся к воссозданию «магической реальности» Америки. Наиболее ярко эта тенденция проявилась в Мексике, где, по примеру Чавеса, многие компо-

<sup>61</sup> *Behague G.* La Música en América Latina. Caracas, 1983. P. 465.

<sup>62</sup> The Evening Star. Washington. 1.V.1961.

зиторы обратились к индейскому историческому и мифологическому прошлому. В большинстве других стран музыкальный индихенизм не вылился в достаточно жизнеспособное самостоятельное течение в силу различных причин этнического и культурного порядка, однако индейское как определенный идейно-эстетический комплекс стало важнейшей составляющей музыки. Магическое, мифологическое, сверхчувственное, подсознательное стали в наше время предметами самого пристального внимания латиноамериканских композиторов. В этом «магическом ключе» состоит, пожалуй, главная особенность латиноамериканского музыкального экспрессионизма, его важнейшее отличие от европейского.

Обратившись к «магической реальности», Хинастера сосредоточил внимание на одном из первичных выражений человеческого духа — ритме. В воплощении «ударности» у латиноамериканских композиторов уже имелся большой опыт, и Хинастера блестяще его суммировал, создав своего рода квинт-эссенцию ударности. Объединив невиданное дотоле количество ударных, он получил в свое распоряжение совершенно уникальный единый инструмент, обладающий поистине безграничным числом тембровых и ритмических сочетаний. Это и грандиозные звуковые блоки в ритуальной «Песне уходящих воинов», и таинственные мерцания фортепиано, челесты и колокольчиков в «Ноктюрне и песне любви», и строго рассчитанные чередования неожиданных взрывов и затиший, монотонных остинато и выразительных пауз в «Погребальной скорбной песне» и «Пророческой песне». Партия сопрано выдержана в типично экспрессионистской манере, предвосхищающей стиль будущих опер Хинастеры: постоянно смещающиеся акценты, глиссандо, придыхания, микроинтервалика, приемы *parlato* и *Sprechgesang* (пример 123).

### 123



Сам Хинастера определяет свои эстетические идеалы 1960-х годов как «романтический сюрреализм»<sup>63</sup> и вместе с тем неуклонно следует избранному им курсу на полную свободу в выборе выразительных средств при сохранении традиционных позиций в отношении формы. Композитор в совершенстве владеет фактором «звучащего времени», всегда ориентируясь на слушательское восприятие: чередование контрастных эпизодов, звуковых пластов, динамических нарастаний и спадов контролируется не только интуицией, но и точным расчетом. Ярким примером этого может послужить скрипичная каденция, откры-

<sup>63</sup> Behague G. La Música en América Latina. P. 469.

вающая Концерт для скрипки с оркестром (1966). Это страница музыки, живо перекликающаяся с лучшими образцами виртуозной скрипичной литературы — Концертом И. Брамса, «Цыганкой» М. Равеля.

Магическое начало, столь впечатляюще воплощенное в «Кантате магической Америке» не ограничилось ретроспекцией в прошлое, а нашло развитие в настоящем, сложившись в систему образных ассоциаций. В сочинениях 1960-х годов настойчиво разрабатываются мотивы сверхъестественного, иррационального, прежде всего в причудливых «галлюцинирующих» скерцо — в Первом концерте для фортепиано с оркестром и Фортепианном квинтете (1963), Симфонических этюдах (1968), в Виолончельном концерте (1968). Но и медленные разделы часто исполнены настроений душевной тоски, безотчетного страха, тревоги. Однако если в сфере чистой инструментальной музыки эти настроения до известной степени уравнивались другими, то в сценических произведениях 60-х годов они становятся преобладающими.

Оперы «Дон Родриго» (1964), «Бомарсо» (1967) и «Беатрис Ченчи» (1971) — типично экспрессионистские произведения как с эстетической, так и со стилистической точки зрения. В них воссоздаются трагические ситуации, возникающие вследствие неконтролируемых, невротических состояний их героев. Насилие, кровосмешение, убийство красной нитью проходят сквозь сюжеты опер, и в этом отношении они полностью вписываются в репертуар современного театра. Не случайно премьера «Бомарсо», намеченная на август 1967 года в Буэнос-Айресе, была запрещена муниципальными властями «за безнравственность», а в одной из критических статей опера была названа «порнографией в бельканто»<sup>64</sup>.

Шумный успех постановок опер в Нью-Йорке, Вашингтоне, Буэнос-Айресе был обусловлен, конечно, не только пикантными деталями сюжетов. Хинастера проявил замечательное мастерство драматурга, заставляющего зрителя неотрывно следить за действием, красочной сценографией и, конечно, за музыкой — увлекательно эффектной, временами, быть может, чрезмерно динамичной, но неизменно возбуждающей, всеми своими компонентами воздействующей на психику слушателя.

Хинастера ставил своей задачей возрождение на современной музыкальной сцене традиций вердиевского оперного романтизма, отражающего мир вечных человеческих страстей. Сюжеты композитор берет из разных эпох. Так, история последнего вестготского короля Испании Родерихо (по-испански Родриго) относится к началу VIII века и неоднократно воссоздавалась в романах и исторических хрониках. Опера «Бомарсо» написана на сюжет аргентинского писателя, символиста и мистика Мануэля Мухики Лайенса. История римского семейства Ченчи (XVI век), прославившегося как своим богатством, так и кровавыми преступлениями, представляет собой своего рода антологию самых низменных человеческих страстей — насилия, кровосмешения, отцеубийства.

---

<sup>64</sup> Behague G. La Música en América Latina. P. 470.

«Дон Родриго» — наиболее значительная и уравновешенная по форме и содержанию опера. Автор либретто, испанский поэт и драматург Алехандро Касона и композитор трактуют сюжет как символическое воплощение страстей, устранив из него прямые связи с эпохой и документальными историческими реалиями<sup>65</sup>. Как сказал сам Хинастера в одном интервью, «„Дон Родриго“ — это фантазия на всегда актуальные, всегда живые темы, так как чувства, которыми она вызвана, — это универсальные чувства человеческой души — любовь, желание, ревность, месть, ненависть и прощение»<sup>66</sup>. Трактовка чувств как универсальных символов потребовала особого размаха и значительности музыкальных решений. Важное внимание было уделено строгому плану архитектоники произведения и отбору музыкальных средств. Подобно Альбану Бергу, Хинастера создает крупное сценическое произведение, применяя структурные формы инструментальной музыки. На протяжении всей оперы композитор строго придерживается принципа трехчастности — экспозиция, кульминация, развязка. В опере три акта по три картины в каждом; каждая картина в свою очередь состоит из трех эпизодов (сцен) и в музыкальном плане представляет собой замкнутую форму. Так, например, 1-я картина — рондо, 2-я — сюита, 4-я — скерцо, 8-я — канон и ария.

Наиболее действенным из всех компонентов спектакля является оркестр. Эпическая мощь и драматизм оперы достигаются с помощью оркестровых ресурсов исключительной силы и разнообразия. Особенно впечатляют эпизоды с преобладанием медных духовых инструментов: торжественные фанфары в сцене коронации; переключка восемнадцати валторн и труб, размещенных в зрительном зале в картине охоты. Исключительно эффектна заключительная сцена, где двадцать четыре колокола, соединенных в двенадцатитоновый аккорд, возвещают о смерти Родриго и о том, что верные королю астурийцы подняли святой крест и боевые знамена Испании против неверных.

Самым уязвимым компонентом спектакля явилось собственно пение, и здесь особенно наглядно выявилась противоречивость эстетической позиции Хинастеры. С одной стороны, композитор сам заявил, что его «главной заботой было вернуть современной опере пение». «Моим идеалом, — говорил он, — было заменить язык романтической или веристской большой традиционной оперы современным языком... Я использовал с этой целью триединство: речитатив — ариозо — ария, прибавив также приемы *parlato* и *Sprechgesang* по типу

---

<sup>65</sup> Опера начинается со сцены возвращения победившего врагов дона Родриго и провозглашения его королем Испании. Родриго проникает в склеп Геркулеса, куда до него не осмеливался заходить ни один правитель. Там он обнаруживает арабское знамя и пергамент, из которого узнает, что он будет последним королем своей династии в Испании. Дон Хулиан, губернатор Сеуты, доверяет своему покровителю дочь Флоринду. Очарованный красотой Флоринды и охваченный безумной страстью, Родриго врывается в ее альков и овладевает ею. Обесчещенная Флоринда призывает своего отца к мщению. Дон Хулиан, призвав на помощь войско арабов, наносит поражение дону Родриго, который бежит с поля боя и укрывается в часовне. Он умирает на руках Флоринды, пришедшей сообщить ему, что верные королю войска Астурии собрались, чтобы поднять святой крест и знамена, о чем бьют колокола по всей Испании.

<sup>66</sup> *Ginastera A. A proposito de "Don Rodrigo" // Buenos Aires musical. Buenos Aires, 1964.*

<sup>67</sup> *Ibid.*

Шёнберга... Если бы меня спросили, как бы я желал, чтобы пели „Дона Родриго“, я бы ответил: как „Отелло“»<sup>67</sup>. Однако именно последовательное применение серийной техники не позволило композитору создать произведение, которое можно было бы «петь, как „Отелло“». Не случайно критик Энсо Валенти-Ферро писал в рецензии на премьеру под характерным заголовком «Неразрешимый конфликт»: «В опере есть эпизоды настоящего пения, но в тех сценах, где использована серийная техника, пения в собственном значении этого слова нет. Соединить свободное пение — это архетипическое выражение музыкального театра — с додекафонной системой невозможно. Это не удалось Хинастере и не удалось бы никому»<sup>68</sup>. Тем не менее это произведение стало впечатляющим событием в музыкальном театре Америки. Эпитетам, которыми удостоили оперу различные рецензенты на премьерах в театре «Колон» в Буэнос-Айресе (24 июля 1964 года) и в Центре Линкольна в Нью-Йорке (22 февраля 1966 года), мог бы позавидовать любой композитор: «Опера, наиболее значительная со времен „Турандот“ Пуччини»; «додекафонный „Отелло“»; «„Тристан“ наших дней»; «„Воцек“ Западного полушария», «великая опера современности, очень великая и очень современная». Приведем также более выдержанный отзыв авторитетного испанского критика-падре Федерико Сопенья по поводу симфонии «Дон Родриго», которую композитор создал из фрагментов оперы: «Утверждаю со всей ответственностью, что Альберто Хинастера — наиболее значительный композитор в обеих Америках... его музыка обладает такой силой и качествами, что ее сразу же можно оценить не только как значительную, но и как первую во всей панораме»<sup>69</sup>.

Если оставить в стороне сенсационный характер содержания двух следующих опер Хинастеры, обусловленный, как говорили, в немалой степени погоней за успехом, нельзя не признать выдающихся способностей Хинастеры-драматурга и неистощимой фантазии Хинастеры-композитора. Его странные, действующие под влиянием патологических импульсов герои — галлюцинирующий Бомарсо, одержимый животной страстью к собственной дочери Ченчи — живут в особом звуковом универсуме, создаваемом то варварски дикими, то загадочно-таинственными, но с одинаково неотразимой силой действующими на слушателя звучаниями. Хинастера мастерски оперирует эффектными контрастами массивных звуковых блоков и туманных, как бы повисающих в воздухе, неожиданно появляющихся и так же мгновенно исчезающих призрачных созвучий. Он не пренебрегает и натуралистическими приемами, имитирующими крики животных, бульканье воды, свист и т. п. Как всегда, четко продумана и логически обоснована форма произведений: статика психологического состояния героя в «Бомарсо», по-кинематографически быстрая смена «кадров»-эпизодов в «Беатрис Ченчи».

В произведениях 1970-х годов Хинастера неуклонно идет все к большей глубине и ясности концепций, освобождаясь от многих внешних эффектов. Если высшим критерием художника во все времена, по мысли Хинастеры, является

---

<sup>68</sup> *Ginastera A.* A proposito de “Don Rodrigo”.

<sup>69</sup> A.B.C. Madrid. 3.I.1964.

достижение гармонии как некоего универсального идеала<sup>70</sup>, и если его оперы свидетельствуют, скорее, о расхождении со словесными декларациями, то именно в инструментальных сочинениях 70-х годов, пожалуй, в наибольшей степени он приближается к осуществлению своего идеала прекрасного. На смену постоянному накоплению разнородных выразительных средств приходит время очищения и тщательного отбора лишь самого необходимого. Если ранее многое определялось привходящими факторами, то теперь выявилась глубокая потребность внутреннего самовыражения. Причина столь благоприятных перемен — романтического свойства: встреча, творческий, а затем и жизненный союз с известной аргентинской виолончелисткой Ауророй Натолой. Виолончельные произведения тех лет, созданные дуэтом Натолы — Хинастера, по единодушному мнению критики — «гимн надежде и любви, действенный ответ пессимизму». Это «Поэмы любви» на стихи Пабло Неруды для виолончели в сопровождении виолончели и камерного ансамбля (1973), Первый концерт для виолончели с оркестром (1968, вторая редакция — 1978), Второй виолончельный концерт (1980), Соната для виолончели и фортепиано (1979).

Красноречивой демонстрацией стиля позднего Хинастеры может послужить Соната для виолончели. В авторском комментарии к сонате Хинастера пишет: «Сочиненная для моей супруги Ауроры в последние месяцы 1979 года в Женеве Соната для виолончели и фортепиано, опус 49, написана по заказу Генерального секретариата Организации американских государств (Межамериканского Совета по музыке). Сильные ритмы, лирическое пение, таинственная атмосфера и звуковые пространства южноамериканского типа являются, думаю, характеристиками этого четырехчастного сочинения»<sup>71</sup>. Действительно, уже первого взгляда на начальные такты сонаты достаточно, чтобы увидеть (и, разумеется, услышать) токкатные переменные ритмы, так хорошо уже знакомые нам по сочинениям многих латиноамериканских композиторов и «Креольскому танцу» Хинастеры раннего периода творчества:

124 Allegro deciso ♩ = 144 Sempre  $\frac{3}{4}$  è uguale a  $\frac{6}{8}$  (♩ = ♩)

V-c.  $\frac{3}{4}$  (8) *ff*

P-no  $\frac{3}{4}$  (8) *p*

<sup>70</sup> Storni E. Alberto Ginastera. P. 137.

<sup>71</sup> Ginastera A. Sonata for Cello and Piano. Boozé and Hawkes, 1979.



Подобного рода эпизоды можно найти во всех частях сонаты. Вторая часть сонаты, *Adagio passionato*, это «кантилена, развивающаяся между двумя инструментами посредством серии напряжений и спадов на протяжении четырех разделов, ее образующих, – *Esposizione del cello*, *Esposizione del piano*, *Sviluppo* у *Epilogo*». Очертания линий близки к алеаторике, хотя композитор не прибегает здесь к недетерминированной записи. Приведем *Esposizione del cello*:

# 125 *Adagio passionato* ♩ = 58

*Cello solo, come un recitativo*



Тончайшими призрачными шорохами наполнена третья часть, Presto tormoroso, написанная в зеркальной форме, в которой начальная тема находит свое буквальное инверсионное отражение в конце. В четвертой части (Allegro con fuoco) композитор сознательно цитирует ритмы и пентатонные интонации танца «Карнавалито» древнеинкского происхождения. Пьеса насыщена поистине неукратимой энергией (пример 126). Не стоит говорить об изощренном техническом мастерстве, которое требуется интерпретаторам, чтобы исполнить это произведение.

#### 126 [Allegro con fuoco]



Наиболее примечательная черта стиля позднего Хинастеры — все более ощутимые связи его искусства с народной музыкой. Индейским эпосом навеяно произведение для оркестра «Пополь Вух» (1975). Затем появляется «Пуненья» для виолончели соло (1976) — по названию высокогорного местечка в Аргентине. Одно из наиболее оригинальных по замыслу произведений — «Глоссы на темы Пабло Казальса» (1978). В нем композитор решает трудную проблему — создать произведение в сугубо индивидуальной манере, сохранив классическую простоту тем Казальса. Оригинальный состав ансамбля — струнный оркестр и помещенный вдали от него струнный квинтет позволили создать своеобразный диалог, причем не только за счет пространственных эффектов, но также и стилистических противопоставлений. Это произведение настолько заинтересовало Мстислава Ростроповича, что он, попросив Хинастеру переработать «Глоссы» для симфонического оркестра, исполнил его с триумфальным успехом, стоя за пультом Вашингтонского Национального симфонического оркестра. «Фейерверк Альберто Хинастеры» — так озаглавил статью в «Вашингтон пост» от 29 января 1978 года рецензент Пол Хоум.

Высказывания Хинастеры по вопросам искусства свидетельствуют об уверенности и демонстративной независимости его позиции. В одном из интервью композитор говорил: «Я не верю ни в ангажированное, ни в дидактическое, ни в идеологическое искусство. Единственный компромисс, который должно иметь искусство, — это эстетический компромисс... Эстетика — един-

ственная наука, имеющая отношение к искусству. Я никогда не смог бы запереться в башне из слоновой кости, для меня это было бы самоубийством. Но я также никогда не связывал себя ни с политическими реалиями, ни с эстетическими модами. Я считаю, что композитор должен быть абсолютно свободен»<sup>72</sup>. В то же время, отстаивая «абсолютную свободу» художника, Хинастера отнюдь не склонен абсолютизировать ее. Так, отвечая на вопрос: «Считаете ли вы, что есть разница между музыкой и немусикой», он не без иронии отвечает: «В настоящее время, с возникновением различных авангардистских школ, трудно установить такую границу, потому что ныне царит абсолютная свобода. Есть люди, которые говорят, что разбить рояль, или исполнять музыку под водой, или устраивать дадаистские представления с участием музыки, это музыкально искусство. Есть люди, которые этому верят, и есть критика, которая столько раз ошибалась в прошлом, осуждая Стравинского и других, что боится ошибиться снова и поэтому во многих случаях поддерживает подобные манифестации. Думаю, что мы находимся в почти метафизической ситуации, ожидая, пока время наведет во всем этом порядок»<sup>73</sup>.

Последнее десятилетие жизни Хинастера провел в Швейцарии, что не мешало ему в музыке «вернуться на родину». Окончательным подтверждением этому стало сочинение под названием «Юбилум», созданное им в честь празднования 400-летия со дня второго основания столицы Аргентины, отмечавшееся 12 апреля 1980 года. Газета «Насьон» писала: «Хинастера выполнил заказ именно так, как все и ожидали от его таланта, направленного на этот раз на подтверждение искренней любви к земле, которая дала ему жизнь»<sup>74</sup>.

Из «трех великих» в латиноамериканской музыке — Эйтор Вилла-Лобос, Карлос Чавес и Альберто Хинастера — аргентинский композитор прошел по самой трудной траектории. Он сравнился с ними в славе и почестях, сравнился ли в творчестве — покажет время. Сам Хинастера на этот счет выражался так: «Момент триумфа, если о триумфе можно говорить, придет в тот день — сто лет спустя после моей смерти, — в который прозвучат мои произведения. Художник имеет перед собой только вечность»<sup>75</sup>. Творчество Альберто Хинастеры столько же национально, сколько универсально, причем универсализм композитора не есть лишь усвоение европейских достижений. Хинастера нашел свое, сугубо индивидуальное преломление латиноамериканского и европейского опыта. Не будучи по натуре экспериментатором, он не стремился открыть какие-то «новые» пути, предпочитая пользоваться апробированными средствами, но с их помощью композитор сумел достичь впечатляющих результатов, которые выдвигают его в число крупнейших композиторов Латинской Америки.

Имя **Хуана Карлоса Паса** (Juan Carlos Paz, 1901–1972) уже появлялось в данной работе. Этот аргентинский композитор, музыковед и педагог по праву занимает в латиноамериканской музыке особое место как предтеча и зачина-

---

<sup>72</sup> *El Pais*. Madrid. 24.IV.1977. P. 18.

<sup>73</sup> *A.B.C.* Madrid. 20.IV.1977.

<sup>74</sup> *La Nacion*. Buenos Aires. 14.IV.1980.

<sup>75</sup> *Storni E.* Alberto Ginastera. P. 145.

тель авангарда. «Бросившись без страха к новым видам музыкальной техники в эпоху, когда доминировал и диктовал законы по всей Америке национализм *a la Copland*, — пишет о нем бразильский композитор и музыковед Жозе Мариа Невиш, — Хуан Карлос Пас становится интеллектуальным лидером молодых композиторов»<sup>76</sup>. В годы формирования Пас входил в образованную в 1929 году «Группу музыкального обновления», члены которой, подобно музыкальным деятелям других стран Латинской Америки, были одержимы идеями национального самоутверждения на базе фольклора. Однако, судя по произведениям Паса 20–30-х годов, его связи с аргентинской народной музыкой были весьма опосредованы. Обладая мощным аналитическим умом, он пытливо исследовал характерные черты и особенности творчества европейских композиторов, отбирая то, что наиболее подходило его индивидуальности. И в этом он похож на Карлоса Чавеса. Пас последовательно прошел этапы вагнерианства («Три лирические пьесы» для фортепиано, 1922), постромантизма в духе С. Франка (Соната для фортепиано, 1923; «Хорал и вариации», 1925) неоклассицизма в стиле Стравинского, политонального письма («Тема с трансформациями» для фортепиано, 1928; «Тема и трансформации» для одиннадцати духовых инструментов, 1929; «Три пьесы для оркестра, 1931). Затем предпринял первые попытки приближения к додекафонной технике («Три двухголосных инвенции», 1932; «Три джазовых пьесы» для фортепиано, 1932). Об особенностях композиторского мышления Паса этого периода может дать определенное представление угловатый, графичный фрагмент из Третьей сонатины для фортепиано (1933):

127 *Allegro moderato*



Свою Первую додекафонную композицию для флейты, английского рожка и виолончели Хуан Карлос Пас создал в 1934 году, когда в Латинской Америке почти никто ничего не знал об этом методе. Тогда как новые виды европейской композиторской техники приходили в Латинскую Америку с двадца-

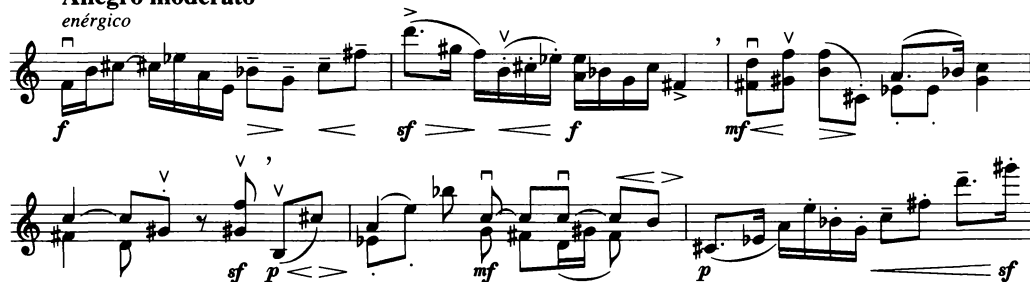
<sup>76</sup> *Neves J. M. Estudio comparativo dentro de la produccion musical latinoamericana contemporanea // América Latina en su música. UNESCO. México, 1977. P. 221.*

ти-тридцатилетним опозданием, Пас выступил с додекафонным сочинением всего через одиннадцать лет после первых сочинений А. Шёнберга в этой манере (имеется в виду Сюита для фортепиано ор. 25, 1921–1923). Затем последовали «Композиция на двенадцать тонов» для флейты и фортепиано (1934–1935) и «Десять маленьких пьес на двенадцать тонов» для фортепиано (1936). Приведем эпизод из «Четвертой композиции на двенадцать тонов».

**128 Lento**



**Allegro moderato**  
*enérgico*



Эти сочинения Паса, по словам Хинастеры, имели «имитационный характер»<sup>77</sup>, что было вполне естественно для начального периода освоения принципиально новой системы. С этого времени он стал последовательно и неуклонно разрабатывать додекафонию и последующие за ней новые виды композиторской техники, провозгласив задачей искусства «освобождение от фактов и явлений действительности с тем, чтобы поставить во главу угла интуитивное и подсознательное»<sup>78</sup>. Подобная идейно-эстетическая позиция во многом расходилась с позицией членов «Группы музыкального обновления», и в 1937 году Пас с небольшим числом радикально настроенных композиторов выходит из нее, чтобы организовать «Ассоциацию новой музыки», ставшую зародышем будущего аргентинского авангарда.

На протяжении десяти лет Пас пребывает в полном одиночестве в своем освоении техники Шёнберга. Ранняя строгость в трактовке правил додекафонии постепенно смягчалась, что позволило Пасу в зрелых произведениях достичь больших эстетических высот. Лиризм и вместе с тем жесткой силой экспрессии отмечены такие его произведения, как Второй струнный квартет (1943) и «Пассакалия» для оркестра (1944). Однако в «Музыке» для фортепиано (1946) он отходит от ортодоксальной додекафонии. «Я искал спасение, потому что чувствовал себя усталым от додекафонной техники, — говорил он, — поэтому Оливье Мессиан стал для меня настоящим открытием»<sup>79</sup>. Под влия-

<sup>77</sup> Orrego-Salas J. A. Técnica y estética. P. 180.

<sup>78</sup> Romano J. Juan Carlos Paz: un revitalizador de lenguaje musical // Revista musical chilena. № 95. 1966. P. 26.

<sup>79</sup> Ibid. P. 34.

нием Мессиана и отчасти П. Булеза в композициях 1950-х годов происходит заметное обогащение звуковой палитры композитора. В пьесах «Dedalus» для флейты, кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано (1950) и «Музыке» для фагота, струнного оркестра и ударных (1956) можно обнаружить самые разнообразные контрапунктические превращения основного материала.

Своеобразным отклонением от основного курса стал конец 50-х годов, когда Пас увлекся киномузыкой, в результате чего возник ряд сочинений в сотрудничестве с кинорежиссером Леопольдо Торре Нильсоном: «Дом ангела» (1957), «Похититель» (1958), «Падение» (1959) и «Конец фиесты» (1960). В последующих произведениях, таких, как «Непрерывность» для симфонического оркестра (1960), Инвенция для струнного квартета (1961), фортепианная серия «Ядра» (1962–1964), «Музыка» для фортепиано с оркестром (1963), «Галактика» для органа (1964), «Concrescion» («Сгущение», 1964), композитор культивирует различные виды современной техники — сериализм, алеаторику, «открытые» формы, достигнув высокой степени индивидуализации в их трактовке. Стиль позднего Паса отличают непринужденность, богатая ритмическая изобретательность, разнообразие и изысканность тембровых красок, напоминающих пуантилизм А. Веберна. Одной из наиболее успешных партитур этого периода признана пьеса «Concrescion» для семи духовых инструментов. Обращает на себя внимание изысканная графика ломаных рисунков партий отдельных инструментов, скрупулезно выверенные динамические нюансы, тонкое понимание специфики звукоизвлечения:

129

Fl.

Cl.

Fag.

Trbe

Cor.

Trom

Tuba

*pp*

*pp*

*f*

*pp*

*f*

*mf*

*p*

*f*

*ad lib.*

G

Эстетическая позиция Хуана Карлоса Паса — пример полного разрыва с какими бы то ни было национальными признаками, он совершенно чужд фольклору. «Искусство и эстетика авангарда, — провозглашает он, — означают радикальный разрыв с нашими убеждениями, вытекающими из традиции. Вследствие этого мы вынуждаем себя к постоянному напряжению с целью взрыхлить почву в области современного музыкального творчества. Принцип ценности звука *per se* существует не для того, чтобы подчиняться теориям, сформулированным а priori. Вмешательство случая, культивирование новых звуков и т. д. открывают двери самому крайнему индивидуализму»<sup>80</sup>.

Хуан Карлос Пас — один из признанных лидеров латиноамериканского авангарда, много сделавший для распространения новых идей не только как композитор, но и как теоретик. Его перу принадлежит ряд монографий, таких, как «Введение в современную музыку» (1955) и «Арнольд Шёнберг, или Конец тональной эры» (1958), многочисленных статей, посвященных творчеству Э. Вареза, Ч. Айвза, А. Хабы, И. Ф. Стравинского, Х. Каррильо. Он оказал влияние на формирование молодых аргентинских композиторов, среди которых Франсиско Крёпфль, Марио Давидовский, Маурисио Кагель и многие другие.

Творчество аргентинских композиторов — младших современников Альберто Хинастеры и Хуана Карлоса Паса отмечено примерно теми же идейно-эстетическими колебаниями, как и в других странах Латинской Америки, амплитуда которых простирается от традиционных методов национального направления до самых крайних экспериментов по расширению границ музыки как искусства. Среди композиторов, творческая эволюция которых начиналась с развития традиционных способов композиции, здесь можно выделить таких, как Роберто Кааманьо, Вальдо Шаммарелла, Родольфо Арисага и Антонио Тауриельо.

**Роберто Кааманьо** (Roberto Caamño, р. 1923), концертирующий пианист международного класса, гастролировавший в странах Латинской Америки и США, видный музыкально-общественный деятель. В 1949–1952 годах преподавал в Национальном университете Литорала, затем с 1955 года в Институте церковной музыки в Буэнос-Айресе. В 1956 году начинает заведовать кафедрами инструментовки и высшего пианистического мастерства в Национальной консерватории. В 1961–1964 годах — художественный руководитель театра «Колон». С 1964 профессор композиции и оркестровки Католического университета в Буэнос-Айресе, с 1969 — президент Аргентинского Совета по музыке. В творчестве Кааманьо преобладают неоклассицистские тенденции — строгость формы, развитая полифония, отсутствие внешних эффектов. Он автор значительного числа сочинений для хора («Кантата о мире» для солистов, псалмы для хора а cappella), а также ряда инструментально-симфонических произведений — двух концертов для фортепиано с оркестром (1957, 1971), первый из которых был исполнен с успехом на Первом межамериканском музыкальном фестивале в Вашингтоне в 1958 году; «Американских вариаций» для оркестра (1957), двух струнных квартетов (1945, 1946), «Вариаций на грегорианскую тему» для фортепиано (1953).

<sup>80</sup> *Romano J.* Juan Carlos Paz: un revitalizador de lenguaje musical. P. 36.

В творчестве **Вальдо Шаммареллы** (Valdo Sciammarella, p. 1924), ученика Хулиана Батисты, а позже Г. Петрасси и Л. Даллапикколы, преобладают сценические жанры — музыка к театральным постановкам и кинофильмам. С 1958 года он выполняет различные обязанности в театре «Колон», в частности, с 1997 года руководит детским хором. Свои композиторские приемы Шаммарелла варьирует в зависимости от конкретной художественной задачи, оставаясь преимущественно в сфере тональной музыки. Среди его сочинений опера «Марианита Лименья» (1957), поставленная в Буэнос-Айресе и удостоенная Национальной премии; камерные балеты «Воспоминания о любви» (1962, для фортепиано, ударных и голоса) и «Кредо» (1964, для фортепиано, скрипки, альты и виолончели). В 2008 году в Камерной опере театра «Колон» была поставлена его вторая опера «О, любовь, любовь», в содержании которой присутствуют как драматические, так и комические коллизии.

Как разносторонний деятель проявил себя аргентинский композитор, музыковед и критик **Родольфо Арисага** (Rodolfo Arizada, 1926–1985). Учился у ведущих аргентинских композиторов Альберто Вильямса, Хосе Гиля и Луиса Джаннео в Буэнос-Айресе. В 50-х годах совершенствовался в Париже у Нади Буланже и Оливье Мессиана. Изучал также право в Национальном университете, философию в Свободном институте высшего обучения. Является одним из основателей Ассоциации камерных концертов (1952) и Союза композиторов Аргентины (1964). В качестве музыкального критика сотрудничал в газете «Кларин» и других периодических изданиях, выступал в программах радио и телевидения. В своем творчестве Арисага проявил себя как один из наиболее устойчивых приверженцев традиционного национального направления. Среди его сочинений преобладают камерно-инструментальные и вокальные жанры. Выделяются сочинения на тексты Ф. Гарсиа Лорки (в том числе камерная кантата для меццо-сопрано и инструментального секстета «Мученичество Святой Олальи», 1952; «Шесть колыбельных матери» для голоса соло, 1952; «Книга песен» для голоса и фортепиано, 1954), Рафаэля Альберти, Мигеля Эрнандеса, Габриэлы Мистраль и других выдающихся поэтов Испании и Латинской Америки. Премией отмечена также кантата «Безумства» на тексты Артюра Рембо для сопрано, женского хора и инструментального ансамбля, включающего волны Мартено (1957). Арисага автор ряда сочинений духовного содержания, таких, как «Три ангела» для солистов и хора (1960), «Ангельская месса» (1966), «Тьентос Святой Марии» (1965). Из произведений камерно-симфонического плана необходимо отметить его Концерт для фортепиано с оркестром (1963), «Музыку Христофору Колумбу» для оркестра (1966), два квартета (1968, 1969). Среди музыкально-теоретических трудов Арисаги выделяется объемная «Энциклопедия музыки Аргентины» (1972).

**Антонио Тауриэль** (Antonio Tauriello, p. 1931) — концертирующий пианист, ученик Вальтера Гизекинга, дирижер, пропагандирующий новейшую музыку, и композитор школы Альберто Хинастеры. Занимал посты директора департамента оперы в Джульярдской школе, входил в состав педагогов театра «Колон» (1957–1993). С 1998 года член академии Изящных искусств. Тауриэль в своем творчестве эволюционировал от неоклассицизма к различным видам современной техники — сериализму, алеаторике и другим.

Его «Прояснения» для шести инструментальных групп были исполнены на Третьем межамериканском музыкальном фестивале в Вашингтоне (1965). Среди произведений Тауриэльо две оперы — «Эскориал» (1966) и «Пикрочолинские войны» (1971), однако он отдает предпочтение симфоническим и камерно-ансамблевым жанрам, где можно выделить такие произведения, как «Музыка» для фортепиано с оркестром (1966), «Canti» для скрипки с оркестром (1967), Концерт для фортепиано с оркестром (1968), симфоническую поэму «Жилище Тлалока» для оркестра (1969) — своего рода дань легендарному индейскому прошлому страны. Среди его более поздних произведений — «Экспромты» (1989), Струнный квартет (1990), «Арлекин», фрагменты в посвящение Ферручио Бузони (1991), «Облачная змея II» (*Culebra de nubes*) для оркестра (1996).

Среди композиторов, наиболее последовательных приверженцев авангарда — Ильда Дианда, Вирту Мараньо, Франсиско Крёпфль, Альсидес Ланса, Марио Давидовский, Херардо Гандини, Армандо Кригер, Мариано Эткин и Маурисио Кагель.

**Ильда Дианда** (Hilda Dianda, р. 1925) среди немногих композиторов-женщин выделяется исключительно высокой степенью творческой активности и последовательности в своих эстетических предпочтениях. Начав заниматься музыкой под руководством Онорио Сиккарди, она с 1949 года училась в Европе у Г. Шерхена и Ж. Ф. Малипьеро. Творчество Дианды 1950-х годов развивалось преимущественно в русле умеренного модернизма. Произведения этих лет представляют традиционные формы и жанры — Квартет № 1 (1947), удостоенный первой премии на Межамериканском конкурсе камерной музыки в 1953 году, «Концертант» для виолончели и оркестра (1952), «Поэмы о безнадежной любви» на текст Сильвии Окампо для контральто, флейты, альты и виолончели (1957), балет для детей «Музыка» (1955, поставлен в Буэнос-Айресе в 1956 году), Концерт для скрипки и струнного квартета (1955). В 1958–1962 годах в творчестве Дианды происходит поворот в сторону новейших видов композиторской техники. Она овладевает методиками создания конкретной музыки под руководством Пьера Шеффера в Группе музыкальных исследований Французского радио, работает в студии электронной музыки Института фонологии в Милане, занимается на Международных летних курсах в Дармштадте. По возвращении в Аргентину Дианда начинает активно пропагандировать новую музыку в форме лекций, радиопередач, статей в периодической печати. Дианда — активный участник движения авангарда 1960-х годов. Ее произведения звучали на многих международных фестивалях современной музыки, в том числе во Флоренции (1962), Каракасе (1966), Мадриде (1967), Вашингтоне (1968), Мехико, Загребе (1969). Музыка Дианды отличается богатой ритмической и тембровой фантазией, виртуозностью и динамизмом и вместе с тем лиризмом. Она свободно оперирует алеаторикой, нотной графикой, электронными и конкретными звучаниями. Из произведений этого рода выделяются «Два этюда в оппозиции» для магнитофонной ленты (1959), «Диптих» (1962), «Nucleos» (1963) для различных инструментальных составов; «Резонансы» для пяти валторн (1964), «Percusion II» для одиннадцати инструментов.

**Вирту Мараньо** (Virtu Marañón, р. 1928) — композитор и дирижер-хоровик, после обучения на родине совершенствовался в Академии «Санта Чечилия» в Риме у Ж. Петраччи по композиции и в Институте фонологии в Милане у Б. Мадерны (электронная музыка). В своем творчестве придерживается современной ориентации, продолжая тенденции, идущие от Х. К. Паса. Одним из первых в Аргентине обратился к электронной музыке («Комбинации и вариации», 1960; «Напряжение и пространство», 1962). Следствием его постоянной исполнительской практики стали многочисленные вокальные и хоровые произведения, такие, как «Сенсемая» на текст Н. Гильена для хора, двух фортепиано и ударных, «Кантата о новой жизни» для солистов, хора и оркестра (1952), «Три композиции» для голосов, оркестра и магнитофонной ленты (1962), «Хроника для тех, кто должен умереть» для чтецов и струнного оркестра (1966), вокальные произведения на стихи латиноамериканских и испанских поэтов (в том числе «Желтые баллады» для сопрано и инструментального квинтета на стихи Ф. Гарсии Лорки, 1952; 1-я премия на Фестивале латиноамериканской музыки в Монтевидео). Среди произведений Мараньо также Концертино для фортепиано и камерного оркестра (1954), Струнный квартет № 1 (1958), «Экспрессия» для двойного оркестра и ударных (1961), Симфония (1970). Отметим, что среди произведений Мараньо для драматического театра есть музыка к спектаклю «Братья Карамазовы» по Ф. Достоевскому, поставленному в 1952 году в Буэнос-Айресе.

**Франсиско Крёпфль** (Fransisco Kröpfl, р. 1928), выходец из Венгрии, семья которого эмигрировала в Аргентину в 1932 году. Ученик и последователь Х. К. Паса, один из пионеров электроакустической музыки в Аргентине. С 1950 года член «Ассоциации новой музыки», сменивший Паса во главе этой организации в 1956 году. В 1959 году основал Студию музыкальной фонологии в Национальном университете в Буэнос-Айресе, затем руководил лабораторией электронной музыки Института «Торкватто ди Телья» (1967–1971), преподавал композицию в Университете Буэнос-Айреса (1988–1997), став одним из ведущих педагогов. С 1982 по 2006 год был начальником департамента музыки, звука и изображения Культурного центра Буэнос-Айреса. В последние годы занимал посты Президента аргентинской федерации электроакустической музыки и музыкального директора группы «Новая музыка».

Крёпфль часто экспериментирует с неиспользованными звуковыми возможностями традиционных инструментов («Два этюда» для «подготовленного» фортепиано, 1953; «Протяженность» для обычного и «подготовленного» фортепиано, вибратона, гитары и тарелок, 1960), но особенное внимание уделяет электронной музыке, в которой его отличает оригинальная трактовка технических возможностей аппаратуры. Так, в серии «Упражнения» (1960–1962) в каждой отдельной пьесе решается определенная техническая задача: «Упражнения в текстах», «Упражнение в импульсах», «Упражнение с расцвеченными шумами» (1959) и т. п. Расширению круга выразительных возможностей электронной музыки посвящены серии «Диалоги» (1964–1968) и «Мутации I» (1968) для магнитофонной ленты. Известность получили пьесы «Ноктюрн» и Скерцо» (1977–1978), написанные при помощи аппаратуры Центра электронной музыки Колумбийского и Принстонского университетов.

**Альсидес Ланса** (Alcides Lanza, р. 1929) — аргентинский композитор, дирижер и пианист, учился в Буэнос-Айресе у Хулиана Батисты и Альберто Хинастеры в Латиноамериканском центре высших музыкальных исследований при Институте «Торквато ди Телльа», позже совершенствовался там же у Мессияна, Малипьеро и Копленда. Работал в Центре электронной музыки Колумбийского и Принстонского университетов в Нью-Йорке (1965–1971) и в Высшей музыкальной школе в Западном Берлине (1972–1973). Некоторое время возглавлял ассоциацию «Musica viva» в Буэнос-Айресе. Ранние произведения Лансы основаны на свободной атональности (Соната для скрипки и фортепиано, 1959; Камерный концерт, 1960). Затем он начал использовать принцип атематизма, алеаторику, искать новые способы звукоизвлечения на традиционных музыкальных инструментах («Плектры I» для одного или двух «подготовленных» фортепиано, 1962; «Три песни» для сопрано и камерного ансамбля, 1963; Концерт для «подготовленного» фортепиано с оркестром, 1964). Начиная с середины 1960-х годов Ланса обращается к электронной музыке, комбинируя звучания электронного синтезатора и обычных акустических инструментов: «Плектры II и III» для фортепиано и магнитофонной ленты (1966), «Проникновения I–VII» для различных источников звука (1969–1973), «Сенсоры I–V» (1976–1986), «Col-l'age, от одного до пяти...» (1989), «Quodlibet» для органа и камерного ансамбля (1991). На рубеже 90-х годов появились крупные сочинения для традиционных составов, такие, как Концерт для гитары с оркестром (1988) и Концерт для фортепиано с оркестром (1993).

**Марио Давидовский** (Mário Davidovsky, р. 1934) может быть причислен к «левому» крылу аргентинского авангарда. Учился у А. Копленда, был одним из ближайших сотрудников Эдгара Вареза. Музыкальное формирование Давидовского, как и многих других представителей его поколения, проходило уже в пору установившихся постоянных контактов латиноамериканских композиторов с различными школами и студиями современной музыки в Европе и США. На этих интернациональных «площадках» происходило становление вкусовых и эстетических воззрений, весьма далеких от «устаревших» традиционных взглядов. Давидовский с 1960 года постоянно проживает за рубежом, преимущественно в Нью-Йорке, где он достиг заметного положения, став основателем и руководителем Центра электронной музыки Колумбийского и Принстонского университетов. Он член Американской академии искусств и литературы, директор Фонда Кузевицкого, профессор Гарвардского университета. Творчество Давидовского нашло полное признание в США: в 1964 году он был удостоен Академией искусств и литературы Нью-Йорка звания лучшего композитора года. Ранние сочинения Давидовского написаны в свободной атональной технике (Струнный квартет, 1954, премия Вагнеровской ассоциации в Буэнос-Айресе; Нонет, 1957; симфоническая сюита «Паяц», 1958; оркестровая пьеса «Планы», 1961). С 1960-х годов он начал применять алеаторику, много работать в сфере электронной музыки, уделяя особое внимание различным тембровым и ритмическим комбинациям совместного звучания электронных и обычных инструментов («Плоскости», «Памяти Эдгара Вареза», «Шесть синхронизмов» для различных инструментов и магнитофонной ленты, 1963–1974). В 1971 году за «Синхронизм № 6» Давидовский был удостоен

Пулитцеровской премии. Он также автор ряда сочинений для традиционных составов, среди которых Трио для струнных «Festino» (1991), где имитируется звучание гитары; пьесы для флейты в сочетании с другими инструментами; «Salvos» («Спасатели») для флейты, кларнета, арфы, ударных, скрипки и виолончели (1986); «Flashbacs» для флейты и ансамбля (1995).

**Херардо Гандини** (Gerardo Gandini, р. 1936) изучал композицию у А. Хинастеры, затем в Академии «Санта Сесилия» в Риме у Г. Петраччи. Занимался по фортепиано с Р. Кааманьо. Преподавал в Институте «Торквато ди Телья» в Буэнос-Айресе, в Джульярдской школе в Нью-Йорке, в Аргентинском католическом университете. В 1964–1966 годах совершенствовался в США в качестве стипендиата Фонда Рокфеллера, затем стажировался в Италии (1966–1967). В своем творчестве использует серийную технику, алеаторику, свободные атональные построения, уделяя особое внимание динамической и тембровой стороне сочинения. Характерными чертами его музыки являются контрастная динамика, тембровое разнообразие, экономия выразительных средств и в то же время глубокая экспрессия, проявившиеся уже в ранних произведениях («Маленькие элегии» для фортепиано, 1959; «Пять поэм Квазимодо» для сопрано, кларнета, альты, арфы и челесты, 1963). Преобладающее число произведений Гандини принадлежит к оркестровым и камерно-инструментальным жанрам. Среди них Концертино для фортепиано с оркестром (1963), Концертино для кларнета, струнного трио и ударных (1962), «Ночная музыка» для флейты, скрипки, альты, виолончели и фортепиано (1964), «Контрасты» для двух фортепиано и камерного оркестра (1967), Концерт для флейты и ансамбля (1971). В некоторых сочинениях Гандини, в частности в пьесе «Корова в живописи Мондриана» для двух флейт (1957) и в «Прощании» для фортепиано и ударных (1967), проявляется его склонность к юмору. Тонкой изобретательностью отличается «Фантазия-экспромт» для фортепиано с оркестром (1970), в которой «воображаемый портрет Шопена» рисуется посредством различных трансформаций отдельных мотивов Мазурки си минор ор. 33 № 4. В 1989 году Гандини в качестве пианиста участвовал в гастрольных турне А. Пьяццоллы. Вероятно, вследствие этого общения возникли позже записи фортепианных пьес «Посттангос» (1995) и «Посттангос в живом исполнении в Розарио» (2003), в которых предлагается оригинальный взгляд на этот жанр. Среди поздних произведений Гандини три оперы: «Беспокойный дом» (*La casa sin sosiego*, 1992), «Отсутствующий город» (*La ciudad ausente*, 1995), «Круг песен» (*Liederkreis*, опера о Шумане, 2000), а также ряд пьес с участием флейты: «Миражи» для голоса и ансамбля (1985), «Hani-Ramaprah» (1990) и другие. В 2008 году Гандини был удостоен престижной Иberoамериканской премии Томас Луис де Виктория.

**Армандо Кригер** (Armando Kriger, р. 1940) также занимался в Латиноамериканском центре музыкальных исследований при институте «Торквато ди Телья» (1963–1964). Преподавал музыкально-теоретические дисциплины в Католическом университете Буэнос-Айреса и в Высшем институте искусств при театре «Колон». Дирижировал многими спектаклями этого театра. Кригер — активный пропагандист современной музыки, один из основателей группы «Musica viva» (1959). В своем творчестве использует сериализм, алеаторику, ищет новые сонорные эффекты на обычных инструментах, в частности раз-

личного рода кластеры, обертоновые призывки («60 этюдов на звучности», 1960). Среди произведений Кригера выделяются «Элегия II» для голоса, флейты, фортепиано и ударных (1962), «Контрасты» для двух фортепиано и магнитофонной ленты (1963), «Пять ноктюрнов» для камерного ансамбля, «Метаморфозы после прочтения Кафки» для фортепиано и 15 инструментов (1968).

**Мариано Эткин** (Mariano Etkin, р. 1943) параллельно с сочинением музыки сформировался как дирижер под руководством Пауля Хуппертса в Утрехте и Пьера Булеза в Базеле. Эткин — активный участник многих фестивалей современной музыки в Америке и Европе, на которых его сочинения были отмечены премиями. Получил известность как исследователь современной музыки и автор многих публикаций о проблемах композиторского творчества. Композиторское мышление Эткина отличается рационализмом, его музыке присущи ясность линий и диссонантность, вместе с тем она не лишена своеобразного лиризма. Он свободно владеет техникой сериализма, алеаторикой, использует электронные звучания. Преимущественная сфера его интересов камерно-ансамблевая музыка с самыми разнообразными комбинациями тембровых сочетаний. Среди его произведений: «Алеаторический квинтет» для духовых (1961); «Estatica novel I» для двух тромбонов, клавесина, гармонии, двух ударных и трех контрабасов (1966); «Умирая тогда» (*Muriendo entonces*) для валторны, тромбона, тубы, двух ударных, амплифицированных альты и контрабаса (1969); «Ритуальная музыка» для симфонического оркестра (1974); «Другие солнца» для бас-кларнета, тромбона и альты (1977); «Сияющие тени» (*Resplandores sombras*) для симфонического оркестра (1986); «Abgesang mambo» для одиннадцати духовых и контрабаса (1992); «Природа вещей» для кларнета, тромбона, виолончели и фортепиано (2001). Из последних произведений успехом пользуется цикл «Пять поэм Беккета» для кларнета, тромбона, ударных, скрипки, виолончели и чтеца (2005).

Творчество **Маурисио Рауля Кагеля**<sup>81</sup> (Maurício Raul Kagel, 1931–2008) — квинтэссенция современной музыки, сгусток ее течений, экспериментов и новаций, доведенных до крайних пределов и зачастую до прямого абсурда. Диапазон деятельности Кагеля, представляющего «ультралевое» крыло авангарда, очень широк и заслуживает более подробного рассмотрения. Кагель учился по композиции и гармонии у Х. К. Паса и входил в «Ассоциацию новой музыки». С 1957 года начал сотрудничать со Студией электронной музыки Западногерманского радио в Кёльне. С 1958 года дирижировал Рейнским камерным оркестром. В 1960 году создал «Кёльнский ансамбль новой музыки», исполняющий исключительно произведения композиторов-авангардистов. В течение ряда лет Кагель преподавал композицию и анализ на Международных курсах новой музыки в Дармштадте, руководил курсами новой музыки в Кёльне и Гётеборге. С 1974 года руководил «Новым музыкальным театром» в Кёльнской Высшей музыкальной школе.

Уже в ранних сочинениях 1950-х годов Кагель проявил себя сторонником самых кардинальных преобразований, начав применять серийную технику, алеаторику, свободные структуры (Струнный секстет, «Музыка башни», «Анаг-

---

<sup>81</sup> В очерке о М. Кагеле использована статья П. Пичугина. См.: Культура Латинской Америки. М., 2000. С. 340–341.

рамма»), электронную и конкретную музыку («Преобразования I» для магнитофонной ленты, 1958; «Преобразования II» для фортепиано, ударных и двух магнитофонных лент, 1959), а также комбинации электронных и конкретных звуков с обычными инструментами. В 1960-е годы он начинает использовать смешанные средства, участие публики в создании музыки («Антитеза» для громкоговорителей и публики, 1962; «Расширенная орнитология экзотических и отечественных птиц»), коллаж («Людвиг ван. Приношение Бетховену», 1969), неконтролируемую, «абсолютную» алеаторику («Добавленная импровизация» для органа; «Репетиция» для коллектива импровизирующих исполнителей, 1971). Особенно широкое применение нашли у Кагеля смешанные средства, сочетающие звук, движение, световые эффекты. Среди таких сочинений — «Фонофония» для двух голосов и других источников звука, «Диафония» для хора (или оркестра) и диапозитивных проекций, сочинения с такими экстравагантными названиями и составом участников, как «Ритмическая машина» — акция для гимнастов, генераторов ритма и ударных инструментов, «Небесная механика» — композиция со сценическими декорациями, «Камера-обскура» — хроматическая игра для световых проекторов и исполнителей, «Prrrrrr...» — радиопьеса (1981), состоящая из 41 раздела, каждый из которых начинается на букву «Р».

Не менее экстравагантны и способы исполнения некоторых опусов Кагеля. В серийной пьесе «Матч» для двух виолончелей и ударных инструментов музыканты, выполняя предписанные серией ходы, в конце концов как бы засыпают на сцене, затем просыпаются по звонку будильника, пожимают друг другу руки и расходятся. В датированном 1987 годом сочинении «*Unguis incarnatus est*» для фортепиано и любого инструмента низкого регистра, базирующемся на коротком мотиве из фортепианной пьесы Ф. Листа «Серые облака», пианист по ходу исполнения в течение 60 секунд иступленно колотит обеими ногами по педалям рояля, после чего один из музыкантов восклицает: «Лист!». Другой столь же решительно вторит ему: «Тсил!» (фамилия Листа, прочитанная справа налево). Поскольку звуко сочетание «тсил» фонетически близко немецкому «Ziel» (цель, финал), то оно, по мысли Кагеля, является «знаком обратимости времени», символом «воплощения» (*incarnatus est*) Листа — идеей, целью всего сочинения. (Слушателю представляется самому решать, какое отношение имеет все это собственно к музыке и композиторскому творчеству.)

В очередном «homage» Кагеля «Князь Игорь. Стравинский» для баритона и инструментального состава (1982) музыка и текст знаменитой арии князя Игоря из оперы А. Бородина «разъяты» на отдельные куски и «обогащены» стонами, воем, хохотом, истерическими выкриками, перемежающимися инструментальными интерлюдиями в стиле Стравинского. Согласно авторскому разъяснению, настоящее «сочинение» должно передать ностальгию Стравинского, подобно желанию князя Игоря вернуться на родину.

Наибольший общественный резонанс и волну подражаний у молодых композиторов получили опыты Кагеля со смешанными средствами в созданном им «инструментальном», или «музыкальном театре», в котором собственно музыка, собранная зачастую из препарированных цитат из произведений других композиторов, сочетается с теми или иными движениями музыкантов или

иных действующих лиц, эпатирующих публику шокирующими выходками. Собственно музыка (как правило, «препарированная») сочетается с откровенным сценическим аттракционом, где происходит, по определению Л. Ноно, «подмена композиции спекуляцией»<sup>82</sup>. Таковы кагелевские постановки «Sur scene» (1959), «Ящик Пандоры» (1960), на шумевшая «антиопера» (термин Кагеля) «Государственный театр» (1971); «Mare nostrum» (1975), «Варьете» (1977), «Сотворение мира» (1980), «Из Германии» (1981), «Сценарий» (1982). Свою концепцию «инструментального театра» Кагель неоднократно излагал и разъяснял в печати. «Новый музыкальный театр — это не просто одна из форм театра со своей стилистикой, но приложение принципов музыкального мышления к театральному искусству. Слова, свет и движения артикулируются точно так же, как звуки, тембры и темпы»<sup>83</sup>. Критика, со своей стороны, квалифицирует «инструментальный театр» Кагеля как «амбивалентную клоунаду», «музыкальный цирк», и она, пожалуй, ближе к истине, если представить, что, например, в исполнении пьесы Кагеля «Варьете», как указано в предисловии к партитуре, «могут участвовать иллюзионисты, волшебники, акробаты, исполнители стриптиза (обоих полов), шпагоглотатели, карточные игроки, эксцентрики, атлеты, лилипуты, эквилибристы, факиры, карикатуристы, мимы, уроды, пожиратели огня, артисты театра теней, дрессировщики, чревовещатели, клоуны, телепаты, гипнотизеры»<sup>84</sup>, а в поставленной в 1981 году в Западном Берлине опере «Из Германии» на сцене выведены гётевская Миньона, роль которой исполняет мужчина, и сам Гёте, сидящий за прялкой.

Смысл композиторского творчества Кагель декларирует в своего рода манифесте «Несколько неаксиоматических предложений в характере аксиом» с подзаголовком «Композиция + декомпозиция», в котором читаем: «Композиция — это интерпретация акустического представления (или процесса). Интерпретация — это композиция акустического процесса. Акустический процесс — это интерпретация композиционных представлений». Резюме: «метод композиции — это декомпозиция. Композитор по совместительству — интерпретатор некоторых представлений»<sup>85</sup>.

В международных авангардистских кругах Маурисио Кагель квалифицируется как «одна из самых революционных фигур в современной музыкальной панораме»<sup>86</sup>. Аурелио де ла Вега считает, что «наряду с Кейджем, Кагель — единственный творец музыки Западного полушария, который оформил новые стили на Старом континенте и провозгласил новые эстетические принципы, повлиявшие на методы композиции его европейских коллег»<sup>87</sup>. Среди поздних произведений Кагеля выделяется «Sankt-Bach-Passion» (1985) для солистов, хора

---

<sup>82</sup> Цит. по: Культура Латинской Америки. С. 340.

<sup>83</sup> Цит. по: *Ивашкин А.* Музыка как большая сцена. Встречи с Маурисио Кагелем // Советская музыка. № 8. 1988. С. 117.

<sup>84</sup> Там же. С. 121.

<sup>85</sup> Там же. С. 117–118.

<sup>86</sup> *Romano J. Paz, Kagel, Kröpfl: Tres revitalizadores de la música argentina contemporanea* // Sonda 1. Madrid, octubre de 1967. P. 11.

<sup>87</sup> *Vega A. de la.* La música artística latinoamericana // Boletín interamericano de música. Washington, 1972. P. 11.

и оркестра, один из немногих опусов Кагеля, в котором он хотел выразить преклонение перед своим кумиром; отметим также «Quodlibet» для женского голоса и оркестра (1988), «Opus 1.991. Konzertstück» для оркестра (1992), «Серенаду» для трех чтецов (1995), «Duodramen» для голосов и оркестра (1999), одно из наиболее известных сочинений «Вавилонская башня» для 18-ти голосов и 18-ти языков (2003).

Кагель постоянно выступал в печати с пропагандой своих взглядов и теоретическим осмыслением собственных экспериментов, а его опусы регулярно исполняются на крупнейших фестивалях современной музыки в Германии, Франции, Голландии, Италии, США, Канаде. Перу Кагеля принадлежит ряд теоретических работ: «Музыка и образ», «Музыка как радиопьеса», «Музыкальная терапия», «Внеевропейская музыка», «Музыка и политика». Хотя деятельность Маурисио Кагеля протекала за пределами Аргентины, а по содержанию и стилю его творчество не принадлежит к аргентинской музыкальной культуре, олицетворяя собой универалистские тенденции в их наиболее абстрагированных проявлениях, его косвенное влияние на современных ему латиноамериканских композиторов весьма велико. Своеобразным историческим достижением Кагеля можно считать также и то, что впервые в творчестве латиноамериканского композитора были совершены принципиально новые для музыкального искусства открытия (в частности, «музыкальный театр»), оказавшие непосредственное влияние на мировую музыку.



В парадоксальном, дисгармоничном, вызывающем самую противоречивую реакцию музыкальном творчестве **Астора Пьяццоллы** (Astor Piazzolla, 1921—1992) нашли, быть может, самое убедительное воплощение те характеристики латиноамериканской культуры, которые ранее были определены как симбиоз, то есть такое соединение, в котором каждый из образующих его элементов, находясь в неразрывном единстве с другими, не теряет своих индивидуальных, только ему присущих качеств. Его пьесы «в стиле танго» поначалу не воспринимаются всерьез музыкантами академического плана из-за их очевидного эстрадного налета и вместе с тем не устраивают любителей самого танго из-за их «серьезности», нетанцевальности, словом, наличия множе-

ства черт, выводящих эту музыку за пределы жанра. Наряду с осколками типичных ритмов танго и мелодических оборотов креольского происхождения, в сочинениях Пьяццоллы хорошо различимы элементы классической европейской музыки — от контрапунктического развития баховского типа до современной диссонантной гармонии, политональных наслоений, метрической и ритмической нерегулярности и полиритмии. Одновременно в них чувствуется сильнейшее влияние джаза и рок-музыки. Но это уже не танго, чтобы танцевать, — это танго, чтобы слушать. Слушать, недоумевать и уже потом восторгаться. Пьяццолла сделал с танго то же самое, что Иоганн Штраус с вальсами, когда превратил их в поэмы. «Вызывающий полемику и дискуссии

Пьяццолла <...> взорвал схемы, скандализировал традиционалистов и вот уже четыре десятилетия успешно осуществляет постоянный творческий эксперимент, — писал в 1986 году Орасио Салас. — Старые споры о жанре и наименовании его музыки с сегодняшних высот представляются лишенными смысла. Музыка Пьяццоллы заключает танго в себе, хотя несомненно, что он давно уже раздвинул границы того, что предшествующие поколения принимали за танго»<sup>88</sup>.

В отличие от большинства композиторов-тангерос прежних поколений Пьяццолла получил в юности хорошее академическое образование. На протяжении 1940-х годов он написал довольно большое количество сонат, сюит и увертюр академического плана, выдающих влияние Хинастеры, у которого в течение нескольких лет учился. Однако его любовь к джазу, практическая работа в качестве музыканта-бандеониста танговых ансамблей и впоследствии дирижера эстрадных оркестров изменили его эстетические ориентиры, что привело к проникновению в его музыку элементов танго. Эта линия творчества началась с первых попыток такого рода в «Буэнос-айресской рапсодии» (1948), затем продолжилась в «Симфонии Буэнос-Айреса» (1951) и Симфонiette для камерного оркестра (1953). Параллельно возникла серия инструментальных танго, в которых проявились новаторские тенденции. Когда Пьяццолла в 1954 году приезжает для продолжения обучения в Париж и показывает Наде Буланже свое танго «Триумфальное», она проницательно советует молодому аргентинцу следовать именно этим путем, не пытаясь «поднимать» танго до высот симфонической музыки, а, напротив, сами элементы танго сделать базовыми при сочинении музыки. «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»<sup>89</sup>. Проникнутый новыми идеями, Пьяццолла в эти годы создает 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, камерную оперу «Мария из Буэнос-Айреса» на либретто Орасио Феррера, написанную в форме кантаты и использующую различные жанры городской музыки Буэнос-Айреса. В этих и последующих произведениях Пьяццоллы, как в «Вальсе» или «Болеро» Мориса Равеля, передавших атмосферу духовного кризиса в Европе на переломе веков, воссоздавалось не само танго как танец, а его смятенный образ, дух, отразивший пришедшее осознание того, что аргентинская реальность есть насилие, а не искусственно созданный рай. «Жизнь в Буэнос-Айресе, в этом монотонном, уродливом, эгоистичном, жадном, полном предрассудков, лишенном духовных и религиозных интересов Буэнос-Айресе — трагедия, настоящая трагедия», — писал об этих годах аргентинский писатель Мануэль Гальего<sup>90</sup>. Этим состоянием душевной тревоги, нервного импульса, которым живет ночная жизнь огромного города, проникнуты многие сочинения Пьяццоллы.

<sup>88</sup> Salas H. El tango. Buenos Aires, 1986. P. 296.

<sup>89</sup> Ibid. P. 291.

<sup>90</sup> Цит. по: Тертерян И. Аргентинская проза: особый путь? // Художественное своеобразие литератур Латинской Америки. С. 315–317.

Пьяццолла не замыкался на сочинениях в духе танго. Он всегда находился в поиске, что приводило его зачастую к резким стилистическим поворотам. Так, в созданном в 1960 году трехчастном Концерте для бандонеона, струнных и ударных он демонстрирует владение академическим стилем. В 1969 году возникают три пьесы на стихи Орасио Феррера — «Баллада для безумного», «Баллада на мою смерть» и «Баллада для Него», написанные с непривычной для него самого и в целом для этой эпохи простотой и ясностью музыкального языка. В 1974 году в содружестве с саксофонистом Джерри Муллиганом он осуществляет несколько записей в стиле джазовых импровизаций, а в музыке к кинофильму Фернандо Соланаса «Танго. Изгнание Гарделя» возвращается к стилю классических танго. Но после «возвращения к корням» он продолжает поиски в излюбленной им сфере. «Он самый совершенный музыкант и один из самых оригинальных деятелей танго, — говорит об Асторе Пьяццолле Орасио Феррер. — Его творчество являет собой новый музыкальный стиль Ла-Платы, революционный по содержанию, тесно связанный с современной западной музыкой»<sup>91</sup>.

Какое место занимает Астор Пьяццолла в ряду латиноамериканских композиторов XX века? Его музыка не вполне укладывается в сложившиеся рамки стилистических тенденций и направлений, в границах которых живет современное академическое композиторское творчество. Пьяццолла не пользуется авангардистскими техниками — они не соответствуют общему демократическому направлению его музыки, адресованной к самым широким слоям публики. Вместе с тем музыка Пьяццоллы не уместается и в рамки просто развлекательной эстрадной музыки, поскольку говорит на языке более сложном, изощренном и поднимает серьезные психологические проблемы человеческого существования. Видимо, недаром его произведения включают в свой репертуар видные «филармонические» исполнители, такие, как выдающийся скрипач Гидон Кремер, известные камерные ансамбли; по произведениям Пьяццоллы делаются самые разнообразные транскрипции, наконец, они широко издаются во всем мире. По-видимому, его творчество, скорее всего, следовало бы причислить к так называемому «третьему направлению», представители которого сочетают доступность музыкального языка с известной рафинированностью. Если искать какие-то параллели, то напрашиваются сравнения с Джорджем Гершвином, нашедшим счастливый синтез песенного и джазового начал в американской музыке, или Исааком Дунаевским, чьи прихотливые мелодии и изысканные гармонизации массовых песен не помешали им стать олицетворением целой эпохи в жизни России. Астор Пьяццолла посвятил себя разработке узкой сферы танго и «танговости», но углубившись в нее, разъяв, изучив и воссоздав ее вновь в форме оригинальных произведений, он расширил ее до уровня общечеловеческих обобщений. Если во второй половине XX века в латиноамериканской музыке и возникло художественное явление, в котором нашла убедительное воплощение «латиноамериканская специфика», то это произошло в творчестве аргентинского композитора Астора Пьяццоллы.

---

<sup>91</sup> *Ferrer H.* El libro del tango. P. 628—629.

В Уругвае в послевоенную эпоху появилось несколько имен, занявших заметное место в латиноамериканской музыкальной культуре: Эктор Тосар Эррекарт, Педро Ипуче Рива, Леон Бириотти, а также Антонио Мастроджованни, Хосе Серебриер и Серхио Серветти.

Наиболее известный и часто исполняемый за рубежом уругвайский композитор — **Эктор Тосар Эррекарт** (Héctor Tosar Egrecart, 1923—2002). Первоначально учился композиции и оркестровке под руководством Ламберто Бальди. Затем вместе с группой латиноамериканских композиторов А. Хинастерой, Р. Кордеро и Х. Орбоном учился в Беркширском музыкальном центре в Танглвуде у А. Копленда. С 1946 года по стипендии Фонда Гуггенхайма стажировался в Вермонте (США) у Д. Мийо и А. Онеггера, а на рубеже 50-х годов продолжил обучение у них же в Парижской консерватории и «Эколь нормаль», включая курс дирижирования у С. Кусевицкого. В Уругвае Тосар вел широкую музыкально-общественную деятельность: был преподавателем и директором Национальной консерватории музыки Уругвая, преподавал также в консерватории Пуэрто-Рико, Институте музыки в Каракасе, университете штата Индиана (США). В годы диктатуры в Уругвае (1973—1985) деятельность Тосара, как и многих других прогрессивных мастеров, была запрещена. В 1998 году за заслуги в развитии музыкальной культуры он был удостоен звания почетного доктора Университета Республики. Творчество Тосара Эрреккарта находится в целом в русле неоклассицизма с применением некоторых видов авангардистской техники. В обширном каталоге его произведений — «Te Deum» для солистов, хора и оркестра (1960), три симфонии (1945, 1950, 1975), оркестровые «Токката» (1940), «Симфонический момент» (1949), Концертная симфония для фортепиано с оркестром (1959), триптих «Странствующие птицы» для баритона и одиннадцати инструментов на слова Рабиндраната Тагора (1963), Септет для флейты, гобоя, кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано (1989). В поздний период творчества он отдал дань электронной музыке («Праздничная музыка», 1988; «Голоса и ветер», 1989).

**Педро Ипуче-Рива** (Pedro Ipuche Riva, 1924—1996) учился в Национальной консерватории в Монтевидео у Карлоса Эстрады и Лауро Айестарана, позже (1962—1964) совершенствовался в Парижской консерватории. Вел активную музыкально-общественную деятельность: занимал пост директора Национальной консерватории, преподавал в институте Артигаса в Монтевидео, был редактором журнала и художественным директором Государственной службы радиовещания и телевидения (1970—1985), Генеральным секретарем Ассоциации композиторов Уругвая. В своем творчестве Ипуче-Рива использовал преимущественно традиционные методы композиции на базе неоклассицизма, отдавая предпочтение симфонической и камерно-инструментальной музыке. В его каталоге более 150 произведений, в том числе шесть симфоний и две оперы. Наиболее значительные произведения — Concerto grosso для струнного оркестра (1960), симфоническая поэма «Одинокое дерево» (1961), Концерт для виолончели с оркестром (1962), Концертная фантазия для трубы и струнного оркестра (1963), кантата «Мотивы волка» на текст Рубена Дарио (1961), «Кантата Артигасу» (1964). Большой популярностью в Уругвае пользуется «Ария

хирурга» из оперы «Opus operatorium». Получили известность и такие экспериментальные произведения Ипуче-Ривы, как две «Серии химических опытов» (1-я — для флейты, кларнета, трубы и фагота, 2-я — для контральто, саксофона, виолончели и контрафагота; обе 1965).

**Леон Бириотти** (Leon Bieriotti, р. 1929) активно выступал как дирижер и концертирующий гобоист. Среди его наиболее известных учителей — А. Хинастера, с которым он занимался в 1969–1970 годах в институте «Торквато ди Телля», а также Ж. Лигети, курсы которого в Дармштадте он посещал в 1976 году. До 1960-х годов Бириотти писал музыку в русле сложившегося в Уругвае национального направления, отдавая предпочтение инструментальным жанрам. Выделяются его Сюита для скрипки и виолончели (1952), Концертная сюита для скрипки с оркестром (1953) и в особенности Симфония № 1 «Анна Франк» (1964), получившая международный резонанс. С конца 1960-х годов Бириотти начинает применять сериальную и другие виды современной техники композиции, а также электронные средства («Спектры» для трех оркестров, 1969; «Перемещения» для камерного оркестра, 1970); «Лабиринты» для пяти инструментов, 1970). Во многих сочинениях Бириотти просматривается также неоклассицистские тенденции. Среди других сочинений композитора — Вторая (для струнного оркестра, 1963) и Третья симфонии («Памяти Лауро Айестарана», 1968), Три концерта для гобоя с оркестром (1983, 1990, 1995), «Candomble alla Tossatta» для тимбалей и фортепиано (1993), Симфония «Иерусалим» для сопрано, гобоя и струнных (1996), «Симфония-реквием» для сопрано, хора и оркестра (1998), Концерт для скрипки с оркестром (1999).

**Антонио Мastroджованни** (Antonio Mastrogiovanni, р. 1936) использует различные виды современной композиторской техники. Многие его сочинения 1960-х годов основаны на атонализме и свободно трактованном сериализме («Largetto» для гобоя и струнных, исполнено в 1964 году; «Камерная симфония», 1965; Концерт для фортепиано с оркестром, 1964). С 1970-х годов Мastroджованни продолжает поиски новых тембровых комбинаций («Рефлексии» для семи инструментов, 1970, премия Фонда Лаудеамуса в Утрехте; «Секвенции» для оркестра, 1970), а также электронные способы звукоизвлечения («Секвенции II», 1970).

**Хосе Серебриер** (José Serebrier, р. 1938) учился в Национальной консерватории в Монтевидео у Гвидо Санторсолы (композиция), Карлоса Эстрады (полифония) и Висенте Асконе (гармония), совершенствовался в США у А. Копленда. Активно выступал как дирижер в странах Америки. В своих сочинениях 1950-х годов Серебриер использует некоторые характерные ритмоинтонации латиноамериканской музыки (Партита для оркестра, 1958). В 1960-е годы овладевает новой сонористикой путем применения нетрадиционных инструментальных составов («Вариации на тему из детства» для тромбона и струнного квартета, 1964; «Пассакалия и вечное движение» для аккордеона и камерного оркестра), сериальной техники, смешанных средств и пространственных эффектов. Его сочинение «Магические цвета» для арфы, камерного оркестра и световых проекторов с большим успехом было исполнено в 1971 году на Пятом межамериканском музыкальном фестивале в Вашингтоне. Начиная с 1970-х годов Серебриер занимается в основном дирижированием.

**Серхио Серветти** (Sergio Servetti, р. 1940) — наиболее радикальный уругвайский композитор-авангардист. Родился в Уругвае в итало-французской семье. После небольшой начальной подготовки учился в США у Стефана Гроува и Эрнста Крженека в институте Пиабоди в Балтиморе (1962–1967). В 1969–1970 годах преподавал композицию в Берлине. С 1970 года проживает в Нью-Йорке, где преподает в Школе искусств Нью-Йоркского университета. С 1972 года в течение 25 лет сотрудничает с Нью-Йоркским университетом искусств. Серветти много сотрудничает с режиссерами кино и театра, а также хореографами. Вследствие этого для его творчества характерна самая разная стилистика — от романтического лиризма до сериализма и минимализма, от фольклорной музыки до поп-музыки, от классических способов формообразования до открытых структур. Серветти использует сериализм, неконтролируемую алеаторику, смешанные и аудиовизуальные средства в форме «музыкального театра», изощренную нотную графику. Среди его произведений — экспериментальные «Плексус» для оркестра, «Перипетии» для 20–100 музыкантов, «Пульсар» для ансамбля, «Cocktail-party» (1970), партитура которого напоминает абстрактное пуантилистское полотно (см. пример 130); музыка к кинофильмам («Убийцы по природе» Оливера Стоуна), к балетным постановкам — «Windevil» (для компании танца Нины Винер в Бруклинской академии музыки, 1983); «Инес де Кастро» для электронных звуков (для труппы Испанского балета Нью-Йорка, 1989).



Несмотря на длительное пребывание за границей, Серветти не теряет внутренней связи с уругвайской культурой и особого латиноамериканского мировосприятия, красноречиво проявляющегося в тематике его произведений. Среди них — «Мадригал III» (1976) для двух сопрано и камерного ансамбля на текст из Нетцауалкойотла; «Река раскрашенных птиц» (1979) для бандонеона и магнитофонной ленты; «Кандомбле» (1984) для клавесина соло; «Легенда» (1989) для сопрано и оркестра на текст Зорильи де Сан Мартин; вокальный цикл для сопрано и фортепиано «Триумф смерти» (1993); «Мадригалы любви и смерти» (1994) для баритона и струнного оркестра. Меткую характеристику одному из сочи-

нений Серветти дал испанский критик Карлос Вильясоля: «Концерт для клавирина Серветти — это произведение, обладающее поистине завораживающей, соблазнительной силой. Все в нем полно красок, света, изобильного экстаза. В своей варварской эстетике Серветти не делает различия между материалами фольклорного происхождения, европейской традицией или современным минимализмом, смело освобождаясь от какой-либо классификации»<sup>92</sup>.

### Куба

Со смертью Рольдана и Катурлы лидирующее положение в кубинской музыке занял **Хосе Ардеволь** (José Ardevol, 1911–1981) — испанский композитор, пианист и дирижер, в 1930 году переехавший из Барселоны в Гавану, где вскоре принял кубинское подданство и активно включился в музыкальную жизнь Кубы. Человек огромной энергии и неисчерпаемого трудолюбия, всесторонне образованный музыкант, Ардеволь проявил себя и как талантливый организатор (в 1934 году он основал в Гаване камерный оркестр и в течение 18-ти лет был его руководителем), и как музыкальный просветитель (под его управлением на Кубе впервые прозвучали десятки новых произведений крупнейших композиторов XX века — Стравинского, Прокофьева, Бартока, Хиндемита, Мийо), и особенно как педагог. В 1938 году Ардеволь возглавил кафедру композиции Гаванской консерватории, сменив на этом посту Рольдана, а несколькими годами позже, в 1945 году, вместе с наиболее близкими своими учениками основал «Группу музыкального обновления», куда вошли Эдгардо Мартин, Архелиерс Леон, Иларио Гонсалес, Гарольд Грамедж, Серафин Про и Хисела Эрнандес<sup>93</sup>. Группа не ставила перед собой задачи формирования композиторской школы в точном значении этого слова — скорее, это был своеобразный учебный семинар, в котором главное внимание уделялось основательному изучению композиторской техники и ознакомлению с новейшими музыкальными течениями и лучшими образцами классического наследия. Однако, несмотря на то что «Группа» преследовала, казалось бы, узкопрофессиональные цели и функционировала сравнительно недолго, до 1948 года, она сыграла заметную роль: многие из числа современных кубинских композиторов усвоили не только уроки технического мастерства, но и эстетические взгляды Ардеволя, сочетавшие верность классическим традициям с интересом ко всему новому. «Присутствие и работа Ардеволя позволили кубинской музыке совершить громадный шаг вперед. Совершенно очевидно, что на Кубе сегодня существует одно из наиболее жизненных и верно ориентированных музыкальных движений в Латинской Америке» — так оценивал деятельность «Группы музыкального обновления» Алехо Карпентьер<sup>94</sup>. С приходом к власти правительства Фиделя Кастро в 1959 году Ардеволь включается в активную административную деятельность и вплоть до 1965 года занимает пост Национального директора музыки. С 1965 года вновь преподает в Гаванской консерватории и с 1968 — в Национальной музыкальной школе.

<sup>92</sup> Doloresnet.com. Sergio Servetti. Undoloreno que triunfa en el mundo. Dolores, 24 de octubre de 2006.

<sup>93</sup> Грамедж А. Музыкальное искусство // Культура Кубы. М., 1979. С. 136.

<sup>94</sup> Цит. по: Ardevol J. Introducción a Cuba. La música. La Habana, 1969. P. 96.

Творчество Ардеволя весьма обширно и разнообразно в жанровом отношении, насчитывает свыше 90 произведений во всех жанрах, за исключением оперы. Индивидуальный композиторский почерк Ардеволя отмечен лапидарностью, графической четкостью мелодических линий, он полифоничен по преимуществу, с частым применением полиритмических эффектов, напоминающих стиль поздних сочинений Рольдана; его, скорее всего, можно назвать неоклассицистским. В то же время, несмотря на известный рационализм мышления, Ардеволь подчас достигает яркой экспрессии, как, например, в стретте фуги из Третьего струнного квартета (1957):

The image displays a musical score for a string quartet, specifically measures 131 and 104 of the third quartet by Ardevoly. The score is written for four staves: Violin I (V-no I), Violin II (V-no II), Viola (V-la), and Cello (V-c). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. Measure 131 begins with a box containing the number 103. The first three staves (V-no I, V-no II, V-la) start with a triplet of eighth notes marked *mf sonoro*. The Cello staff (V-c) has a whole rest. The music continues with various triplet patterns and dynamic markings including *cresc.* and *mf sonoro*. Measure 104 is marked with a box containing the number 104. This measure features a strong dynamic shift to *f* (forte) across all staves, with complex rhythmic patterns including triplets and sixteenth notes. The Viola and Cello staves have rests in the middle of the measure. The score concludes with a final triplet in the Cello staff marked *f sonoro*.

К постоянным приметам стиля Ардеволя следует отнести и такие черты, как резкая диссонантность, общая тяга к атональности и при этом твердая опора на классические принципы формообразования. В его художественном стиле явственно чувствуются иберийские корни, с одной стороны, и специфический

кубинский акцент — с другой, проявляющийся в широком использовании отдельных характерных попевок и типичных ритмоформул народной кубинской музыки, как в следующих двух фортепианных пьесах композитора «Сон» и «Румба»:

132 ♩ = 76-78

The musical score is written for piano in 2/4 time, with a tempo of 76-78 beats per minute. It consists of five systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs).

- System 1:** The right hand plays a series of chords with a Cuban accent. The left hand plays a rhythmic pattern. Dynamics: *mp ma sonoro* and *poco cresc.*
- System 2:** The right hand continues with chords. The left hand plays a rhythmic pattern. Dynamics: *mf* and *p*.
- System 3:** The right hand plays a series of chords with a Cuban accent. The left hand plays a rhythmic pattern. Dynamics: *ff*, *poco f*, and *ff*. There is an 8-measure rest in the right hand.
- System 4:** The right hand plays a series of chords with a Cuban accent. The left hand plays a rhythmic pattern. Dynamics: *p* and *pp*.
- System 5:** The right hand plays a series of chords with a Cuban accent. The left hand plays a rhythmic pattern. Dynamics: *ff*. There are first and second endings marked 1. and 2.

The musical score is written for piano in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of four systems of two staves each. The first system (measures 133-135) starts with a piano (*p*) dynamic, followed by a forte (*f*) dynamic in measure 134, and returns to piano (*p*) in measure 135. The second system (measures 136-139) begins with forte (*f*), then piano (*p*) in measure 137, mezzo-forte (*mf*) in measure 138, and piano (*p*) in measure 139. The third system (measures 140-143) starts with mezzo-forte (*mf*), followed by piano (*p*) in measure 141, mezzo-forte (*mf*) in measure 142, piano (*p*) in measure 143, and mezzo-forte (*mf*) in measure 144. The fourth system (measures 145-148) begins with *poco marc.* in measure 145, followed by *poco marc.* in measure 146, a forte (*f*) dynamic in measure 147, and *poco marc.* in measure 148. The score includes various musical notations such as chords, eighth and sixteenth notes, and rests.

Ряд сочинений Хосе Ардеволя написан на сюжеты или тексты испанских и кубинских классиков — Гарсии Лорки (кантата для солистов, хора и оркестра «Шутка дона Педро, едущего на коне», 1943), Хосе Марти (вокальный цикл «Простые стихи», музыка к кинофильму «Умершая от любви» по поэме «Девочка из Гватемалы»), Николаса Гильена (песня «Ай, сеньора соседка»). В двух «Кубинских сюитах» для оркестра композитор использовал такие национальные песенно-танцевальные жанры, как сон, гуахира, конга, хабанера, дансон, румба. Ряд произведений 1960–1970-х годов навеян Кубинской революцией: «Песни революции» (1962), кантаты «Победа на Плайа-Хирон» и «Команданте Че» (1968). Характерно, что в них наряду с революционным содержанием употреблены и «революционные» средства — серийная техника и алеаторика. Авангардистские тенденции стали проявляться и в других произведениях позднего периода творчества Ардеволя («Музыка» для гитары и камерного оркестра).

На протяжении 1940–1950-х годов кубинская музыка развивается в целом под знаком неоклассицизма при резко возросшем уровне мастерства. По свидетельству Ардеволя, «молодые музыканты были убеждены, что до тех пор, пока они не овладеют высшими способами композиции в освещенных временем формах сонаты, вариации, квартета или симфонии, — мало чего удастся выразить убедительным образом»<sup>95</sup>. Главным достижением композиторов стало «включение в музыку больших универсальных форм и менее прямая типизированная обработка кубинских стилистических элементов, которые главенствовали у Рольдана и Катурлы»<sup>96</sup>. Таким образом, деятельность Хосе Ардеволя и его учеников по «Группе музыкального возрождения» означала известный отход от афрокубанизма в «чистом виде», который был представлен в творчестве Рольдана и Катурлы. В кубинской музыке в эти годы все явственнее прослеживается не менее национальная, чем афрокубинская, традиция креольского классицизма, идущая от Мануэля Саумеля и Игнасио Сервантеса. Происходит своего рода художественный синтез жанровых и стилистических элементов двух, до того не соприкасавшихся музыкальных стихий, одинаково кубинских по существу, но резко отличающихся по внешним проявлениям, — креольской и афрокубинской.

Стилистическая эволюция творчества кубинских композиторов в целом совпадает с изменениями, происходившими в латиноамериканской музыке рассматриваемого периода, но приобретает свои особенности, обусловленные революционной ситуацией. В обстановке духовного подъема вырабатывается невиданная ранее социально активная позиция художника, рассматривающего свое творчество как вид революционной деятельности, направленной на решение непосредственных задач социальных преобразований. Прямым следствием этого явилась резкая политизация содержания многих программных произведений — песен, кантат, ораторий, вокально-симфонических произведений.

Из композиторов — участников «Группы музыкального обновления» — в первую очередь должны быть названы Эдгардо Мартин, Гарольд Грамедж и Архелиерс Леон. Их объединяет общая принадлежность к национальному направлению и преимущественное использование традиционных форм и средств выражения, однако в пределах этих, весьма широких эстетических критериев каждый из названных композиторов обладает своими индивидуальными чертами и склонностями.

**Эдгардо Мартин** (Edgardo Martín, 1915–2004), ученик Сесара Сентената и позже Ардеволя, активный участник строительства новой Кубы: в 60-е годы был одним из основателей Национальной школы искусств, сыгравшей решающую роль в повышении профессионального уровня музыкантов. На всем протяжении творческого пути придерживался креольской ориентации, проявляющейся в его музыке с очевидной прямоотой и непосредственностью. Стилистика его устойчива и отличается простотой, скрывающей, однако, глубокое проникновение в национальный характер. «Я против того, чтобы поддаться соблазнам фольклора. Кубанизм состоит не в употреблении определенных инст-

---

<sup>95</sup> *Ardevol J.* Introducción a Cuba. P. 91–92.

<sup>96</sup> *Ibid.* P. 94.

рументов, не в копировании ритмов. Можно сказать, что этот процесс идет изнутри, но и это ничего не объясняет. Вероятно, быть кубинцем в музыке означает чувствовать сам воздух Острова в каждом аккорде, но лучше всего было бы предложить что-то новое своим соотечественникам, чтобы они начали чувствовать, что могут стать другими, лучшими»<sup>97</sup>.

В выборе форм и выразительных средств у Мартина просматриваются очевидные стилистические параллели с неофольклоризмом Бартока и Стравинского. Однако ни додекафония, ни алеаторика не привлекали его внимания. Перу Мартина принадлежат симфония, Концерт для духовых инструментов, серия оркестровых пьес «Сонеры», с их типично кубинскими смещениями акцентов. «Четыре фуги» для струнного оркестра — одно из самых значительных произведений композитора и весьма характерный пример подлинно кубинского звучания, достигнутого средствами строгой академической формы. Особенное предпочтение Эдгардо Мартин отдает вокальной, прежде всего хоровой музыке, диапазон которой простирается от песен и детских хоров а *carpella* до крупномасштабных кантатно-ораториальных произведений на революционную и гражданско-патриотическую тематику, таких, как «Гранма»<sup>98</sup> для хора и оркестра на слова Николаса Гильена или «Сентябрьская песня» для двух хоров (поющего и говорящего) и большого оркестра на тексты из газеты «Гранма».

**Арольд Грамедж** (Harold Gramatges, 1918–2009) принадлежит к числу музыкально-общественных деятелей, сыгравших важную роль в становлении нового социалистического общества на Кубе. В своем творчестве он явился продолжателем традиций своих учителей — Х. Ардеволя и А. Рольдана. В 1942 году совершенствовался в Беркширском музыкальном центре в Танглвуде у А. Копленда и С. Кусевицкого. В 1944–1958 годах преподавал теоретические дисциплины в Муниципальной консерватории в Гаване и дирижировал созданным им в 1945 году оркестром. Был одним из наиболее активных членов «Группы музыкального обновления». Со дня основания общества современной музыки «Нуэстро тьемпо» был его президентом (1951–1960). Принимал участие в Конгрессе борцов за мир в Стокгольме (1958). После победы революции на Кубе развил активную общественно-музыкальную деятельность. Был советником департамента музыки Генеральной дирекции по культуре, принимал участие в реформе музыкального образования, создании Национального симфонического оркестра. В 1961–1964 годах был послом Кубы во Франции, с 1968 года преподавал в Национальной школе искусств, занимал пост директора департамента музыки Национальной библиотеки «Хосе Марти» (1970–1973).

Творчество Грамеджа 1940–1950-х годов развивалось преимущественно на базе неоклассицизма с использованием интонаций и ритмов кубинского фольклора. Композитор обладает своеобразным почерком, эмоционально сдержанным, избегающим лирической откровенности, чрезвычайно строгим и продуманным в отношении формы и отделки деталей. Предпочитает графически

---

<sup>97</sup> *Hoz P. de la.* Edgardo Martín in memoriam. La Jiribilia. № 159. Cuba. 2004.

<sup>98</sup> «Гранма» — название яхты, на которой группа кубинских повстанцев во главе с Фиделем Кастро прибыла 2 декабря 1956 года из Мексики на Кубу, чтобы начать партизанскую борьбу против диктатуры Батисты.

четкое линейное письмо, что сближает его с Ардеволем, хотя мелодический рисунок у Грамеджа более тонкий и изысканный, лишенный резкости и угловатости, свойственных его учителю. Великолепно владеет контрапунктической техникой, что позволяет ему успешно решать весьма сложные задачи средствами самых скромных инструментальных составов. Из его ранних произведений наиболее интересен балет «Икар», написанный в 1943 году по заказу выдающейся кубинской балерины и хореографа Алисии Алонсо. Несмотря на то что партитура балета ограничена только ударными инструментами (фортепиано в ней также используется как ударный инструмент), Грамеджу удалось достичь высокой степени драматической напряженности с безусловным кубинским акцентом, хотя он не использовал ни одного из характерных местных ритмов. Среди других сочинений композитора выделяются типичные для его стиля Концертино для фортепиано и духовых инструментов (1945), Симфонietta для камерного оркестра (1955) и Дивертисмент для квартета медных духовых инструментов (1957).

С конца 1960-х годов Грамедж использует в ряде своих сочинений серийную технику и элементы алеаторики, как, например, в пьесе «Movil I» для фортепиано:

134

$\sqrt{30}''$

8

*l.v.*

*mf* *ff* *sfz*

5  
4  
3  
2  
1

8

2  
3  
4  
5

$\sqrt{25}''$

*p* *p* *cresc. molto* *ff* *sfz*

*p (poco rit)*

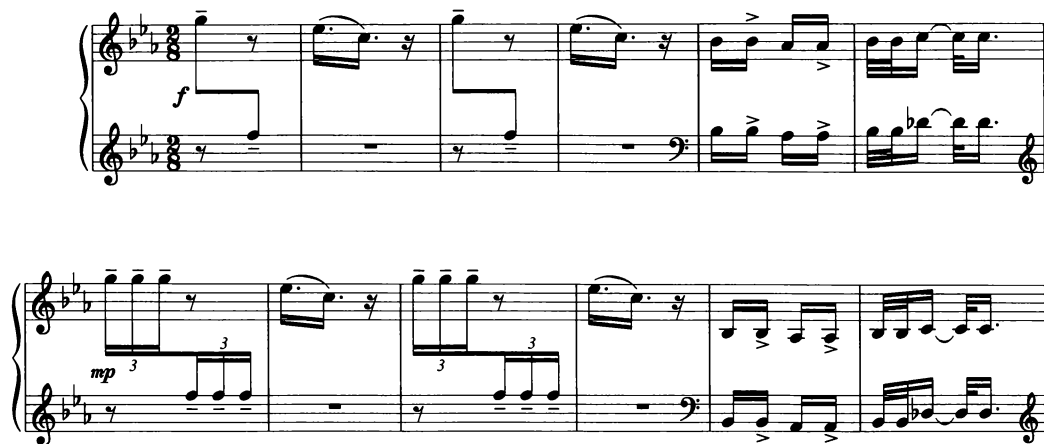
*secco*

В такой же манере выдержаны «Синтез» для флейты, гитары, альты и ударных, «Рисунки» для квинтета духовых и ударных, балет «Дом Бернарды Альбы» для двойного духового оркестра, ударных, девяти голосов и электроники (1969) и пьеса «Movil II» для флейты, валторны, фортепиано (или челесты), вибратона, ксилофона и ударных (1970). Все эти произведения отличаются оригинальным тематизмом, изобретательностью фактуры, изысканной игрой тембров при тщательно выверенной стройной конструкции целого. В эти и последующие годы Грамедж создает ряд произведений на революционную и гражданско-патриотическую тематику — «Смерть партизана» для чтеца и оркестра на стихи Николаса Гильена (1968), «Кантата Абелью Сантамарии» для чтеца, хора и оркестра ударных инструментов, написанная к 20-летию штурма казарм Монкада 26 июля 1953 года; кантата «Придут другие дни» для сопрано, чтеца и камерного ансамбля на текст Пабло Неруды, посвященная памяти Сальвадора Альенде; «Чили, свидетель» для хора а cappella (1974). В 1997 году за выдающиеся заслуги Арольд Грамедж был удостоен Иberoамериканской премии «Томас Луис де Викториа».

В творчестве **Архельерса Леона** (Argeliers León, 1918–1991) национальное начало выявлено значительно сильнее и непосредственнее, чем у Мартина или Грамеджа, особенно в тех сочинениях, в которых композитор разрабатывает афрокубинский музыкальный фольклор, продолжая линию Амадео Рольдана. Здесь можно назвать четыре «Балетные сцены» для кларнета, трубы, фортепиано и кубинских ударных — аутентичных ритуальных негритянских барабанов, использованных в качестве солирующих инструментов; «Акорин» (1956), сборник фортепианных инвенций также на подлинные темы ритуальных песнопений кубинских негров из различных этнических групп. Леон адаптировал их в самой упрощенной форме двухголосной инвенции, чтобы они не потеряли ритмический и мелодический колорит оригиналов. Приведем здесь пьесу «Run-run trembe yambola», воспроизводящую антифонное пение в ритуале племени майомбе, призывающем богов совершить чудо, и пьесу «Nina baila kuba yende», отличающуюся прихотливой афрокубинской ритмикой:

135 ♩ = 66





Среди других произведений Леона выделяются ярким кубинским колоритом два струнных квартета (1957, 1961), Квintет для деревянных духовых и валторны (1959), написанные в свободной контрапунктической манере.

Несмотря на то что музыкальный язык Леона в целом достаточно традиционен, он первым среди кубинских композиторов обратился к серийной технике — в оркестровых «Хвалебных песнях» и в кантате «Элегия Хесусу Менендесу» на текст Н. Гильена (1962), а также к алеаторике, хотя использовал то и другое весьма умеренно. Так, в одном из наиболее значительных своих произведений, удостоенном 1-й премии на национальном конкурсе (1961), — кантате «Творец нового человека» для чтеца, солистов, хора и оркестра духовых и ударных инструментов на текст Хуаны Гонсалес, посвященной памяти Эрнесто Че Гевары, композитор применил ограниченную алеаторику, полностью сохранив контроль над драматургией целого и тщательно выписав в партитуре необходимые указания и пояснения для дирижера и исполнителей (пример 137).

Среди других произведений Леона — симфония (1946), «Кубинская сюита» (1946) и «Четыре кубинских танца» для струнного оркестра (1959), пьесы для фортепиано, гитары, песни и хоры (в том числе на слова Н. Гильена, Ф. Гарсии Лорки, Р. Альберти).

Значителен вклад Архельерса Леона в кубинскую фольклористику. В 1961–1970 годах он был директором Института этнографии и фольклора Академии наук Кубы, позже директором Музыкального департамента «Дома Америк» и профессором кафедры музыкознания Высшего института искусств в Гаване. А. Леон — автор ряда монографических исследований и большого числа эссе и статей, посвященных преимущественно изучению кубинского и афроантильского музыкального фольклора. Среди его наиболее крупных работ — «Африканское влияние в музыке Кубы» (1959) и «Кубинская фольклорная музыка» (1964).

Большая часть творчества Хулиана Орбона и Аурелио де ла Веги протекала вне Кубы, в связи с чем они занимают особую позицию среди кубинских композиторов XX века.

**Хулиан Орбон** (Julián Orbón, р. 1925) по национальности испанец. Начал свое музыкальное образование в Овиедо (Испания) под руководством отца, в 1940 году переехал на Кубу. Дальнейшее формирование Орбона шло по схожему с другими кубинскими музыкантами пути — обучение под руководством Х. Ардеволя в составе «Группы музыкального обновления» (1942–1949), совершенствование в Беркширском музыкальном центре в Танглворде у А. Копленда. С середины 60-х годов Орбон проживает в США, где становится активным участником музыкальной жизни этой страны, в частности преподает в университетах Нью-Йорка и Вашингтона, выступает в периодической печати, а также в качестве концертирующего пианиста. Творчество Орбона выдержано в русле неоклассицизма на базе испанской классической традиции. Испанское проявляется как в стилистике композитора, так и в его частом обращении к тематике и сюжетам испанских классиков. Назовем его Дивертисмент для оркестра «Похвала тонадиле» (1947), сонату «На могилу падре Солера» для фортепиано, «Три кантиги короля» для сопрано, струнного квартета, чембало и ударных (1960) из сборника «Кантиги во славу Святой Марии» Альфонсо Мудрого, обработки для хора а cappella старинного испанского романса

«О Фонтефрид» и песен Х. дель Энсины, музыку к трагедии М. де Сервантеса «Нумансия»; песни на слова Ф. Гарсии Лорки. Среди других сочинений Хулиана Орбона — симфония, «Три симфонические версии» для оркестра (премия на Первом фестивале латиноамериканской музыки в Каракасе, 1954), *Concerto grosso* (1958); Партиты для различных составов. Кубинский «акцент» проявляется в «Прегоне» для голоса в сопровождении инструментального ансамбля на слова Н. Гильена. Немалое место в творчестве Орбона занимают литургические произведения, в числе которых «*Himnus ad galli cantum*» (1955), «*Introito*» (1968), «*Liturgia de tres dias*» (1975).

**Аурелио де ла Вега** (Aurelio de la Vega, р. 1925), прежде чем посвятить себя музыке, окончил в 1947 году Гаванский университет в области права. В 1947—1948 годах, будучи кубинским атташе по делам культуры в Лос-Анжелесе, брал уроки композиции у Э. Тоха, в дальнейшем продолжил музыкальное образование в Гаване под руководством А. Грамеджа. В 1953—1959 годах — директор Департамента музыки университета Ориенте в Сантьяго-де-Куба. В 1959 году переезжает на постоянное жительство в США, где начинает преподавать композицию в Государственном колледже Сан Фернандо (позже в Калифорнийском университете, Нортридж).

В ранних произведениях композитора преобладают неоклассицистские тенденции — развитая полифония, строгие формы («Увертюра к серьезному фарсу» для оркестра, 1950; «Элегия» для струнного оркестра, 1954; «Дивертисмент» для скрипки, виолончели, фортепиано и струнного оркестра, 1956). В 1957 году появляется Струнный квартет «Памяти Альбана Берга» — первое додекафонное сочинение на Кубе. С переездом в США в творчестве Де ла Веги последовательно развиваются различные виды авангардистской техники — сериализм, алеаторика, электронные способы создания звука, смешанные средства с применением графической записи. Вместе с тем его музыка отличается ритмической гибкостью и колористическим разнообразием<sup>99</sup>. Преобладают камерно-инструментальные и оркестровые жанры. Среди сочинений — симфония (1960), «Структуры» для фортепиано и струнного квартета (1962), «Векторы» для магнитофонной ленты (1964), «Сегменты» для скрипки и фортепиано (1964), «Интерполяция» для кларнета и магнитофонной ленты (1965), «Интрада» для оркестра (1972), «Тангенсы» для трубы и магнитофонной ленты (1973), «Септисилиум» для семи инструментов (1974). Де ла Вега является также автором ряда музыковедческих трудов, очерков и статей в периодической печати.

Стилистическая эволюция творчества кубинских композиторов второй половины XX века в целом совпадает с общими тенденциями, характеризующими латиноамериканскую музыку этого периода, но имеет и свои особенности. Кубинскому музыкальному авангарду главным образом не свойственны те крайности тотального отрицания национальной традиции, в которые впадали некоторые его представители из Бразилии или Аргентины. Более того,

---

<sup>99</sup> Otero M. Una conversacion con Mercedes Otero. V. IV. № 14. Pauta, 1985.

кубинским композиторам-авангардистам в значительно большей степени, чем их коллегам в других латиноамериканских странах, удается совмещать современные технические средства музыкального языка с национальной основой, что, в первую очередь, объясняется традиционно тесной связью народного и профессионального искусства Кубы и исключительной яркостью и жизненностью кубинского музыкального фольклора, сохраняющего свою притягательную силу для композиторов самых разных устремлений. Немалое значение имеет также и влияние государства, поощряющего общественно-активную направленность музыкального творчества, вследствие чего, независимо от эстетической ориентации того или иного автора, сохраняется постоянное стремление к «идентификации» с кубинской действительностью — будь то сфера интонационно-ритмических связей или более широкий социально-культурный аспект. Наиболее убедительно указанные тенденции проявились в творчестве двух кубинских композиторов — Хуана Бланко и Лео Брауэра.

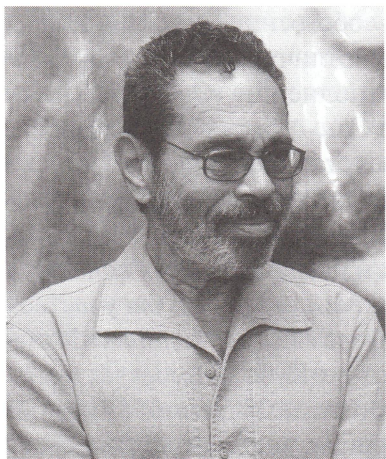
**Хуану Бланко** (Juan Blanco, 1920—2008), подобно его учителям Х. Ардеволю и А. Грамеджу, свойственна активная роль в музыкально-общественной жизни Кубы. Один из первых кубинских композиторов-авангардистов, пионер электронной и конкретной музыки в своей стране, Бланко много сделал для ее распространения. Он является одним из основателей общества «Нуэстро тьемпо» (1950), членом Международной федерации электроакустической музыки, организатором Международного фестиваля электронной музыки «Весна в Варадеро» (1981), директором Национального центра электроакустической музыки Министерства культуры Кубы. В разные годы он возглавлял музыкальную секцию Союза писателей и деятелей искусства Кубы и Генеральную дирекцию музыки при Национальном совете по делам культуры. В 1981 году избран президентом Национального комитета Кубы в Международном музыкальном совете при ЮНЕСКО, в 1983 стал президентом Национальной кубинской федерации электроакустической музыки. Его работа в области электронной музыки нашла широкое признание не только на Кубе, но и за рубежом. Многие произведения Бланко написаны по заказу музыкальных организаций Европы, Латинской Америки, Китая. В 2002 году он был удостоен Национальной премии по музыке.

За исключением некоторых ранних сочинений 1950-х годов, написанных в традиционной манере (Квинтет для флейты, гобоя, кларнета, фагота и виолончели; Ричеркар для гобоя, кларнета и валторны), все последующее творчество Бланко было связано с экспериментами в сфере электронных источников звука. Одновременно он широко применял алеаторику и смешанные средства. Его «Музыка для танца» (1961) и «Текстуры» для оркестра и магнитофонной ленты (1964) явились первыми произведениями такого рода на Кубе. Основное направление деятельности Бланко в 1960—1970-е годы было связано, в первую очередь, с озвучиванием открытых пространств (улиц, площадей) во время массовых празднеств при помощи электроакустических и конкретных источников звука с использованием громкоговорителей в сочетании с различными световыми и иными аудиовизуальными эффектами. И хотя эти опыты лишь с

очень большой натяжкой можно отнести к сфере собственно музыки в традиционном понимании, нельзя не признать, что они отличаются смелостью замыслов и размахом их осуществления. Так, на исполнении «Озвученной атмосферы № 1» (*Ambientacion Sonora*) в 1967 году в Сан-Андресе присутствовали три тысячи крестьян. Это произведение представляет собой звуковую структуру, образованную тремя магнитофонными записями, имитирующими вооруженную борьбу народа, — взрывы, выстрелы, возгласы и т. д. Репродукторы размещались в трех точках, расположенных на вершинах трех холмов, а публика находилась внутри образовавшегося треугольника и как бы участвовала в происходящем. Другая «озвученная атмосфера» под названием «Монкада», исполненная в том же 1967 году в Сантьяго-де-Куба, воссоздает историческую сцену атаки революционерами казарм Монкада 26 июля 1953 года. В ней использован конкретный и электронный материал, воспроизводимый десятью источниками, и фрагменты речи Фиделя Кастро «История меня оправдает». Еще большего масштаба достигло исполнение «пространственной поэмы» «Вьетнам» в Центральном парке Гаваны в присутствии пятнадцатитысячной аудитории; в поэме звучали тексты речей Фиделя Кастро, Хо Ши Мина, Эрнесто Че Гевары и вьетнамские песни. В 1968 году во время проведения Конгресса культуры в течение тридцати дней озвучивалась одна из главных улиц Гаваны Ла Рампа, а в 1970 озвучивался павильон Кубы на ЭКСПО в Осаке.

Как и другие композиторы, работающие в сфере электронной музыки, Бланко отдал дань космической теме. Так, его «Галактика М-50» (1975) представляет собой звуковой комплекс, рисующий полет ракеты в межзвездном пространстве. Это тянущиеся, бесконечные звуки высоких и низких частот, наслаивающиеся друг на друга и сопровождающиеся эхом далеких взрывов. Завершается пьеса записью чувственного женского голоса, произносящего слова «любовь... дети... вечность... мечты...» и создающего поэтическую и даже несколько эротическую атмосферу.

Наряду с экспериментальными опусами у Бланко есть немало произведений традиционного плана. Композиторский почерк в них не отличается стилизованной оригинальностью, однако обладает эмоциональной наполненностью и смысловой значимостью. Среди подобных произведений — «Послание» для чтеца и четырех инструментальных групп на слова Хосе Марти (1973); «Музыка молодому мученику» для симфонического оркестра с солирующей гитарой (1975), посвященная памяти Конрадо Бенитеса, убитого контрреволюционерами во время кампании по ликвидации неграмотности; кантата «Чили победит» для певца, чтеца, хора, камерного оркестра и ударных (1975). К 1980-м годам относятся «Детская сюита» (1984), сочиненная в электронной студии в Бурже, и «Эротическая сюита», составленная на базе прежних сочинений 1979—1986 годов. Творческая активность Бланко сохраняется и в 90-е годы, когда он осваивает компьютер, посредством которого появляются «Контрасты» (1992), «Пять эпитафий» (1993), «Похоронить надежду» (1994) и другие сочинения. Среди последних произведений Бланко «Микротональности I, II» (2000—2001) для магнитофонной ленты и термен-вокса.

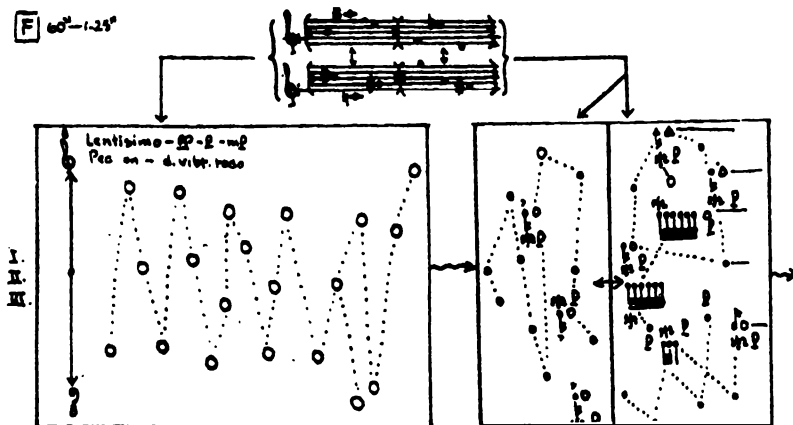


**Лео Брауэр** (Leo Brouwer, р. 1939) — самая яркая фигура в кубинской музыке второй половины XX века, объединяющая в одном лице концертирующего гитариста, пользующегося мировой известностью, видного дирижера и разностороннего и очень плодовитого композитора. После нескольких лет обучения игре на гитаре у известного гитариста Исаака Николы и самостоятельных опытов сочинения под влиянием Бартока и Стравинского (Прелюдия, 1956; Фуга, 1959) Брауэр отправляется в США, где в 1959–1960-х годах получает первые профессиональные уроки по композиции в Джульярдской школе у В. Персичетти и С. Вольфа, а

также в Гарвардском университете у Фрида. Незаурядные способности молодого кубинца были замечены. Ему предлагают остаться в США — преподавать, гастролировать от фирмы «Колумбия», однако серьезный конфликт, возникший между США и Кубой, не позволил осуществиться этому проекту, и Брауэр по своему собственному желанию, даже не закончив учебного семестра, возвращается на родину. В 1961–1966 годах он преподает композицию и теоретические дисциплины в Консерватории «Амадео Рольдан» в Гаване. В эти же годы начинается его широкая концертная деятельность как гитариста в странах Америки, Европы и Азии, позволившая ему со временем завоевать звание одного из самых значительных исполнителей на этом инструменте, а также возглавить Федерацию международных фестивалей гитары. Большим авторитетом пользуется и Брауэр-дирижер — в течение ряда лет он руководил Национальным симфоническим оркестром. В 1987 году Брауэр удостоен звания Почетного члена Международного совета по музыке ЮНЕСКО наряду с такими выдающимися фигурами, как Иегуди Менухин, Исаак Стерн, Клаудио Аббадо и др. С 1992 года по 2001 год он был главным дирижером симфонического оркестра Кордовы (Испания). Значителен вклад Брауэра и в музыкальную жизнь своей страны. С 1960 года он был директором Кубинского института радио и телевидения, затем советником Министерства культуры Кубы. Брауэр — инициатор авангардистского движения на Кубе, неустанный пропагандист новой музыки. В 1968 году совместно с исполнителями популярной музыки Сильвио Родригесом, Пабло Миланесом и дирижером Дучесне Кусаном основал «Группу звукового экспериментирования» Кубинского института киноискусства и кинопромышленности, а также общество «Нуэстро тьемпо», ставшее творческой лабораторией для целого поколения молодых композиторов, материальной базой их поисков.

Атмосфера духовного подъема, воцарившаяся на острове Свободы в первые годы после революции, способствовала становлению Брауэра как художника и определила его оптимистическое мировоззрение. Это не значит, конечно, что его музыка радостно-бездумна. Напротив, некоторые ее страницы настолько сложны, технически изощренны, что доступны пониманию не каж-





Своего рода программным манифестом стала пьеса Брауэра под названием «Традиция ломается... но с трудом». В этом алеаторическом произведении использован коллаж и применен хеппенинг. Композитор заставляет солистов оркестра играть, поочередно вступая и наслаивая друг на друга отрывки из произведений Баха, Бетховена и других классиков. Рождающийся при этом в каждом новом исполнении хаос случайных звуковых сочетаний, кажущийся кощунственным для консервативных ушей, для Брауэра означает совсем другое: «Фундаментальное в структуре, подобной „Традиция ломается...“ — говорит он, — состоит не в видимом коллаже, а в стремлении запечатлеть поэтическое видение: трансформацию в современности великих клише. Это видение звукового пространства всех времен, сосуществующих в одно мгновение»<sup>100</sup>.

Совершенно несвойствен Брауэру разьедающий душу страх попасть под чужое влияние. Осмысливая новое, он стремится к созданию собственной научно обоснованной теории. Показателен сборник его статей под названием «Музыка, кубинское и новаторство», в котором проявилась его способность к аналитическому мышлению. Он изложил здесь пропущенные сквозь призму собственного видения основные принципы алеаторики: импровизационность и «открытые формы» как важнейшие факторы свободы художника; совместное творчество композитора и исполнителя-соавтора в процессе исполнения. Он разрабатывает математическое обоснование алеаторической музыки, привлекая теорию вероятности, рассуждая о релятивизме пространства и времени. В «открытых формах», считает Брауэр, композитор находит высшую степень свободы и безграничной фантазии, дорогу к выражению самых сокровенных импульсов, лежащих в основе природы человека<sup>101</sup>.

Безусловно, творчество Брауэра не приобрело бы такого значения для кубинской музыки, если бы он ограничился лишь экспериментированием. Он ищет и находит опору и в недрах фольклора, своими корнями уходящего в культуры Испании и Африки, — отсюда его постоянный интерес к бытовым жанрам — сону, дансе, и в сокровищнице профессиональной музыки минувших

<sup>100</sup> Brouwer L. La música, lo cubano y la innovacion. La Habana, 1982. P. 32.

<sup>101</sup> Ibid. P. 32.

эпох — барочной полифонии, виртуозном романтизме, импрессионизме. Моделируя разные стили современными средствами, слагая и противопоставляя их, он создает собственный звуковой универсум. Привлекает свобода, с которой Брауэр чувствует себя в этом море полистилистики. Он оперирует самыми разными ее составляющими — коллажами из Вивальди, Баха и других классиков, стилизациями в духе неоклассицизма, традиционно замкнутыми и импровизационными формами. Поэтому напрасно искать признаки стиля Брауэра в какой-то ограниченной сфере, и в этом его позиция смыкается со многими современными композиторами. Когда в одной из неформальных бесед во время мастер-класса, который Брауэр проводил в Португалии в 1994 году, его спросили, не боится ли он потери собственной идентичности, употребляя столь разные стили, он ответил, что эти различия существуют лишь на уровне композиционном и объединяются одним решающим унифицирующим фактором — кубинской по природе ритмической и мотивной основе его музыки.

Если оставить в стороне теоретические суждения Брауэра и естественную для ищущего художника апологетику своих открытий и обратиться непосредственно к его музыке, то мы обнаружим в ней увлекательный мир живых эмоций. Его музыка преисполнена романтической одухотворенности, если понимать ее как характер мироощущения представителя молодой культуры. В музыке Брауэра подкупает эмоциональность, открытость, в ней легко узнаются красочность, изобильность южных широт. Брауэр не боится проявлений экзотики, часто трактуемой как проявление региональной ограниченности, но находит ей форму выражения как одной из существенных черт латиноамериканской и, в частности, кубинской культуры. Таковы, например, его уже упоминавшиеся «Эксэдры» — сияющие, переливающиеся красками, взрывчатые. Таков квинтет «Царство земное» для флейты, гобоя, кларнета, фагота и валторны (1968), написанный под влиянием одноименного романа А. Карпентьера, воплощающего концепцию «чудесной реальности»: многоголосие и беспорядочная красочность тропической природы, таинственные вскрики, затихания, щебет птиц прекрасно воссоздаются алеаторическими средствами (характерно, что в квинтет введена цитата из «Весны священной» Ф. Стравинского, подчеркивающая их общее «теллуристическое» происхождение).

В обширном каталоге произведений Брауэра все более ясно вырисовывается его значение как композитора-гитариста. В этой специфической области музыки, в которой, пожалуй, наиболее ярко проявляется латиноамериканское своеобразие, он, вслед за М. Понсе и Э. Вилла-Лобосом, признан наиболее значительным композитором. «Как бы то ни было, — пишет Купер Колин, — невозможно представить себе какого-либо другого композитора, который имел бы большее право на этот титул»<sup>102</sup>. Исполнитель и композитор здесь объединились, чтобы сказать новое слово в гитарной музыке. Подобно тому как в произведениях великих композиторов-пианистов Шопена, Листа, Рахманинова, гениального скрипача Паганини сверхтехнические трудности сочетаются с максимальными удобствами для исполнителей, так и в музыке Брауэра

---

<sup>102</sup> Classical Guitar. Vol.3. №10. London, 1985. P. 13.

пальцы бегут по грифу гитары именно по тем нотам, которые просят музыкальной логикой. Эта логика разного порядка — в пределах одной позиции в двух тетрадах «Простых этюдов» (пример 139), более сложная логика портрета балерины в пьесе «Хвала танце» (пример 140), наконец, логика ультрасовременных построений.

### 139 Movido

Three staves of music in 4/4 time. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of *mf*. It features a series of eighth and sixteenth notes, with a *p* (piano) marking and a slur over the first four measures. The second staff continues the melody, with a *f* (forte) marking. The third staff features a *mp* (mezzo-piano) marking. A bracket under the first two staves is labeled *cantado el bajo*.

### 140 Vivace

A single staff of music in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It begins with a *f ritmico* (forte ritmico) marking. The score includes various articulations: *golpe sobre el puente* (strike on the bridge), *(golpe)*, *m* (marcato), *a* (accents), and *sim.* (simile). The music consists of rhythmic patterns and melodic lines.

Мы можем убедиться в этом, если посмотрим некоторые фрагменты из его известнейшей в гитарном мире пьесы «Вечная спираль» (1970), в которой он творчески претворяет принципы алеаторической импровизационности, достигая рафинированной изысканности звучаний:

### 141 a

A complex musical score for guitar, consisting of two systems of staves. The first system includes measures 5, 6, 7, and 8, with a tempo marking of *mp*. The second system includes measures 21, 22, 23, and 24, with a tempo marking of *pp*. The score features various articulations, including *dur: ar vibr: ar siempre lei is vibrare klingen lassen*, *1. Vers. pppp*, *2. Vers. 6*, and *G.P.*. A bracket at the bottom right indicates a duration of *2 Min.* and a tempo marking of *molto*.

Свободное владение алеаторической графикой композитор демонстрирует и в пьесе «Per suonare a tre» для флейты, альтя и гитары (1970). Среди гитарных произведений Брауэра — 11 концертов для гитары с оркестром, в числе которых «Элегический концерт» (1986), «Гавана», «Концерт-реквием в память Тору Такемицу»; пьесы «El Decameron negro» («Черный Декамерон», 1981, первое произведение в минималистском стиле); «Rito de los Orishas» («Миф ориша») и «Canciones remotas» («Песни о давно минувшем»), продолжающие «магическую» линию его творчества; «Кубинский пейзаж с колоколами» (1996), а также цикл «Новые простые этюды» (2006), пополнившие гитарный репертуар.

Перу Брауэра принадлежит также множество камерно-инструментальных и симфонических произведений, среди которых выделяются концерты для разных солирующих инструментов с оркестром, сочетающие традиционные и новаторские принципы формообразования. Так, в трехчастном Концерте для флейты (1972), где композитор использует все три разновидности инструмента — флейту, флейту-пикколо и альтовую флейту, демонстрируя тем самым весь диапазон и красочность флейтового тембра, на цитаты из произведений Вивальди наслаиваются алеаторические звучности, образующие затем авторскую музыку. В четырехчастном Скрипичном концерте (1976) наряду с барочным принципом чередования быстрых и медленных частей автор оставляет за исполнителем свободу выбора их последовательности.

Из других сочинений Брауэра назовем «Песни йоруба» для баритона и четырех инструментов (1969), симфонию «Область наипрозрачнейшего воздуха» (1977), написанную под впечатлением от одноименного романа Карлоса Фуэнтеса, «Большой зверинец» для солистов, чтеца, хора и оркестра на слова Н. Гильена, «Чилийская кантата» для мужского хора и оркестра на слова Патрисио Маниса (1974), «Любви все ведомо» для голоса и инструментального септета на слова Хосе Марти.

Произведения Брауэра 1980-х годов могут быть отнесены к постмодернистскому этапу: он, — как, впрочем, и многие другие композиторы этого време-

ни, — начал отходить от крайностей авангардистского экспериментирования. Об этом свидетельствуют такие сочинения, как «Каталонские портреты» для гитары с оркестром (1983), где появляются импрессионистские звучания с явным испанским оттенком:

142 Adagio ♩ = 66

8.....

Guitare *mp un poco marcato*

Piano *pp* *laissez vibrer* (Piccolo) *p*

8.....

(Timb.)

Piano *pp*

(Piccolo) *p*

В «Трех концертных дансах» для гитары с оркестром (1985) мы находим абсолютно традиционный тип фактуры с определенной тональностью, регулярными ритмами, четким делением на мелодию и аккомпанемент:

143

Guitare *f*

Piano *f* *pp (non staccato)*

В трехчастном «Элегическом концерте» для гитары с оркестром (1986) проявляются черты неоклассицизма и характерная для креольской музыки диатоника.

Деятельность Брауэра отмечена многими наградами, последней из которых стало присвоение ему в 2007 году звания почетного доктора Чилийского университета.

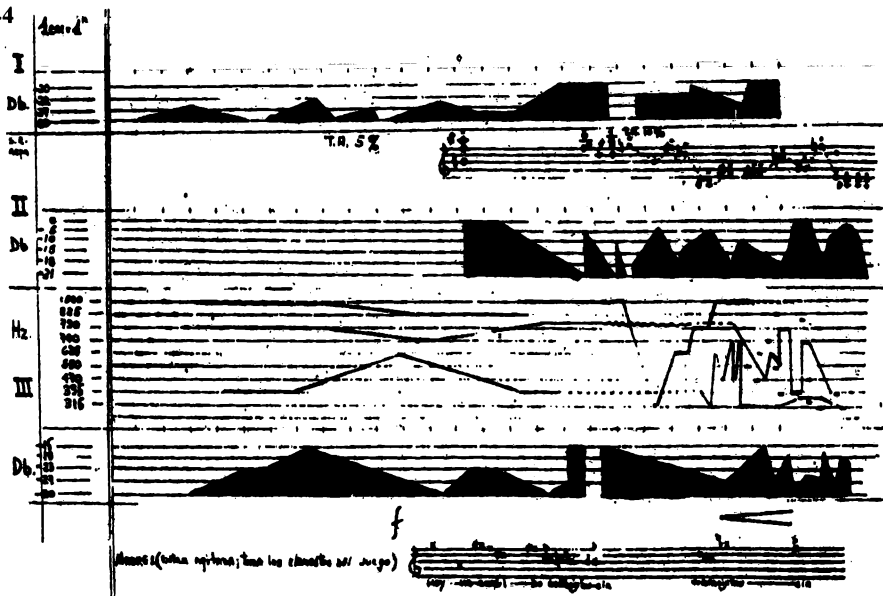
Среди наставников **Карлоса Фариньяса** (Carlos Fariñas, 1934–2002) музыканты различных направленностей — кубинцы Х. Ардеволь, Э. Мартин и А. Грамедж, А. Копленд в Беркшире (1956), советский композитор А. И. Пирумов, у которого он занимался в 1961–1963 годах в Московской консерватории. В разные годы Фариньяс возглавлял департамент музыки Национальной библиотеки «Хосе Марти» и Консерваторию «Алехандро Гарсиа Катурла», преподавал в Высшем институте искусств в Гаване. Творчество Фариньяса 1950–1960-х годов достаточно традиционно по языку («Три простых сона» для фортепиано, Вариации для оркестра), позже он обращается к различным видам авангардистской техники — додекафонии (Соната для скрипки и виолончели), алеаторике («Тъентос I, II» для фортепиано и ударных инструментов, «Ода памяти Камило Сьенфуэгоса» для оркестра), комбинациям звуковых и визуальных средств («Диалоги II, III», 1973). В некоторых партитурах 1970–1980-х годов (в частности, в балетах «Свершилась история» и «Ягрума») композитор использует способы электронного звукообразования. В то же время в музыке Фариньяса постоянно ощущаются характерный кубинский акцент, тембровое и ритмическое разнообразие, а его эксперименты опираются на крепкую композиторскую технику. Свой опыт в сочинении музыки Фариньяс передавал в организованной им в 1989 году «Студии электроакустической музыки» Высшего института искусств в Гаване. Среди сочинений Фариньяса — балет «Пробуждение», оркестровая пьеса «Стены, решетки, витражи» (1970) памяти кубинской художницы Амелии Пелаес, «Regum natura» для кларнета, арфы, скрипки, виолончели и ударных инструментов, Концерт для скрипки и ударных, «Хоралы» на текст Синтио Витиера, исполненные в 1976 году на Международном фестивале электроакустической музыки в Бурже (Франция). В 1980-х годах Фариньяс много работал в области театра и кино.

**Хосе Лойола** (José Loyola, р. 1941) получил профессиональное образование в Государственной Высшей музыкальной школе в Варшаве в классе В. Рудзинского. Является одним из наиболее влиятельных кубинских музыкальных деятелей: преподает композицию и оркестровку в Высшем институте искусств в Гаване, занимает пост первого вице-президента Союза писателей и артистов (UNEAC). С 1987 года основатель и бессменный руководитель Международного фестиваля «Золотое болеро», привлечшего участников из многих стран Латинской Америки. Будучи приверженцем традиционных методов композиции, Лойола экспериментирует с неожиданными сочетаниями инструментальных групп и отдельных инструментов, с нестандартными сонорными и ритмическими эффектами. К лучшим

произведениями Лойолы принадлежит цикл пьес под общим названием «Живая музыка» для различных инструментальных составов. Так, «Живая музыка» № 1 написана для трех групп народных кубинских ударных инструментов (барабаны конга и бонго, ксилофоны, мараки, гуиро, клаве, сенсерро и другие); № 2 — для симфонического оркестра; № 3 — для флейты и трех афрокубинских барабанов бата. Это ярко театральная, экзотически бросающаяся и подлинно национальная музыка, в полной мере раскрывающая богатую фантазию и высокое профессиональное мастерство автора. Особенно впечатляет виртуозно выполненная партитура «Живой музыки» № 1, включающая 45 инструментов из кубинского арсенала ударных. Эта пьеса имела заслуженный успех на Втором международном музыкальном фестивале в Москве в мае 1984 года.

Среди других сочинений Хосе Лойолы выделяются «Музыка для флейты и струнного оркестра» (1970), «Кантата мученикам 5 сентября» для чтеца, хора и оркестра (1974), «Посвящение Бриндису де Саласу» для скрипки соло (1975), «Гранма» для духового оркестра и ударных инструментов, «Песнь партизана» для голоса и оркестра на текст Карлоса Пельисера, посвященная Эрнесто Че Геваре и отмеченная премией на национальном «Конкурсе 26 июля» 1976 года. Из последних сочинений привлекла внимание пьеса «Cancion del soy todo» («Всё во мне», 1999) для саксофона, голоса и электронного сопровождения, скомбинированного из наложения звуков трех саксофонов, по поэме Элоя Мачадо, претворяющая афрокубинские традиции.

**Серхио Фернандес Барросо** (Sergio Fernández Barroso, р. 1946) представляет крайнее «левое» крыло кубинского авангарда. Он оперирует почти исключительно современными видами композиторской техники, часто прибегая к графической системе записи. Среди его сочинений — электронная музыка (балет «Пласмасис», «Ноэма I», 1970), образцы конкретной музыки (балет «Динамика», 1971), примеры хеппенинга (Концерт для фортепиано, ударных инструментов и публики, 1968). Особенно широко Барросо использует открытую алеаторику («Musica-Film» для любой комбинации инструментов, Концерт для одного или нескольких смычковых инструментов и четырех источников звука) и смешанные средства («Ноэма II» для голоса, виолончели, гитары и магнитофонной ленты, 1969; балет «Дом Бернарды Альбы» по одноименной драме Ф. Гарсиа Лорки для двойного духового оркестра, ударных инструментов, вокального нонета и магнитофонной ленты, 1969). На открытой алеаторике и смешанных средствах основано и самое известное сочинение Фернандеса Барросо — цикл пьес под общим названием «Янтра», созданный в 1974 году по мотивам тибетского фольклора. Как и другие кубинские композиторы, Барросо отдает дань и революционной тематике («Ода мертвому солдату» для оркестра, «Чили» для хора а саррелла, 1974). Для общего представления графической нотации композитора приведем фрагмент из его оперы под рабочим названием «S. XIV—69»:



### Чили

Процесс универсализации композиторского мышления, «расставания» с национальными традициями не был однозначным и в Чили. Как и в других странах Латинской Америки, он сопровождался сомнениями и поисками. Несмотря на натиск авангардистских тенденций, крепкие позиции сохранил в Чили неоклассицизм, исповедуемый Доминго Санта Крусом. В первые послевоенные десятилетия ощущалось влияние его личности как композитора и педагога, обладающего строгими профессиональными критериями и ориентировавшего своих учеников на высокие нравственные идеалы, опирающиеся на классические традиции.

Достойным продолжателем этих традиций стал **Хуан Антонио Оррего Салас** (Juan Antonio Orrego Salas, р. 1919), ставший одним из наиболее значительных и разносторонних музыкальных деятелей Латинской Америки второй половины XX столетия, внесший значительный вклад не только в композицию, но и музыковедение, в совершенствование системы музыкального образования и в пропаганду латиноамериканской музыки. Первым серьезным увлечением Оррего Саласа была архитектура, в области которой он стал дипломированным специалистом в 1943 году. Параллельно с этим он учился в Национальной консерватории в Сантьяго у П. У. Альенде и Д. Санта Круса. С 1942 года преподавал историю музыки в Чилийском государственном университете и руководил хором Католического университета в Сантьяго. В 1944–1945 годах стажировался по композиции в США у А. Копленда в Танглвуде, у Р. Томпсона в университетах Вирджинии и Принстона, а также по музыко-

ведению у Генри Ланга и Джорджа Герцога в Колумбийском университете. По возвращении в Чили в 1947 году возобновил преподавание в Чилийском государственном университете и руководство хором в Католическом университете. С 1949 года был назначен редактором одного из самых влиятельных в Латинской Америке «Чилийского музыкального журнала» и музыкальным критиком газеты «Меркурио». 50-е годы стали годами расцвета административно-общественной деятельности Оррего Саласа. В 1953 году он был удостоен звания экстраординарного профессора Чилийского университета, занял пост директора Института распространения музыки, под эгидой которого начали функционировать Симфонический оркестр Чили, Национальный балет и Камерный оркестр. В эти же годы он становится основателем и первым директором Департамента музыки Католического университета Сантьяго, на посту которого оставался вплоть до ухода в отставку в звании профессора «honoris causa» в 1987 году. В 1961 году Оррего Салас переехал в США, где был назначен директором Латиноамериканского музыкального центра в университете штата Индиана. Оррего Салас — действительный член Чилийской академии изящных искусств, лауреат ряда национальных и международных музыкальных конкурсов и фестивалей. В 1992 году был удостоен звания лауреата Национальной премии. Он также автор трех монографий и целого ряда статей по актуальным проблемам латиноамериканского музыкального творчества.

Воспринявший от своего учителя Д. Санта Круса пиетет перед духовным наследием музыкального барокко и немецкой полифонической школы, Оррего Салас сумел не только сконцентрировать и отразить в своем творчестве всю сложную и противоречивую проблематику латиноамериканской музыки послевоенного периода, но и найти свою собственную и жизнеутверждающую эстетическую позицию, о неизменной верности которой свидетельствуют, в частности, отзывы о нем прессы, относящиеся к разным периодам творчества. Так, музыкальный критик Эрнест Тох писал об Оррего Саласе в 1954 году: «Я встретился с человеком, осмелившимся выражать свои идеи в индивидуальной манере, естественной, откровенной и не подвластной той фальшивой „новизне“, гипнозу которой поддается столько молодых композиторов. Я встретился с композитором с кровью в венах и с сердцем в груди, обладающим большими знаниями и подлинным мужеством, чтобы поставить свой интеллект на службу своему художественному кредо и своей неизменной природе»<sup>103</sup>. Другой критик, корреспондент газеты «Чикаго дейли ньюс», уже в 1973 году так передавал свое впечатление от музыки Оррего Саласа: «В эпоху удручающего и усложненного музыкального творчества, перегруженного годами усиленной работы лишь для того, чтобы обнаружить всю скудость замысла, чувствуешь себя освеженным и вместе с тем удивленным, обнаружив вдруг рядом композитора, имеющего смелость предложить вни-

---

<sup>103</sup> El Mercurio. 04. 09. 1954.

<sup>104</sup> Revista musichal chilena. № 121. 1973. P. 24.

манию произведения обескураживающей простоты»<sup>104</sup>. Однако музыка Оррего Саласа не так проста, как может показаться согласно вышеприведенным высказываниям. В его индивидуальном стиле синтезируется широкий спектр выразительных средств — от мастеров эпохи Ренессанса до Хиндемита и Шёнберга. Насыщенный драматизм, активная динамика и ритмическая острота в произведениях Оррего Саласа сочетаются с одухотворенным лиризмом.

Творчество Оррего Саласа можно разделить на два периода: чилийский — с превалирующей неоклассицистской направленностью — и североамериканский, с которым связано определенное обновление музыкального языка при помощи авангардистских средств. Для сочинений первого периода характерны широкое применение барочного контрапункта, господство тональных функциональных отношений в рамках квартово-квинтовой гармонии, стремление к простоте и ясности изложения. Ощущению простоты у Оррего Саласа способствует, прежде всего, господство в его музыке мелодического начала. Как подчеркивает сам композитор, он стремился «вернуть мелодии то положение, которое она всегда занимала в музыке, но утратила на столько лет из-за тех, кто видел в ней выражение превратно понятого сентиментализма»<sup>105</sup>. Истоки мелодизма Оррего Саласа — в чилийской народной музыке, с одной стороны («свистящая куэка» в Струнном квартете, 1958), и в европейской классической традиции — с другой.

Особенно характерно для мелодики Оррего Саласа родство с испанской традицией, которое проявляется на протяжении всего его творчества, причем не столько в собственно мелосе, сколько во всем интонационном, ритмическом и фактурном комплексе, восходящем к испанским образцам «Золотого века», что зачастую придает его произведениям черты некоторой архаичности. Чертами подобной стилистики отмечены многие сочинения Оррего Саласа, в частности симфоническая сюита «Сцены из придворной и пастушеской жизни» (1946), «Праздничная увертюра» (1947), Первая и Вторая сюиты для фортепиано (1945, 1951), «Кастильские песни» для сопрано и камерного ансамбля на тексты испанских поэтов XV–XVI веков маркиза де Сантьяны, Хуана дель Энсины и Гиля Висенте (1947), «Романсильо» для контральто и фортепиано на стихи поэта и вице-короля Перу (1615–1621) Франсиско Борха-и-Арагона (1948). В построении музыкальной формы Оррего Салас строго придерживается классических принципов контрастного тематизма и интонационного единства, стремясь к максимальной компактности и равновесию всех компонентов формы. Связи этих произведений с испанской музыкой достаточно разнообразны: они проявляются в ладовой структуре (господство модальной диатоники), в фактуре (линейность, мелодические фигурации типа арабесок), в форме (две из «Кастильских песен» написаны в форме старинного вильянеско, с четким делением на коплу-строфу и эстрибильо-рефрен), не говоря уже о постоянном присутствии типично испанского переменного метра 3/4 и 6/8.

---

<sup>105</sup> *Orrego Salas J. Ensayo de autocritica // El Mercurio. 07. 08. 1949.*

Многие из этих признаков можно заметить в «Sonata a Duo» для скрипки и альта (1945), изящный фрагмент из которой здесь приводится:

145  $\text{♪} = \text{♪}$  *la pastora*

*p cantabile e leggiero*

*cantabile e leggiero*

*mp*

Техника барочного контрапункта, освоенная Оррего Саласом уже в ранних сочинениях, получает самое широкое развитие в его произведениях 1950-х годов — в балетах «Молодость» на музыку оратории Г. Ф. Генделя «Соломон» (1948), «На пороге сна» (1951), «Уличный гимнаст» (1952); во Второй (1951) и Третьей (1954) симфониях; в Секстете для кларнета, фортепиано и струнного квартета (1954).

После 1961 года музыкальный язык Оррего Саласа становится более хроматизированным, диссонантным, отражая его стремление к более глубокому постижению окружающего конфликтного мира. Композитор проявляет интерес к новым для него инструментальным составам (Концертино для квартета медных духовых инструментов, «Quattro liriche brevi» для саксофона и фортепиано), при сохранении некоторых тональных устоев начинает ограниченно применять сериальную технику (Четвертая симфония, «Of the Distant Answer», 1966), обращается к кластерам и игре на открытых струнах фортепиано (Соната для фортепиано, 1967), находит иные новые способы звукоизвлечения («Серенада» для флейты и виолончели, 1967; «Sonata de estio» для флейты и фортепиано, 1972; «Присутствие» для семи инструментов, 1972). В то же время Оррего Салас по-прежнему постоянное внимание уделяет барочным составам и соответствующим приемам и технике исполнения — продолжительным *ostinato*, обильным украшениям, симметричным фигурациям, как, например, в «Sonata a Quattro» для флейты, гобоя, клавесина и контрабаса (1964) — одном из его самых известных и часто исполняемых сочинений (см. пример 146); в «Трех мадригалах» для хора а cappella (1967); в «Глоссах» для скрипки и гитары (1984).

## 146 Vivacissimo ♩ = 104

Fl.  
Ob.

mf

Harpsichord

pizz.

C-b.

mf

pp

mf

sf

mf

p

pp

arco II

pp

В поздних работах Оррего Салас продолжает идти по пути поисков все большей выразительности. Так, в Трио № 2 для скрипки, виолончели и фортепиано (1977) обнаруживаются интересные попытки синтезировать романтизированную мелодику и фактуру с элементами свободно трактованной додекафонии. Весьма оригинальное впечатление производит пьеса для солирующей тубы и четырех виолончелей под названием «De Profundis» (1979), насыщенная мощной и вместе с тем таинственной экспрессией низких тембров. Наконец, написанная уже в 1983 году «Баллада» для виолончели и фортепиано — прекрасный образец романтически взволнованной эмоциональности и непосредственности высказывания. Здесь Оррего Салас соединяет гибкие мелодические образования и терцово-квинтовые гармонии с элементами двенадцатитоновой системы, пытаясь таким способом примирить противоположные композиционные принципы:

V-c.

mp

P-no

mp

mf

cresc.

allarg.

a tempo

f

dim.

f

mp

Возвышенным неоклассицистским духом проникнуты многие произведения Оррего Саласа этих лет. Можно сказать, что в его творчестве неоклассицизм как стилевое направление вышел на новый уровень широких обобщений. Им создан ряд значительных произведений ораториально-кантатного жанра, вдохновленных гуманистическими идеалами и обращенных к широкому слушателю, — кантата «Америка, напрасно зываем мы к твоему имени» для солистов, хора и оркестра (1966), месса «In tempo discordiae» («На время раздора») для тенора, хора и оркестра (1969), оратория «Сотворение мира» (1976). Для кантаты «Америка» Оррего Салас отобрал тексты из «Всеобщей песни» Пабло Неруды — произведения, которое, по словам одного из критиков, «как никакое другое вдохновляло чилийских композиторов последних поколений, в особенности тех, кто не хотел оставаться в стороне от социаль-

но-политической борьбы своего народа»<sup>106</sup>. Музыка кантаты сурова и величественна, мелодии ее рельефны, ритм четкий и устойчивый. Композитор не иллюстрирует музыкой отдельные эпизоды и образы грандиозной поэмы, а стремится обобщенно отобразить ее многоплановое содержание.

Месса «На время раздора» посвящена «памяти тех, кто ушел, и тех, кто были со мною на протяжении этого полувека раздора в мире». В этом произведении человек, персонифицированный в партии солирующего тенора, страдает от одиночества. Он полон сомнений в незыблемости церковных догматов, вступающих в противоречие с реальной действительностью. Хор, исполняющий обычную (ординарную) мессу на латыни, противопоставлен солисту, который поет по-испански (его партия написана на стихи чилийского поэта Висенте Уидобро) и постоянно вторгается в течение службы. Конфликтный мир, общечеловеческие проблемы, отображенные в мессе, обуславливают ее масштабность и драматизм, беспрецедентный для предшествующего творчества Оррего Саласа. Приведем два фрагмента из Мессы «На время Раздора» — Credo (пример 148) и Sanctus (пример 149).

148 ♩ = 60

S. A. T. B.

Tr-ne solo

*p* Cre - do in u - num

*mp*

*mf*

Cre-do in u - num

De - um, Pa - ter om - ni - po - ten - tem

<sup>106</sup> Merino L. Fluir y refluir de la poesia de Neruda en la música chilena // Revista musical chilena. № 123–124. 1973 P. 56.

149  $\text{♩} = 56$

Cl.

*p* pizz.

S.  
A.  
T.  
B.

Аг - нус Де - и      qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

Оратория «Сотворение мира» на стихи Пабло Неруды и североамериканского поэта Томаса Дилана, венчающая эту монументальную вокально-симфоническую трилогию, стала высшей ступенью творческой эволюции Оррего Саласа. Используя как традиционные, так и самые современные средства и приемы письма, найденные им ранее в камерно-ансамблевых сочинениях, композитор создает необычайно красочную и в то же время драматически напряженную оркестровую ткань. Многие инструментальные эпизоды оратории можно с полным основанием отнести к числу лучших страниц современного ораториального симфонизма.

Среди произведений ораториально-кантатного жанра выделим также «Песнь Боливару» для голосов и традиционных андийских инструментов (1981) и «Боливар» для чтеца, хора и оркестра (1981); кантату «Звездный город» для баритона, хора и оркестра (1992); «Песнь кордильерам» для хора с оркестром (1997). Значителен вклад Оррего Саласа и в симфоническую музыку. Он автор шести симфоний (1949–1997), концертов для солирующих инструментов с оркестром, среди которых концерты для фортепиано (№ 1, 1950; № 2, 1985); «Concerto a tre» для фортепианного трио (1962), для скрипки (1983), виолончели (1992). Оррего Салас любит также работать с камерным оркестром — «Quattro liriche breve» для саксофона с камерным оркестром; «Интродукция и Allegro concertante» для фортепиано в четыре руки и камерного ансамбля (1999) и «Concerto grosso» для гобоя, скрипки и струнного оркестра (2002) — одни из самых привлекательных его сочинений. Из множества камерных произведений выделим несколько поздних: «Партита» для саксофона и фортепианного трио (1988), «Глоссы» для скрипки и гитары (1984), «Встречи», вариации на две темы Шуберта для струнного квартета и фортепиано (1995), «Места воспоминаний» (Estancias del Recuerdo) для флейты, кларнета, струнного кварте-

та и фортепиано (2007). Среди вокальных произведений — «Алабанса Деве Марии» для сопрано и фортепиано на традиционные испанские тексты (1959), «Слова Дон-Кихота» для баритона и камерного ансамбля на текст Сервантеса (1981), «Песня в народном духе» на слова П. Неруды (1981), «Краткая биография Сальвадора Альенде» для голоса, гитары, трубы и ударных (1983), «Ash Wednesday» для контральто и струнного оркестра (1988). Оригинальная трактовка классических форм предлагается в таких сочинениях для отдельных инструментов, как «Вариации и fuga на тему прегона» (1946), Соната (1967) для фортепиано, Сюита для бандонеона (1952), «Эскинас» для гитары (1971), «Токката и ариозо» для органа (2000).

**Густаво Бесерра-Шмидт** (Gustavo Bescerra Schmidt, р. 1925) считается одним из наиболее крупных музыкальных деятелей чилийской и латиноамериканской музыки второй половины XX столетия. Получив начальное музыкальное образование в Национальной консерватории Сантьяго, где учился композиции у Педро Умберто Альенде, в 1942 году перешел в класс Доминго Санта Круса, став вскоре его первым ассистентом. С 1953 года он преподавал композицию и музыкально-теоретические дисциплины в Национальной консерватории и Чилийском университете. В 1954–1956 годах совершенствовался в Европе, параллельно занимался педагогической работой. В 1958–1961 годах занимал пост директора Института распространения музыки в Чилийском университете, а затем был директором Института музыкальных исследований (1960–1962), в рамках которого основал в 1961 году так называемый «Цех 44», где обучались молодые композиторы. В 1968–1970 годах, будучи секретарем факультета музыкальных и сценических наук и искусств, принимал деятельное участие в реформе университета. В начале 70-х годов служил в посольстве Чили в Германии в качестве советника по культуре. В 1973 году вследствие военного переворота, приведшего к свержению демократического правительства Сальвадора Альенде, Бесерра был отстранен от дипломатической службы, изгнан из университета и вынужден искать политического убежища в Германии. В 1974 году он начал преподавать теоретические дисциплины в университете Ольденбурга. На протяжении более чем двух десятилетий жизни в Германии Бесерра вел разностороннюю общественно-музыкальную деятельность: входил в Ассоциацию композиторов Международного общества современной музыки, печатался во многих музыкальных периодических изданиях США и Латинской Америки, был, в частности, членом редколлегии «Чилийского музыкального журнала».

Диапазон творчества Бесерры простирается от академической музыки до популярных жанров социально-политической направленности. Многократные исполнения его произведений в различных странах Америки и Европы, наряду с многочисленными музыкально-публицистическими статьями, в которых поднимались самые животрепещущие проблемы современного музыкального творчества, создали Бесерре славу одного из наиболее просвещенных и плодотворных умов современной Латинской Америки<sup>107</sup>. В них прослеживается цент-

---

<sup>107</sup> Diccionario de música española e hispanoamericana. Director y Coordinador Casares E.R. Madrid, 1999. P. 322.

ральная идея действенного гуманизма, отстаивания прав на реализацию способностей человеческой личности, пропаганда социальной роли искусства в обществе, особенно актуальная в условиях обостренных политических противоречий, в которых живет современная Латинская Америка. Искусство, по мнению Бесерры, не должно быть собственностью или инструментом немногих, оно должно развивать язык, позволяющий ему быть связанным с социальной средой, стать средством воспитания, развивать эффективный диалог между композиторами, исполнителями и публикой<sup>108</sup>. В написанной им в 1958—1959 годах серии статей в «Чилийском музыкальном журнале» под названием «Кризис преподавания композиции на Западе» Бесерра развивает целую систему взглядов, согласно которой музыкальное творчество должно опираться на сознательно контролируемый и научно обоснованный отбор технических и художественных средств.

Творчество Бесерры не образует эволюционной линии развития, представляя собой наложение различных, зачастую противоположных стилистических направленностей, т. е. нечто близкое постмодернистской полистилистике.

Начальный период творчества Бесерры проходит в рамках традиционных форм неоклассицизма, о чем свидетельствуют сочинения, выдающие в нем достойного ученика Санта Круса, такие, как Скрипичный концерт (1950), премированный на Третьем фестивале чилийской музыки; «Хоральные песни» (1950), Первый струнный квартет (1950), во второй части которого есть додекафонное построение; а также Трио для флейты, скрипки и фортепиано (1954). Кульминационным пунктом периода становления стала Первая симфония (1955), написанная в период его первой поездки в Европу.

Дальнейшая эволюция стиля Бесерры проходит по пути к сериализму в духе А. Веберна (Третий струнный квартет, 1955) и затем к разработке собственной системы «дополнительных аккордов», пролагающей мостик между свободно трактованным сериализмом и традиционной тональностью. Показательными для этого периода становятся такие сочинения, как Четвертый и Пятый струнные квартеты, Вторая симфония (1957), ставшая, по словам критика Карлоса Ботто, «„хитом“ чилийской музыки, в котором композитору удалось средствами традиционных инструментов симфонического оркестра достичь звуковых результатов, сходных с конкретной и электронной музыкой»<sup>109</sup>.

«Синтетическая позиция» Бесерры состоит в стилистической реконструкции популярной (включая фольклорную) и академической музыки, музыки прошлого и настоящего, а также музыки различных культур. Она нашла свое выражение в Шестом квартете (1960), первая часть которого начинается с мотивов яванского гамелан, вторая часть является вариациями на еврейскую тему, а в финальной части эти мотивы объединяются на основе ритма чилийской куэки. Характерно, что в этом же произведении Бесерра, переосмысливая сериальную технику, нашел способы ее сочетания с собственной системой «дополнительных аккордов», позволяющей найти синтез между сериализмом и традиционной тональностью.

---

<sup>108</sup> Diccionario de música española e hispanoamericana. P. 322.

<sup>109</sup> Ibid. P. 323.

В эти же годы создается целая группа произведений, теснейшим образом связанных с народной традицией и чилийской культурой в широком смысле. Это произведения для голоса на стихи выдающихся чилийских поэтов, такие, как «Entrada para Madera» (1956) и «Пелеас и Мелисанда» на стихи Пабло Неруды (1963); «Пять песен» для хора на стихи Андреса Сабеллы (1959); «Медленная (протяжная) куэка» (La sueta larga) для хора, фортепиано и ударных на слова Никанора Парры (1961) — произведение, навеянное традиционной музыкой чилийских метисов.

В мае 1963 года Бесерра представлял Чили на Международной трибуне композиторов, проводящейся под эгидой Международного совета по музыке ЮНЕСКО. Проблемы, обсуждаемые на этом форуме, заставили Бесерру пересмотреть многое в собственном творчестве. Он пришел к убеждению, что предписанные техники композиции должны уступить место большей свободе, что способы письма должны максимально соответствовать человеческой природе, а дорога к универсализму находится в интеграции и синтезе различных методов<sup>110</sup>. Так, в Сонате № 2 для контрабаса и фортепиано, Концерте № 1 для гитары с оркестром (1964), Симфонии № 3 (1965) и «Гомограме I» для оркестра (1966) он сочетает алеаторику, открытые формы и нотную графику. В эти же годы возникает целый ряд музыкально-драматических произведений, тематика которых обращена к национальной и мировой истории, а в музыкальном языке все больше проявляется связь с фольклорными источниками: «Кантата американской любви» (1965), оратории «Арауканка» (1965) и «Мачу-Пикчу» (1966) на стихи Пабло Неруды, «Элегия на смерть Ленина» (1969) на слова Ви-сенте Уидобро.

Продолжительный период жизни Бесерры в Германии, начавшийся в 1971 году, привнес в его музыку тематические и стилистические изменения, отражающие постмодернистские тенденции, связанные с упрощением и большей доступностью музыкального языка. Многие из произведений этого периода декларируют активную антифашистскую позицию композитора, противника диктаторского режима в Чили: кантаты «Корвалан» и «Чили 1973», гимн «Ossietzky-lied» и «Carl von Ossietzky Oratorium», посвященные памяти лауреата Нобелевской премии и жертвы репрессий Карла фон Оссецкого. Эта линия продолжается в 80-е годы в серии произведений, написанных для находящегося в изгнании ансамбля «Quilapayun», принадлежащего к движению «Новой чилийской песни». Все они написаны в жанре народных кантат (вспомним кантаты Карлоса Чавеса 30-х годов в Мексике) и отличаются острым социальным содержанием, смелыми звуковыми поисками. Это «Америки» на текст одноименной поэмы Пабло Неруды (1978), «Альенде» на текст Эдуардо Карраско (1980), «Memento» на стихи Гарсиа Лорки (1980) и написанная позже, в 1998 году, кантата «A toi de jouer» («Играя с тобой») по поэме Родольфо Парады. В эти же годы Бесерра создает произведения, проникнутые пацифистскими идеями борьбы против угрозы атомной войны. Так, в Концерте для ударных и оркестра (1984) вторая и третья части основаны на «Апокалипсисе» Сан Хуана.

---

<sup>110</sup> *Becerra G.* Impresiones sobre la Tribuna Internacional convocada por el Consejo Internacional de Música de Unesco // Revista musical chilena, 1963. P. 137.

Характерно то, что в самых разноплановых произведениях Бесерры всегда присутствует стойкий интерес к экспериментированию, композитору свойственно постоянное комбинирование различных по природе источников звука, поиски новых эффектов. Уже в самых ранних произведениях мы находим неожиданные звуковые и визуальные решения. Так, в симфонической «Оде» (1957) к инструментам оркестра добавлен осцилограф, запрограммированный на определенную волну. В «Играх» (1966) используются фортепиано, двенадцать шаров пинг-понга, кафельная плитка и магнитофонная лента с записью части концерта, налагающейся затем на реальное исполнение. Аудиовизуальный ряд (кинопроекторы, диапозитивы) применяется в «Прогрессиях» (1976). Наконец, уже в 2004 году появляется Концерт для четырех «подготовленных» (sampleados) фортепиано, что еще раз говорит о неустанной тяге композитора к обновлению. Бесерра-Шмидт постоянно стремится к симбиозу новейших технических средств с традиционными элементами европейской музыки и чилийского фольклора, и его творчество в целом не замыкается в абстрактно-отвлеченные рамки.

**Роберто Фалабелла** (Roberto Falabella, 1926–1958) — рано ушедший, но успевший оставить свой след в чилийской музыке середины XX века. Обладатель редкого и разностороннего таланта, он сумел выработать свой оригинальный стиль на базе сочетания классических европейских форм и современной техники с фольклорным наследием, как чилийским, так и латиноамериканским. Среди сочинений Фалабеллы — соната для скрипки и фортепиано (1954), симфония (1955), «Эмоциональные этюды» для фортепиано (1957), струнный квартет (1957). Наиболее значительным из них является симфония, которая, как говорит соотечественник Фалабеллы, композитор Хосе Висенте Асуар, «имеет свою собственную ценность как оригинальное произведение, являющееся продуктом чилийской музыкальной среды, созданном на пересечении европейских стилей и техники с национальной культурой. Язык симфонии отличается подлинной новизной; это художественное явление трансцендентного значения, не только чилийского, но латиноамериканского масштаба»<sup>111</sup>. Особая заслуга Роберто Фалабеллы в том, что он явился зачинателем демократического движения в чилийской музыке как отражения крупных социальных сдвигов в стране и на континенте. Его перу принадлежит ряд песен, вызванных к жизни стачечным движением в Чили. Гуманистическим пафосом проникнуты обнаруженные после смерти композитора незавершенные сочинения — «Балет рабочих», опера «Страсти по Сакко и Ванцетти», оратория «Светильник на земле» на слова Пабло Неруды. Вслед за Фалабеллой и по его примеру многие чилийские композиторы, вне зависимости от своей эстетической ориентации, создают произведения остросоциального содержания, такие, как кантата «Святая Мария из Икике» Луиса Адвиса, повествующая о расстреле рабочих в 1907 году в городе Икике на севере Чили; «Кузница» Серхио Ортеги; «Восставшая Америка» и «Сражающаяся земля» Фернандо Гарсии на слова Пабло Неруды; как «Молитва по убитому партизану» Эдуардо Матураны, посвященная Эрнесто Че Геваре.

---

<sup>111</sup> *Asuar J. V.* La sinfonía de Roberto Falabella // Revista musical chilena. № 61. 1968. P. 31.

**Леон Шидловский** (León Schidlowsky, p. 1931) занимает особое место, представляя одновременно культуру Чили и Израйля, где он провел вторую половину жизни. К тому же он наделен еще и изрядным талантом художника: его музыкально-графические, как и чисто живописные произведения представляют самостоятельное направление его творчества. Музыкальное образование Шидловский получил в Национальной консерватории в Сантьяго, с 1942 по 1948 год учился у Роберто Дункера по фортепиано, затем у Адольфо Альенде и голландского композитора Фрее Фоке по композиции. В 1952–1954 годах совершенствовался в Академии музыки в Детмольде (Германия). По возвращении в Чили Шидловский входит в группу современной музыки «Тонус», позже является ее руководителем (1958–1961). В 1961 году был назначен директором библиотеки Института распространения музыки Чилийского университета, а с 1963 занимал пост директора. Шидловский был Генеральным секретарем Национальной ассоциации композиторов (1961–1963). С 1965 года преподавал композицию в Национальной консерватории Чилийского университета. В 1968 году в Мериде (Венесуэла) наряду с К. Пендерецким и Л. Ноно участвовал в «Фестивале трех миров». В 1969 году Шидловский был приглашен в качестве профессора композиции и теории музыки в Академию музыки Самуэля Рубина при университете Тель-Авива, он переезжает в Израиль на постоянное место жительства. Педагогическая деятельность Шидловского в Израиле и многочисленные мастер-классы в Германии других странах Европы оказали большое влияние на формирование молодых композиторов.

«Музыка сама по себе не имеет лишь какого-то одного значения, — считает Шидловский. — В ней находятся все смыслы, все вопросы и ответы. Думаю, что искусство — это дорога к нам самим»<sup>112</sup>. В творчестве Шидловского, во многом аналогичном по стилистическим параметрам творчеству Бесерры, также обращает на себя внимание стремление к воплощению актуальной тематики. Таковы среди его сочинений драматическая композиция «Кауполикан» для чтеца, хора, двух фортепиано, челесты и ударных на тексты из «Всеобщей песни» Пабло Неруды (1958), «Бабий Яр» (1971) для фортепиано, ударных и струнного оркестра, музыкально-графическое произведение со слайдами «Misa Sine Nomine» в память певца Виктора Хары (1977).

В стилистической эволюции творчества Шидловского достаточно отчетливо выделяются периоды шёнберговского экспрессионизма на базе додекафонной техники («Три отрывка» и «Шесть миниатюр» для фортепиано); вебернианского пуантилизма («Восемь структур» для фортепиано и Трио для флейты, виолончели и фортепиано, 1955); сериализма и опытов с «конкретной музыкой» («Рождение» для магнитофонной ленты, 1956); контролируемой и открытой алеаторики («Герострат» для 40 ударных инструментов, 1962; оркестровая пьеса «Нью-Йорк», 1965). Пьеса «Расстрелянный студент» для чтеца и фортепиано (1967) включает ритмические фигурации народного чилийского танца куэка, аргентинского танго и североамериканского твиста. В

---

<sup>112</sup> [www/schidlowsky.com/Leon-Schidlowsky/es/Leon-biografia, htm](http://www/schidlowsky.com/Leon-Schidlowsky/es/Leon-biografia.htm)

ряде сочинений Шидловский применяет также условную графическую нотацию. Не лишне отметить и громадную роль ударных в его сочинениях.

С 1969 года Леон Шидловский живет в Тель-Авиве. В его творчестве все чаще начинают звучать религиозные мотивы: «Тель-Авив» (1971) для оркестра, кантата «Акиба бен Иосиф» (1975) для смешанного хора и оркестра, «Берешит» (1985) на библейский текст, «Libera me Domini» (2004) для смешанного хора. Вместе с тем Шидловский не оставляет латиноамериканскую тематику, постоянно обращается к поэзии Пабло Неруды («Посвящение Неруде» на текст самого композитора для смешанного хора и оркестра, 1975; «Я пришел говорить» для чтеца и оркестра, 1983); Гарсиа Лорки («Если умру я» для чтеца, флейты, арфы и органа, 1998). С 1983 года Шидловский отходит от авангардистских экспериментов, возвращается к традиционному письму с элементами атональности. Из огромного количества произведений разных жанров выделяются его три оперы: «Die Menschen» («Люди») в 4-х актах на текст Вальтера Хазенклевера (1993); «Der Dybbuk» в 3-х актах по Шломо Ан-Ски (1993), «Befor breakfast» («После завтрака»), монодрама по Юджину О'Нилу (1998). Из поздних опусов отметим симфонические произведения «Голос ветра» (2006), «Созвездия» (2006), «Эрос и Танатос» (2007).

Проникновение авангарда в музыку Чили началось в начале 1950-х годов. В 1952 году сюда приезжает австрийский флейтист и композитор Эстебан Эйтлер (1913–1960), активный поборник додекафонии. Он, а также незадолго до того поселившийся в Чили голландец Фрее Фокке, испанец Родриго Мартинес и чилиец Эдуардо Матурана основывают в 1952 году «Центр современной музыки в Чили», преобразованный впоследствии в группу «Тонус»<sup>113</sup>, которая знакомит чилийскую публику с произведениями европейских композиторов-авангардистов. Эта группа привлекает к себе и других чилийских композиторов, в большинстве своем получивших образование в Европе (главным образом во Франции и ФРГ) и экспериментирующих в области серийной, алеаторической и электронной музыки, — Карлоса Ботто, Томаса Лефевра, Абеларио Кинтеро, Мигеля Агилара Аумаду, Самуэля Кларо.

Хуан Аменабар и Хосе Висенте Асуар — оба инженеры по образованию, зачинатели электронной музыки, организаторы первой в Чили экспериментальной студии при Католическом университете в Сантьяго (1955). Пьеса **Хуана Аменабара** (Juan Amenabar, 1922–1999) «Рыбы», созданная в этой студии в 1957 году, считается первым в Латинской Америке образцом электронной музыки, записанной на магнитофонную ленту. К этому же роду сочинений относятся его «Klesis» («Приглашение», 1968), балет «Стражник» (1968), «Непрерывная музыка» (1969), «Амаката» (1972) и «Ludus Vocalis» (1973). В то же время многие произведения Аменабара выдержаны в традиционном стиле, в частности его культовые «Литургическая месса» для солиста, мужского хора и инструментального ансамбля (1964), написанная на языке индейцев мапуче; «Лауды на все дни недели» (1970), «Pater noster» для голоса и гитары (1965).

---

<sup>113</sup> Paraskevaidis G. El dodecafonismo y el serialismo en América Latina // Pauta, 1985. P. 82.

**Хосе Висенте Асуар** (José Visente Asuar, р. 1933) пришел к музыкальной композиции в ходе акустических экспериментов. Он занимался у Б. Блахера в Западном Берлине и на Международных летних курсах в Дармштадте под руководством Пьера Булеза, Карлхайнца Штокхаузена, Бруно Мадерны и Дьёрди Лигети. Асуар спроектировал и оборудовал студии электронной музыки в Карлсруэ (1960, Германия) и Каракасе (1965). В 1978 организовал свою собственную студию под названием «COMDASUAR». Первое электронное сочинение Асуара — «Спектральные вариации» — датировано 1959 годом. В дальнейшем он целиком посвящает себя этой сфере музыкальной деятельности. Его электронные опусы, среди которых «Прелюдия ночи» (1961), «Алеаторический этюд» (1967), «Кафедральный собор» (1968), «Рассвет» (1977), «Элегия» (1982), отличаются большой свободой в выборе средств и своеобразной образностью. Асуар является автором специальных работ, посвященных методам сочинения электронной музыки («Компьютер-виртуоз», «Так сказал компьютер»), а также многочисленных статей в «Чилийском музыкальном журнале» и других периодических изданиях.

### *Страны Андской группы*

Творчество композиторов других регионов Латинской Америки — стран Андской группы (Боливия, Колумбия, Перу, Эквадор, Венесуэла) и Центральной Америки (Гватемала, Гондурас, Сальвадор, Никарагуа, Коста-Рика, Панама, Белиз) — развиваясь в целом по линии эволюции от «национализма» к «универсализму», отличалось более замедленной скоростью стилистических изменений и во многих случаях уступало по художественному и техническому уровню создаваемых произведений творчеству композиторов развитых стран. Однако и в этих странах выдвинулся ряд интересных личностей, достойных внимания.

В середине XX столетия перуанским композиторам пришлось совершить громадный скачок из крайней культурной отсталости к современности. Если талантливому первооткрывателю национального направления Теодору Валькарселю не хватало элементарных знаний для оркестровки собственных сочинений и эмигрировавшему в 30-х годах из Германии Родольфо Хольцману пришлось оркестровать многие из них, чтобы они увидели свет, то уже его племяннику Эдгару и его сподвижникам в 50-х годах удалось овладеть самыми передовыми средствами композиции и занять достойное место среди латиноамериканских композиторов.

Среди учеников Родольфо Хольцмана и Андреса Саса Орчасала **Энрике Итурриага** (Enrique Iturriaga, р. 1918), один из наиболее известных перуанских композиторов XX века, продолжатель традиций, которые заложили его учителя. Будучи в течение нескольких десятилетий преподавателем гармонии и композиции в Национальной консерватории музыки, директором Национальной школы музыки, профессором Национального университета Майор «Сан Маркос» и других учебных заведений, Итурриага внес значительный вклад в воспитание молодых музыкантов. Став в 50-е годы участником дискуссии в ин-

теллектуальных кругах Перу о дальнейших путях развития национальной культуры, Итурриага, как и другие передовые деятели культуры, занял активную позицию, в основу которой был положен поиск гармоничного сочетания новых техник сочинения музыки с автохтонным перуанским фольклором. Важной вехой в истории перуанской музыки стала его «Песня и смерть Роландо» для голоса и оркестра по поэме Хорхе Эдуардо Эйельсона, удостоенная Национальной премии «Луис Дункер Лавалье» в 1949 году. Репертуарной стала пьеса для фортепиано «Прегон и данса» (1953), в которой используются принципы «пантонализма» в сочетании с фольклорными элементами, в частности прегоном «Пылающая революция» и ритмами маринеры. Зрелые произведения Итурриаги находятся на стилистическом перекрестке между стремлением к национальной идентичности и постмодернистскими тенденциями. Среди них «Посвящение Стравинскому» для оркестра и кахона<sup>114</sup> (1971), «Три песни для хора и оркестра» на тексты традиционной кечуанской поэзии в переводе Хосе Марии Аргедаса (1971), «Симфония Хунин и Ауакучо» (Junin y Auacusho, 1974), в которой трансформируются фольклорные элементы разных стран Латинской Америки как символ братства культур. Отметим также его более поздние сочинения: «Llamadas y fuga para un Santiago» («Призывы и fuga для Сантьяго») для духового квинтета (1995), 8-голосный мотет «Desiertos» («Дезертиры», 1997), Три поэмы «Без названия» для голоса и фортепиано (2003) на тексты Эйельсона.

**Армандо Гевара Очоа** (Armando Gevara Ochoa, р. 1927) по национальности кечуанец. Музыкальное образование получил в Бостоне и Нью-Йорке, где учился у Э. Ондржика (скрипка) и Н. Слонимского (гармония). Совершенствовался в Колумбийском университете по композиции, инструментовке и дирижированию. Во время пребывания в Париже консультировался у Нади Буланже. Сочинения Гевары Очоа исполнялись в Нью-Йорке, Лондоне, Мадриде, Париже, Москве и во многих странах Латинской Америки. Он автор свыше 400 произведений разных жанров, среди которых две симфонические поэмы, «Перуанская трилогия», «Драма Анд», «Трагедия Куско» для оркестра, «Андская симфония», камерно-инструментальные сочинения и песни, тематика большинства из которых напрямую связана с перуанской действительностью, — «Lamento andino» («Андийская жалоба»), «Уайуно», «Пуна (плоскогорье) и перуанский танец» для скрипки и фортепиано; песни «Мария Ангола» (для сопрано, хора и фортепиано), «Акомайо», «Воспоминание и вальс», цикл «Четыре песни». Нет сомнения, что индивидуальный стиль Гевары Очоа имеет ярко выраженные особенности. В отличие от большинства современных композиторов, он твердо стоит на традиционных позициях, разрабатывая в своих сочинениях мелодии и ритмы перуанского индейского и креольского фольклора. Заслуги Гевары Очоа высоко оценены в Перу: его имя первым из перуанских композиторов внесено в список имен, составляющих «Национальное достояние».

---

<sup>114</sup> Каха, кахон (в переводе с испанского «ящик») — креольский барабан с двумя мембранами, обычно правильной цилиндрической формы, распространенный от Перу до северных районов Аргентины и Чили.

Своеобразный пример музыкального индихенизма, осуществляемого современными средствами, представляет собой творчество перуанца **Франсиско Пульгара Видаля** (Francisco Pulgar Vidal, р. 1929). В юные годы он учился играть на скрипке (1943—1946), фортепиано, в 1948 году прошел курс теории и сольфеджио у Карлоса Санчеса Малаги. В 1949 году поступил в Национальную консерваторию в класс фагота, чуть позже — в Главный национальный университет «Сан Маркос» в Лиме (1950), где получил диплом адвоката. В 1957 году изучал полифонию и додекафонию в Боготе (Колумбия) у Роберто Пинеды Дуке. Преподавал в Национальной консерватории в Лиме и Университете «Хорхе Тадео Лосано» в Боготе. Обращаясь к истории, мифам и обычаям индейцев, композитор широко привлекает образцы музыкального и поэтического фольклора кечуа, для достижения определенных сонорных эффектов вводит в симфонический оркестр автохтонные индейские инструменты, в частности разновидность флейты Пана — антары. При этом традиционную технику композиции, преимущественно неоклассицистского толка, он гибко сочетает с додекафонией и микрохроматикой. Среди наиболее примечательных сочинений Пульгара Видаля «Три лирических поэмы» для хора (1955) и «Одиннадцать хоровых пьес» (1968) на традиционные кечуанские мотивы (в том числе, ярави, тристе, маринера и другие); «Мистическая сюита» (1956) и сюита «Таки № 1» (1960) для оркестра; симфонии «Чульпас» (1968) и «Креольское барокко» (1978). Одним из значительных образцов музыкального индихенизма можно считать его кантату в восемнадцати частях «Апу Инка» для чтеца, сопрано, хора и оркестра (1970) на анонимные кечуанские тексты в переводе на испанский язык. Среди более поздних сочинений — «Симфония Наска» (1995), симфония «Таки-Бах» для струнного оркестра (1998), «Напряжения и высота» (2009). Пульгар Видаля известен также своими переложениями традиционной андийской музыки в жанрах уайуно, тондера и маринера.

Музыкальный авангард в Перу представлен творчеством Сельсо Гарридо-Лекки, Сесара Боланьоса и Эдгара Валькарселя.

**Сельсо Гарридо-Лекка** (Garrido Lecca, р. 1926), получив первые уроки музыки в Национальной консерватории в Лиме, поступает в класс композиции Родольфо Хольцмана. В 1950 году получил стипендию для продолжения образования в Сантьяго (Чили), что положило начало его будущим тесным связям с этой страной. Четырьмя годами позже Гарридо-Лекка начинает работать в качестве ассистента и композитора в Институте театра Чилийского университета, где на протяжении десяти лет сочиняет музыку для драматических спектаклей. В 1964 году проходит стажировку у А. Копленда в Беркширском центре в Танглвуде. С 1965 года преподает в департаменте композиции факультета музыкальных наук и искусств Чилийского университета и позже становится заведующим кафедрой. Наконец, в 1973 году возвращается в Перу, где получает кафедру композиции в Национальной консерватории, затем пост директора (вплоть до 1979 года).

Гарридо-Лекка считает, что музыкант должен быть активным участником политической жизни. «Если нужно создать музыку для политического акта, нужно делать это — написать марш или работать с фольклорным ансамблем.

Не должно быть никакого разделения в музыке»<sup>115</sup>, — заявляет он на «Встрече Латиноамериканской музыки» в 1972 году в Гаване. Подтверждением этой позиции становится созданный в содружестве с чилийским певцом Виктором Харой балет «Семь штатов» (*Los siete Estados*).

В творчестве Гарридо-Лекки преобладает симфоническая и камерная музыка, часто исполняемая на концертах и фестивалях в Америке, Европе и Японии. Наиболее показательные сочинения — «Лауды I и II» (1963, 1993), «Элегия Мачу-Пикчу» (1965) для оркестра; «Антарес» для двойного квартета и контрабаса (1968); Соната-фантазия для виолончели и оркестра (1968), «Движение и сон» для двух чтецов, двойного хора и оркестра (1984); Симфония № 2 (1997), Концерт для гитары (1990).

**Сесару Боляньосу** (*César Bolaños*, р. 1931) не сразу удалось определиться в своих профессиональных склонностях. Начав учиться игре на фортепиано под руководством своего отца, он в 10-летнем возрасте поступил в Национальную консерваторию. Однако в 1958 году выбрал для дальнейшего обучения факультет журналистики в Католическом университете, который, однако, вскоре оставил и отправился изучать электронную музыку в Манхеттенскую школу музыки в Нью-Йорке, где оставался вплоть до 1963 года. Встреча Боляньоса в 1962 году с Альберто Хинастерой придала мощный импульс его творчеству. В 1964—1970 годах Боляньос учился и работал в лаборатории электронной музыки Латиноамериканского центра высших музыкальных исследований при институте «Торквато ди Телья» в Буэнос-Айресе, где вел семинар по компьютерной музыке, читал курс теории и практики аудиовизуальной композиции, экспериментировал в сфере электронной музыки и «музыкального театра». В эти годы и возникли основные произведения Боляньоса, созданные с помощью компьютерной вычислительной техники и электронных генераторов, которые он определяет термином «компьютерные звуковыразительные структуры» (*ESEPCO*). Таковы его опусы «Интенсивность и высота» (*ESEPCO I*), «Похвала словам, которые не были произнесены» (*ESEPCO II*), серия пьес под общим названием «Пространства», музыкальное оформление спектаклей драматического театра и кинофильмов. Реализуя концепцию авангардистского «музыкального театра», Боляньос первым среди перуанских композиторов применил смешанные средства, включающие как абстрактные визуальные символы (световые эффекты, кинопроекторы, неиграющие музыкальные инструменты на сцене и т. п.), так и элементы сценического действия. К этой сфере относится композиция «Альфа-Омега» на библейские тексты, в исполнении которой наряду с чтецами, хором, акустическими инструментами, электронной аппаратурой, кинопроекторами и световыми источниками участвуют две танцовщицы. В другой композиции под названием «1-10-AIFG/Rbt-1» участвуют три чтеца, валторна, тромбон, электрогитара, два ударника и два оператора на компьютерах, управляющих (вместо дирижера) световыми сигналами по заранее составленной программе. Еще более сложный и смешанный состав

---

<sup>115</sup> *Correa de Azevedo L. H.* La música en América Latina. Música y revolución // América Latina en su música. UNESCO. México, 1977. P. 67.

исполнителей и аудиовизуальных средств предполагает алеаторическая композиция «Ньякауасу» на тексты из «Боливийского дневника» Эрнесто Че Гевары. В этом сочинении нашла отклик активная позиция композитора, подобно Бесерре и Гарридо Лекке, заявившего на форуме в Гаване, что «фундаментальная проблематика латиноамериканской музыки состоит не в ассимиляции техник, а в необходимости найти путь к выражению конвульсивной политической и социальной реальности этого континента»<sup>116</sup>.

В 1973 году с закрытием Института «Торквато ди Телья» вследствие наступившей в Аргентине диктатуры Болянос был вынужден вернуться в Лиму. Здесь он неожиданно прекращает сочинение музыки и посвящает себя всецело изучению перуанского андийского фольклора, автохтонных инструментов и танцев. В результате этих исследований появилось несколько трудов, в частности «Карта популярных музыкальных инструментов Перу» (1979), «Доиспанские музыкальные инструменты» (1988), «Происхождение доиспанской музыки» (2007).

**Эдгар Валькарсель** (Edgar Valcárcel, р. 1932), племянник Теодоро Валькарселя, совершенствовался и работал в тех же центрах в Нью-Йорке и Буэнос-Айресе, что и Болянос, и также использует в своем творчестве все виды авангардистской техники от додекафонии и алеаторики до электроакустических способов звукоизвлечения и смешанных средств. В то же время в ритмоинтонационном строе и тембровом колорите его сочинений в большей мере заметны индивидуальные авторские, а также индихенистские черты. Это «Сплавы» для чаранго<sup>117</sup> с оркестром (1966), «Антарес» для флейты, ударных и электронной аппаратуры (1968), серия пьес под общим названием «Любовь» на языке индейцев мочина для различных инструментальных составов (1969–1971), «День смерти» на языке индейцев аймара для одиннадцати инструментов (1967). К этой группе произведений относится наиболее известное и значительное создание композитора «Хоровая песнь Тупаку Амару II» для сопрано, баритона, хора и оркестра с применением смешанных средств (1965). Среди других сочинений Валькарселя выделяются «Кантата необъятной ночи» для баритона, хора и оркестра на слова Пабло Неруды (1964); «Инвенция» (1967) — его первое электронное сочинение; «Спектры» для флейты, альта и фортепиано и «Спектры II» для валторны, виолончели и фортепиано; «Дихотомия III» для медных духовых инструментов. В более поздних произведениях Э. Валькарселя заметны постмодернистские тенденции, проявляющиеся в определенном упрощении музыкального языка («Семь перуанских песен» для голоса и двух фортепиано, 1998).

Среди современных композиторов Колумбии выделяются два имени — Фабио Гонсалес Сулета и Блас Эмилио Атеортуа. **Фабио Гонсалес Сулета** (Fabio González Suleta, р. 1920) после небольшой подготовки по фортепиано у своей матери, в 1929 году поступает в музыкальную школу в Лос-Анджелесе. По возвра-

---

<sup>116</sup> Correa de Azevedo L. H. La música en América Latina. P. 67.

<sup>117</sup> Чаранго — струнный щипковый музыкальный инструмент небольших размеров, широко распространенный в народной музыке Перу, Боливии и Северной Аргентины.

щении в 1932 году в Колумбию продолжает обучение в Национальной консерватории в Боготе, где основными педагогами были Г. У. Ольгин (композиция и фортепиано), Д. Галарамбис (скрипка) и Е. Джованетти (орган). Начиная с 1938 по 1986 год Гонсалес Сулета преподает в Национальной консерватории композицию и теоретические дисциплины, а в 1956–1967 годах занимает пост директора. Круг его интересов, однако, не ограничивается музыкой, он увлекается также астрономией (секретарь Национальной обсерватории, 1949–1952; с 1951 года член Географического общества). В своем музыкальном творчестве Гонсалес Сулета тяготеет к крупным инструментальным формам и использует наряду с традиционными методами композиции атонализм и серийную технику. Среди наиболее значительных его сочинений — девять симфоний, знаменующие основные творческие вехи: ранние, написанные в традиционном национально-романтическом стиле, — Первая «Храм солнца» (1956) и Вторая симфония (1959); Третья симфония (1960), исполненная на Втором межамериканском фестивале музыки в Вашингтоне и принесящая композитору международную известность; Четвертая «Из кафе» (1963), одно из наиболее заметных его сочинений; Шестая симфония «Из Старого Света», символизирующая родство с испанской классической культурой (1967); Седьмая «Склеенная (Коллажная)» (1969) и Восьмая симфония «Превращения» (1971), отражающие авангардистские устремления (коллаж, сериальная техника); и, наконец, одно из последних сочинений — Девятая симфония (1974). К числу известных сочинений относятся сюита «Амазония» (1945), «Андская сюита» для флейты и струнного оркестра (1945), основанная на мелоритмике традиционных колумбийских жанров галерон, гуабина и бамбуко; Концерт для скрипки с оркестром (1958), «Диптих» для струнного оркестра (1960). В творческом багаже композитора ряд сочинений для хора, культовые («Te Deum», 1957, Месса, 1960) и светские, среди которых выделяются «Три песни истории» для смешанного хора а cappella на тексты национальных поэтов Конкисты, колониального периода и эпохи независимости (1958). Из камерно-ансамблевых произведений отметим «Абстрактный квинтет» для деревянных духовых инструментов (1960). Гонсалес Сулета — автор первого в Колумбии электронного произведения «Электронный набросок» (Ensayo Electronico, 1965), музыки к кинофильмам («Балконы Карфагена», 1971). С 1975 года по состоянию здоровья вынужден был отказаться от сочинения музыки, сосредоточив свои усилия на педагогике. В классе композиции Гонсалеса Сулеты сформировались видные колумбийские композиторы, такие, как Блас Эмилио Атеортуа (р. 1943), Жаклин Нова (1935–1975), Луис Торрес Сулета (р. 1941) и Франсиско Сумаке (р. 1945). Заметными стали также его выступления в печати по различным проблемам современного музыкального творчества.

**Блас Эмилио Атеортуа** (Blas Emilio Aterhortúa, р. 1943) — уникальный композитор в современной латиноамериканской, а может быть, даже и в мировой музыке. От небольшого вокального цикла «Две песни» для баритона и фортепиано на стихи Генриха Гейне op. 1, созданного в 1957 году, пролегает огромный путь в 50 лет — Трио для кларнета, скрипки и фортепиано (2006) обозначено опусом 220! И это еще, судя по всему, не последнее его произведение.

Индивидуальный стиль композитора отмечен подлинной оригинальностью и синтезирует в себе как авангардистские, так и неоклассицистские тенденции, объединенные общим стремлением к выражению латиноамериканской континентальной и национальной идентичности.

Получив образование в музыкальной школе Института изящных искусств в Медельине и консерватории Национального университета в Боготе, Атеортуа совершенствовался (1963–1964, 1966–1968) в Институте «Торкватто ди Телля» в Буэнос-Айресе у Альберто Хинастеры и ряда видных европейских композиторов, сотрудничавших в эти годы в музыкальном центре. Учился также в США по стипендии «Фонда Форда». На протяжении всей творческой жизни был связан с педагогикой: преподавал в Национальном университете, а также в университетах Антиохии, Кауки и Букараманги. Начиная с 1988 года работал с Национальным молодежным оркестром в Каракасе, созданном в рамках Системы молодежных оркестров, призванных «победить порочный круг бедности» венесуэльской молодежи. По возвращении в 1995 году в Боготу, преподавал композицию в консерватории музыки «Колумбийского национального университета». В 2002 году по приглашению видного венесуэльского композитора и музыкального деятеля Хосе Антонио Абреу Атеортуа создает и возглавляет Латиноамериканскую кафедру композиции в Каракасе, наряду с этим продолжая дирижерскую деятельность с молодежными оркестрами Венесуэлы. За свою деятельность удостоен многих почетных наград и званий.

Атеортуа, без сомнения, наиболее признанный в международных кругах колумбийский музыкант. В широком спектре стилистических связей и предпочтений композитора можно выделить преимущественную опору на неоклассические традиции, умеренное употребление авангардистских видов композиторской техники и глубокую приверженность к американской тематике. Наряду с обобщенными способами отображения латиноамериканского мироощущения, в музыке Атеортуа встречаются и множественные примеры цитирования и воссоздания типичных национальных жанров и манер исполнения, таких, как антифонное пение, использование и имитирование звучания автохтонных ударных и духовых инструментов.

Каталог Атеортуа насчитывает около 40 произведений ораториально-кантатного жанра, свыше 100 крупных оркестровых сочинений, свыше 200 сочинений для отдельных инструментов, голоса и ансамблей. Среди произведений крупной формы наблюдается тенденция к комбинированию симфонического и кантатного формообразования с преобладающим неоклассическим принципом равновесия составляющих частей. Часто используется звучание детских голосов, что, возможно, связано с участием композитора в программе приобщения молодежи к музыке, разработанной в Венесуэле.

Среди произведений ораториально-кантатного жанра выделим «Детский реквием» (*Requiem de los nicos*) для солистов, детского хора, оркестра ударных и магнитофонной ленты (1974); кантаты «*Tiempo Americandina*» («Американо-андийское время») для солистов, чтеца, хора и оркестра на стихи латиноамериканских поэтов (1978); «Ода Америке Андреса Бельо» для хора и оркестра (1981) «Гаудемаус» для двух солистов, четырех хоров и оркестра, расположен-

ных антифонально в различных местах зала (1993); «Апу Инка Атавальпаман» (Apu Inka Atawalpaman), американская элегия для солистов, хора и оркестра (1971); «Гимн земле, любви и жизни» для солистов, двух фортепиано ударных и магнитофонной ленты (1967), «Симон Боливар» для тенора, детского и смешанного хора, хора актеров и оркестра (1980), «Иберо-гранадинскую симфонию» для четырех солистов, хора и оркестра (1981), симфонии «Анна Франк» (1991) и «Христофор Колумб» для тенора, детского и смешанного хоров и оркестра (1991).

В числе симфонических произведений — «Дивертисмент в манере Моцарта» (1970) и ряд других, имитирующих стили Вивальди, Гайдна, Телемана, Бартока; «Психокосмос» для оркестра, 18-ти ударных и магнитофонной ленты (1971); «Элегическая симфония памяти Хинастеры» (1983); симфония для фортепиано и оркестра (1989); «Антифональный концерт» для пяти инструментальных групп (1994); свыше 25-ти концертов для солирующих инструментов с оркестром.

Оригинален подход Атеортуа к электроакустической музыке. Среди этих опытов есть как «традиционные» («Сиригма» и «Сонохромияс», 1966), так и переложения произведений других композиторов («Двенадцати американских прелюдий» А. Хинастеры, «Трех прелюдий» Дж. Гершвина и даже «Восьми русских народных песен» А. Лядова; каденции к фортепианному концерту Моцарта № 21), а также народных колумбийских танцев бамбуко, пасильо, хоропо. Представляется, что композиторское наследие Атеортуа заслуживает самого углубленного изучения и пропаганды, явно недостаточных вплоть до настоящего времени.

Среди современных композиторов Боливии выделяется **Альберто Вильяльпандо** (Alberto Villalpando, р. 1940). Начав обучаться музыке в Потоси у Сантьяго Веласкеса, в 1958 году Вильяльпандо переехал в Аргентину, где занимался по композиции в Национальной консерватории «Лопес Бучардо» у Роберто Гарсиа Морильо и Альберто Хинастеры. В 1963 году продолжил обучение в Латиноамериканском центре высших музыкальных исследований при Институте «Торкватто ди Телья» в Буэнос-Айресе, где наряду с Хинастерой занимался у европейских мастеров — О. Мессiana, Л. Даллапиколы, Р. Малипьеро и Б. Мадерны. С 1965 года проживает в Боливии. В течение многих лет был директором Департамента музыки министерства культуры Боливии, директором и преподавателем композиции в Национальной консерватории Ла Паса. Преподавал в Цехе музыки Боливийского Католического университета. В течение некоторого времени служил советником по культуре посольства Боливии во Франции. В 1998 году был удостоен Национальной премии по культуре.

Вильяльпандо принадлежит к композиторам, постоянно стремящимся к поиску компромисса между отражением национальной идентичности и современными способами ее звукового воплощения. Кечуанец по национальной принадлежности, он всегда ощущает непреодолимую потребность к воссозданию атмосферы андийских плоскогорий, отстаивает географическую принадлежность его музыки, отражающей, по его выражению, синусоидные изгибы горных пейзажей. Настаивает на мощной и живой силе фольклорной боли-

вийской музыки, утверждая, что существует могучая этническая музыка, которую по настоящее время культивируют индейцы и которая приобрела интернациональное значение<sup>118</sup>. Применяя серийную технику («Структуры» для фортепиано и ударных, 1964; «Солнечная кантата» для сопрано, баритона, смешанного хора и камерного оркестра, 1964), алеаторику (балет «Танец утраченного образа» для камерного оркестра, 1969), употребляя во многих сочинениях электронные («Об элементах» для компьютера и синтезаторов, 1991) и смешанные средства («Кантатаи» для хора, чтецов и электронных звуков, 1997), он никогда не теряет своей главной цели — аутентичного звучания. Многие произведения Вильяльпандо можно смело причислить к направлению «магического реализма», поскольку они напрямую посвящены воспроизведению мифологического характера мышления своего народа. Это особенно наглядно проявляется в регулярно появляющихся на протяжении всего его творческого пути пьесах под названием «Мистика» для различных камерных составов. Так, «Мистика» № 1 — для струнного квартета (1965), № 3 — для двойного струнного квартета, валторны, контрабаса и магнитофонной ленты (1970), № 4 — для струнного квартета, фортепиано и магнитофонной ленты (1970), «Мистика» № 8 написана в 1995 году. Из наиболее значительных произведений Вильяльпандо — «Превращения воды и огня в горах» (1991) для оркестра и опера в трех актах «Манчаупуиту» на легендарный сюжет из колониальной эпохи, поставленная в 1995 году. А. Вильяльпандо — один из немногих боливийских композиторов, сотрудничающих с национальным кинематографом (музыка к фильму «Кровь кондора» режиссера Хорхе Санхинеса и другим).

Профессиональная композиторская школа Венесуэлы нашла достойных продолжателей в деятельности двух братьев — Эвенсио Кастельяноса и Юмара Гонсало Кастельяноса. **Эвенсио Кастельянос** (Evencio Castellanos, р. 1915), ученик классика венесуэльской музыки Висенте Эмилио Сохо, сыграл видную роль в музыкальной жизни своей страны. Преподавал в Высшей школе музыки, был ее директором. Выступал в качестве дирижера симфонического оркестра Венесуэлы, руководил капеллой кафедрального собора Каракаса. В течение нескольких лет возглавлял Ассоциацию композиторов и авторов Венесуэлы. За свои сочинения был удостоен Национальных премий по музыке (1951, 1961). В его творчестве национальные традиции находятся в органичном взаимодействии с современными эстетическими тенденциями. Э. Кастельянос — автор масштабной (длительностью свыше 90 минут) оратории «Тиран Агирре» для солистов, хора и оркестра (1967), симфонической поэмы «Река семи звезд» (1946), симфонических сюит «Авиленская» и «Санта Крус из Пакаиригуа», духовных сочинений (месса «Ave Maria Stella», мотеты, мадригалы), полифонических песен, произведений для фортепиано.

**Юмар Гонсало Кастельянос** (Umar Gonzálo Castellanos, р. 1926) учился, так же как и его брат, у В. Э. Сохо, совершенствовался в парижской Schola cantorum и в Сиене (Италия). Был главным дирижером Симфонического оркестра Венесуэлы, директором музыкальной школы «Х. М. Оливарес», руководил хором

<sup>118</sup> www.candilejas.cl.septiembre. 2001

Католического университета «Андрес Бельо». За свои сочинения был удостоен Национальных премий по симфонической музыке (1947, 1957), премии «Висенте Эмилио Сохо» (1954). Творчество Ю. Г. Кастельяноса, национальное в своей основе, развивалось в русле постромантических и неоклассических тенденций. Среди сочинений — «Каракасская сюита» для оркестра (1946), «Дивертисмент» для одиннадцати инструментов (1966), Концерт для скрипки с оркестром (1984), произведения культовой музыки («Te Deum» для хора и органа, «Miserere» для четырехголосного хора a cappella) и другие.

К группе композиторов Венесуэлы, сочетающих приемы авангардистской техники с более или менее традиционными выразительными средствами, можно отнести Хосе Антонио Абреу, Раймундо Перейру Ратио, Антонио Хосе Очоа, Карлоса Теппа и Федерико Руиса. Среди них следует выделить **Хосе Антонио Абреу** (José Antonio Abreu, р. 1939), в творчестве которого преобладают произведения неоклассицистской направленности. Он автор двух симфоний, струнного квартета, духового квинтета, ряда произведений религиозного плана, в том числе симфонической кантаты на тексты из 14-й главы «Евангелия Святого Луки» для солистов, хора, органа и оркестра; оратории на тексты из «Апокалипсиса».

Выдающихся заслуг Абреу достиг на ниве общественной деятельности. В течение 60-х годов он возглавлял кафедры экономики в различных университетах. Затем был депутатом Национального конгресса, в 1970-х годах занимал пост министра культуры, вице-президента и директора Национального совета по культуре. В 1975 году основал Симфонический оркестр «Симон Боливар» и Национальный молодежный симфонический оркестр. Неотенима деятельность Абреу в сфере музыкального воспитания молодежи. В 1975 году им была создана Система молодежных и детских оркестров, включающая сеть из 246 учебных центров по всей стране, где 250 тысяч детей и юношей, в своем большинстве из бедных семей, обучались музыке и играли в более 600 оркестрах. Эта модель послужила образцом и для других стран Латинской Америки и Карибского бассейна. Деятельность Абреу широко признана мировым сообществом. В 1994 году он был удостоен Международной премии ЮНЕСКО, титула «Посла музыки и мира» за создание мировой сети детских оркестров и хоров (1998), в 2001 году ему присуждается Альтернативная Нобелевская премия как основателю Национального молодежного симфонического оркестра Венесуэлы. Проект Абреу продолжает функционировать и в XXI столетии. Молодежный оркестр Венесуэлы под руководством дирижера Дудамеля выступал в Испании (2007), Японии (2008), Китае и Малайзии (2009).

Существенные изменения в эстетической и стилистической ориентации венесуэльских композиторов дают о себе знать с середины 1960-х годов, когда чилиец Хосе Висенте Асуар организовал в Каракасе Студию музыкальной фонологии с лабораторией электронной музыки. В это же время начинает издаваться информационный музыкальный бюллетень, пропагандирующий новейшую музыку. Композиторы Венесуэлы обращаются к атональной и серийной технике (Расес Эрнандес Лопес — «Три пространства» для скрипки, виолончели и фортепиано, «Полиэдр» для фортепиано; Алексис Раго — «Пять мгновений»

для оркестра, «Музыка сновидений и космогонии» для квинтета духовых), алеаторике (Хосе Луис Муньос — «Движения» для оркестра), электронной музыке (Антонио Эстевес — «Космовибрафонии I и II» для магнитофонной ленты). Среди венесуэльских композиторов-авангардистов выделяется **Альфредо дель Монако** (Alfredo del Monaco, р. 1938) — основатель «Венесуэльского общества современной музыки» и соратник Х. В. Асуара по созданию Студии музыкальной фонологии. Он один из самых энергичных поборников электронной музыки, первый венесуэльский композитор, создавший произведение с помощью компьютера («Хромофония I», 1967). Из его сочинений отметим два «Электронных этюда» (1968, 1970), «Альтерации» для скрипки, альта, виолончели, фортепиано и магнитофонной ленты (1971), «Синтагму» для тромбона и компьютера (1972).

### *Центральная Америка*

Среди композиторов Центральной Америки наибольшей известностью пользуются Эктор Кампос-Парси из Пуэрто-Рико и Роке Кордеро из Панамы. **Эктор Кампос-Парси** (Hector Campos Parsi, 1922–1998) стажировался в Беркширском музыкальном центре в Танглвуде у А. Копленда и О. Мессiana, позже брал уроки у Нади Буланже в Париже. Творчество Кампоса-Парси отличается ярко выраженной национальной принадлежностью (в частности, использованием характерных черт афропуэрториканского жанра «плена»). Вместе с тем его стиль претерпел эволюцию, подобную другим композиторам этого времени, — от постромантизма 1940-х годов к неоклассицизму 1950-х (Соната для фортепиано, 1953) и затем к различным видам техники авангарда — сериализму, алеаторике, электронной музыке и т. п. («Калайя» для оркестра, ударных и магнитофонной ленты, 1963; «Трагический дуэт» для фортепиано с оркестром памяти Дж. Кеннеди, исполнен на Третьем межамериканском фестивале современной музыки, 1965). Во многих произведениях Кампоса-Парси воссоздается «чудесная реальность» Латинской Америки. Это оркестровые пьесы «Урайоан» (Urayoan, 1958), «Петроглифы» (1966) и «Аравак» (1970), которые можно отнести к жанру симфонических поэм. В этот же ряд можно поставить и сочиненный в 1983 году по заказу фестиваля современной музыки в Каракасе «Танец неба» (Turey areito) для оркестра, в котором средствами «модернистского варваризма»<sup>119</sup> воссоздается образ танцующего божества Йокаху в ритуале арейто. К 500-летию открытия Америки был написан вокальный цикл «Святые сонеты» (1992), по своей стилистике восходящий к испанской музыке эпохи Ренессанса.

Крупнейшим композитором Центральной Америки и одним из наиболее ярких представителей современной латиноамериканской музыки стал панамский композитор **Роке Кордеро** (Roque Cordero, 1917–2009). Кордеро учился в США у Э. Кшенека по композиции и у Д. Митропулоса по дирижированию. В 1950–1966 годах преподавал, а в 1953–1964 был директором Национального института музыки. С 1964 года занимал пост главного дирижера Националь-

<sup>119</sup> [www.Asociacion-sinfonica.org/p/conciertos/2004-16-17.html](http://www.Asociacion-sinfonica.org/p/conciertos/2004-16-17.html)

ного симфонического оркестра Панама, исполнял обязанности вице-президента Латиноамериканского музыкального центра и профессора композиции в университете штата Индиана (1966—1969). Более 25 лет (1972—1999) преподавал композицию в Государственном университете штата Иллинойс в США.

Творчество Р. Кордеро — типичный пример стилистической эволюции в латиноамериканской музыке середины XX века от традиционных к авангардным методам композиции. В своем творчестве он стремился к органичному слиянию элементов национальной музыки с современной композиторской техникой, считая, что «национализм, который не может подняться посредством мощной трансформации своих элементов до высот большого искусства, не может быть ничем иным, как отсталым искусством»<sup>120</sup>. Вместе с тем он оставался в известной степени консервативным в области формообразования, часто используя сонатную форму, тему с вариациями или фугу с целью создания равновесия между компонентами композиции. Стилистика первых зрелых произведений Кордеро 1940—1950-х годов проходит от постромантизма к неоклассицизму в русле национальной традиции. Среди них «Каприччо на темы внутренних районов» для оркестра, основанное на типичном панамском танце мехорана; «Панамская увертюра № 2»; балет «Сететула» по мотивам легенд индейцев куна; «Сенсемайа» для хора, тамбора и балерины (это еще одно после Ревуэльтаса переосмысление мифологической поэмы Н. Гильена); «Сельская рапсодия» для оркестра (первая премия на конкурсе «Рикардо Миро» в Панаме, 1953).

Стиль последующих произведений Кордеро, таких, как «Данса в форме фуги» для струнного квартета и Сонатина для скрипки и фортепиано, в которых чувствуется влияние Кшенека, постепенно модернизируется. В числе лучших сочинений Кордеро, которые принесли ему международную известность — Вторая симфония, удостоенная в 1957 году премии «Каро де Боэси» на Втором фестивале латиноамериканской музыки в Каракасе и ставшая своего рода запалом для взрыва жаркой дискуссии по поводу дальнейших путей развития латиноамериканской музыки (об этом уже упоминалось раньше). «В симфонии переплетаются моменты надежды и отчаяния, грандиозных мечтаний и глубоких разочарований; она насыщена вместе с тем хорошим юмором и оптимизмом, прерываемыми трагическими эпизодами» — так характеризуется она в «Чилийском музыкальном журнале»<sup>121</sup>.

В 1960—1970-х годах Кордеро использует во многих сочинениях принцип тотальной сериализации, близкий принципу «структурного ритма», — подобно А. Бергу, развитие происходит за счет одной ритмической ячейки или ритмического ядра<sup>122</sup>. К произведениям этого рода относятся первая часть Концерта для скрипки с оркестром (1962), три струнных квартета (1960, 1968, 1973). В других произведениях Кордеро, отличающихся особой лаконичностью, про-

---

<sup>120</sup> Chase G. El compositor Cordero // *Américas*, 07.07.1958. P. 11.

<sup>121</sup> *Revista musical chilena*. № 142—144. 1978.

<sup>122</sup> Orrego Salas J.A. Técnica y estética // *América Latina en su música*. UNESCO. México, 1977. P. 187.

является родство с техникой и эстетикой А. Веберна («Музыка» для камерного ансамбля, 1980). Кордеро, однако, не только хороший ученик великих европейцев. По замечанию Оррего Саласа, в его творчестве «мы находим счастливый синтез серийной техники с сущностными элементами народной традиции своей страны. Успех этого синтеза стал возможен в силу непредубежденности его в отношении своей национальной среды в эпоху почти полного ее отрицания космополитически настроенными коллегами и свободного, не связанного догматическим выполнением правил, применением серийного метода, не являющимся для него препятствием спонтанному проявлению характерных элементов, особенно в области ритма»<sup>123</sup>.

В 1990-х годах в творчестве Кордеро все более ощутимо проявляются пост-модернистские тенденции, происходит ощутимый поворот к более доступным для слушателей способам воплощения элементов национального фольклора, все более частому употреблению звучаний местных инструментов. Многие образы его произведений позднего периода с большим основанием можно соотнести с «магической реальностью» Латинской Америки: «Тамбор агонии» для гитары (1994), «Диалоги между лирой Орфея и тамбором чичибомбо» для фагота, фортепиано, скрипки и двух гитар (1995), «Хочу исчезнуть в темноте» для сопрано, флейты, гитары, электронной клавиатуры и этнических ударных на текст панамского писателя Карлоса Чангмарина (1997), «Три эскиза» для флейты, фагота, контральто, баритона и фортепиано на текст Габриэля Маркеса из книги «Любовь во время холеры» (1997).

## Заключение

Будучи генетическим ответвлением европейской, профессиональная музыкальная культура Латинской Америки на протяжении всей своей истории развивалась параллельно ей, проходя стадии имитации, ассимиляции и трансформации на местной почве того, что приходило из Европы. При этом латиноамериканская музыка, поначалу с неизбежным отставанием, затем все более сокращая разрыв во времени, повторяла этапы, пройденные европейским искусством. В разных странах Латинской Америки эти этапы музыкального развития имели разную продолжительность, нередко сосуществуя и накладываясь один на другой. При этом многие эстетические течения, уже завершившие свою эволюцию в европейской музыке, в Латинской Америке проявили бо́льшую жизнеспособность и самостоятельно развивались в местных условиях. Так, весьма родственным латиноамериканскому мировосприятию оказался романтизм, если, как было отмечено выше, иметь в виду определенное мироощущение, а не копирование музыкально-выразительных средств европейской музыки XIX века. Особенно отчетливо черты романтизма проявились у композиторов, творчество которых было связано с народной креольской традицией. С другой стороны, индейский и афроидный фольклор, пришедший из

---

<sup>123</sup> *Orrego Salas J.A. Técnica y estética. P. 187.*

глубинных пластов человеческой культуры, нашел немало точек соприкосновения с модернизмом начала и авангардизмом второй половины XX столетия.

Весьма устойчивы в музыке Латинской Америки различные проявления неоклассицизма. Опора на закономерности классической музыки и их переосмысление составляют одну из наиболее характерных черт творчества многих современных латиноамериканских композиторов. Вместе с тем неоклассицизм, с присущим ему превалированием рационального начала над эмоциональным, хотя и способствовал более глубокому философскому постижению действительности, привел все же к несколько одностороннему ее отражению в латиноамериканской музыке.

Особенно плодотворной для воплощения такого емкого, хотя и трудно определяемого понятия, как «латиноамериканский колорит», оказалась линия неофольклоризма, звукоизобразительности в музыке, идущая от импрессионизма через «языческого» Стравинского к современной сонористике. Противопоставления звуковых блоков, сгущения и разрежения звучностей, неопределенная звуковысотность, кластеры — все это оказалось пригодным для изображения «чудесной реальности» Латинской Америки — картин дикой, необузданной природы, красочного изобилия, всего таинственного, иррационального.

Показательно также, что додекафония, сыграв роль первотолчка в приобщении Латинской Америки к мировому музыкальному авангардистскому движению, в чистом виде нашла в ее музыке весьма ограниченное применение. Гораздо более многочисленны и характерны попытки нахождения какого-то ее симбиоза с иными видами композиторской техники, как традиционными, так и авангардистскими.

Развитие профессиональной музыки Латинской Америки на всех этапах определялось двумя главными тенденциями: «национальной», то есть стремлением воплотить национальное начало, и «универсальной», то есть желанием «догнать Европу», «идти в ногу с Европой». На протяжении многих десятилетий лозунг «Догнать Европу» подразумевал в первую очередь овладение конструктивными принципами и формами европейской музыки. Инструментальная и вокальная миниатюра, сюита, рапсодия, симфоническая (лучше сказать, оркестровая) поэма; опера и ее местные разновидности — сарсуэла, тонадиллья, сайнете, чико; балетные постановки; наконец, симфония и камерно-инструментальные жанры — в такой примерно последовательности композиторы Латинской Америки осваивали формы европейской музыки, поднимаясь от программности, ограниченной местными реалиями и ценностями, ко все более широкому общечеловеческим концепциям. Важно отметить при этом, что вплоть до середины XX века обе тенденции — национальная и универсальная, — несмотря на все идейно-эстетические баталии между их адептами, не только сосуществовали, но объективно дополняли одна другую. Иными словами, до известного момента конструктивные формы и стилистические течения европейской музыки не вступали в резкое противоречие с латиноамериканским содержанием, то есть с конкретным местным музыкальным материалом. Более того, художественная практика показала, что даже «чистые»

индейская и афроамериканская музыкальные стили могут быть ассимилированы и возвышены до искусства универсального значения гармоническими, полифоническими и оркестровыми средствами европейской музыки («Индийская симфония» Карлоса Чавеса, «Румба» Алехандро Гарсиа Катурлы, «Кан-домбле» Жозе Сикейроса).

Ситуация значительно усложняется после Второй мировой войны с проникновением в Латинскую Америку музыкального авангарда. Поначалу проблематичной казалась принципиальная возможность совместимости эстетических установок и технических средств авангарда с традициями национальных музыкальных культур Латинской Америки — слишком многочисленны примеры, иллюстрирующие отдаляющее от национальной культуры воздействие авангарда на творчество композиторов, что с тревогой констатировали музыкальные деятели Латинской Америки. Для многих латиноамериканских композиторов встал немаловажный вопрос, идти ли «в ногу с Европой» или остаться кубинцем, бразильцем, мексиканцем в своем творчестве. Время, однако, показало, что компромисс между традицией и современностью возможен. Сегодня латиноамериканские композиторы овладели самыми передовыми методами письма и на равных сотрудничают как с европейскими, так и с североамериканскими коллегами в международных центрах современной музыки. Ныне Латинская Америка — это неотъемлемая часть всего цивилизованного мира, на равных правах с другими странами и народами участвующая в мировых процессах развития.

Современные социокультурные условия в Латинской Америке породили общества с еще большим, чем в начале века, смешением культур, включая доминирующую на этом континенте западноевропейскую культуру. Но даже находясь в плену универсальных моделей авангарда, латиноамериканские композиторы сознательно или бессознательно трансформировали их в стремлении выразить при их помощи национально-характерное содержание (разумеется, речь идет о случаях, когда они к этому стремились). Сквозь «обезличенную» технику проступает все же этот «акцент» — бразильский, мексиканский или какой-либо иной, передающий особенности культурного контекста, в котором создавалась эта музыка.

Латиноамериканские композиторы продолжают искать и находят в современных способах организации звука все необходимое для отображения глубинных черт национальной культуры. Многие из их произведений отличаются особой красочностью, живописностью, что позволяет объединить их в направление, которое можно было бы назвать «латиноамериканским неоимпрессионизмом». Если додекафония и сериализм в целом способствовали отдалению латиноамериканских композиторов от звуковых реалий этого континента, то средства алеаторики, с ее свободной импровизационностью, принципом индетерминизма, случайности оказались созвучными латиноамериканскому менталитету. Так, сопоставление объемов разной плотности и фактуры позволяет воссоздать образы андских горных массивов, возвышенностей и впадин, а кластерные созвучия — передающие удар и следующую за ним загадочную тишину, характерные для этих географических широт, — ис-

пользовались в латиноамериканской музыке уже во времена «Токкаты» Чавеса и «Индийских песен» Вилла-Лобоса, не говоря уже о более поздних примерах, таких, как «Кандомбле» Сикейроса или «Кантата магической Америки» Хинастеры. Большой потенциал в этом плане заключен и в электронной музыке: многие композиторы находят различные способы комбинирования электронных звучаний с местными автохтонными или традиционными инструментами — ударными, шумовыми, духовыми, с характерной национальной манерой пения, разного рода звукоподражаниями. «Подобно тому как это происходило во времена Сервантеса и Лопе, — сказал Алехо Карпентьер, — мы возвращаем обогаченным и чудесным образом преобразованным то, что получили когда-то от Старого Света... И если в результате смелых поисков в области электронной музыки и новых средств выражения, в результате усложнения смысла произведений нам покажется исчезнувшим наш определенный акцент, не надо тревожиться. Если у электронного инструмента, у синтезатора нет национальности, она есть у того, кто им управляет. И креольская душа всегда себя покажет. Ведь тот, кто разбирается в новых направлениях и поворотах в искусстве нашего века, безошибочно угадывает присутствие француза, немца или итальянца в самых рискованных и сложных экспериментах современной музыки»<sup>124</sup>.

Художественный опыт Латинской Америки на протяжении XX века уже показал, что наивысшие ее достижения имели место в тех случаях, когда было найдено точное для своего времени соотношение между национальным и универсальным, найдены собственные средства для выражения латиноамериканского содержания. Когда это происходило, Латинская Америка не только «догоняла» Европу, но в чем-то и опережала ее, давая импульс развитию мирового искусства. Подтверждением этому служат имена Эйтора Вилла-Лобоса, непревзойденного до сих пор гения латиноамериканской музыки, и стоящих с ним рядом Карлоса Чавеса, Сильвестре Ревуэльтаса, Амадео Рольдана, Алехандро Гарсиа Катурлы, Доминго Санта Круса, Альберто Хинастеры, Лео Брауэра, Астора Пьяццоллы и многих других. Что объединяет этих представителей разных областей латиноамериканского художественного творчества? Несомненно, яркая творческая индивидуальность, проявившаяся в самобытных произведениях, ставших своего рода эталонами национального самовыражения. Значение в этом плане других фигур, о которых говорилось в книге, еще предстоит оценить, однако уже сейчас на вопрос Оррего Саласа, существуют ли — по крайней мере в тенденции — некие стилистические константы, характеризующие музыкальный язык южного полушария<sup>125</sup>, — ответ будет, скорее всего, утвердительным.

Музыкальная культура Латинской Америки еще очень молода — и в прямом временном смысле (ее композиторские школы сформировались лишь в XX веке), и в том специфическом значении «омоложения» старой расы и куль-

---

<sup>124</sup> Карпентьер А. Латинская Америка и ее музыка // Куба. № 2. 1978. С. 19.

<sup>125</sup> Orrego Salas, J. A. Técnica y estética // América Latina en su música. UNESCO. México, 1977. P. 174.

туры на «исторически молодых землях колоний», о котором говорил Хосе Ортега-и-Гассет в своей известной лекции-эссе «Размышление о молодом народе»<sup>126</sup>. Латиноамериканская профессиональная музыка усвоила европейский опыт, теперь ей предстоит пережить его внутренне, как свой собственный, и выработать на его основе модели, отвечающие национальному темпераменту и мироощущению. Этот процесс, безусловно, потребует длительных экспериментов, исследований, поисков, но они будут осуществляться на благодатной почве уже обретенной собственной художественной традиции и в атмосфере живой народной музыкальной стихии Латинской Америки, неисчерпанной и, в обозримом будущем, неисчерпаемой. Только таким путем профессиональная латиноамериканская музыка сможет выразить чувства и мысли жителей этого континента на языке, понятном всему человечеству. Эта задача — не выдуманная, она поставлена самой историей, и как бы трудна ни была она, это единственный путь, обладающий перспективой и освобождающий латиноамериканского композитора от необходимости подражать «тому, что прекрасно выполнено по ту сторону Атлантического океана»<sup>127</sup>.

---

<sup>126</sup> *Ortega y Gasset J. Meditacion del pueblo joven. Madrid, 1963. P. 89—117.*

<sup>127</sup> *Ibid.*

## Основная литература

- Грамедж А. Музыкальное искусство // Культура Кубы. М., 1979
- Доценко В. Альберто Хинастера: великий талант и неистощимая фантазия // Латинская Америка. № 8. М., 1990.
- Доценко В. Карлос Чавес // Музыкальная жизнь. № 7. М., 1983.
- Доценко В. Музыка Лео Брауэра: традиции и новаторство // Латинская Америка. № 11. М., 1989.
- Доценко В. Становление национальных композиторских школ в Латинской Америке // Внеевропейские музыкальные культуры. Вопросы изучения традиций. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1988.
- Доценко В. Творчество Карлоса Чавеса (к вопросу становления мексиканской профессиональной композиторской школы) // Дис. канд. искусствоведения. М., 1984.
- Доценко В. Уругвайская музыка // Музыкальная энциклопедия: В 6-ти т. Т. 5. М., 1981.
- Доценко В. От «национализма» к «универсализму» // Музыкальная академия. № 4. М., 2008.
- Земсков В. Народно-демократическая традиция танго и поэзия Аргентины // Художественное своеобразие литератур Латинской Америки. М., 1978.
- Земцовский И. Фольклор и композитор. Л.—М., 1978
- Ивашкин А. Музыка как большая сцена. Встречи с Маурисио Кагелем // Советская музыка. № 8. М., 1988.
- Карпентьер А. Латинская Америка в музыке // Куба. № 2. 1978.
- Карпентьер А. Мы искали и нашли себя. М., 1984.
- Карпентьер А. Потерянные следы. М., 1964.
- Кинжалов Р. Искусство древней Америки. М., 1962.
- Кряжева И. Афрохристианские культы Латинской Америки // Очерки истории латиноамериканского искусства (XIX—XX в.). Часть II. М., 2004.
- Кряжева И. Городской музыкальный фольклор: некоторые особенности становления и современного развития (на материале Аргентины и Кубы) // Профессиональное искусство и народная культура Латинской Америки. М., 1993.
- Кряжева И. «Ибероамериканизм» как тип композиторского мышления: «свое» и «чужое» в профессиональной музыке Латинской Америки // Iberica Americans. Механизмы культурообразования в Латинской Америке. М., 1994.
- Кряжева И. История культуры как история музыкального стиля Альберто Хинастеры // Iberica Americans. Тип творческой личности в Латинской Америке. М., 1997.
- Кряжева И. Национальные «звукосимволы» в музыке Альберто Хинастеры // Очерки истории латиноамериканского искусства (XIX—XX в.). Часть II. М., 2004.
- Кряжева И. О сущности и типологии афроамериканского фольклора // Очерки истории латиноамериканского искусства (XIX—XX в.). Часть II. М., 2004.
- Культура Латинской Америки. Энциклопедия. М., 2000.
- Культура Мексики // Сб. ст. ИЛА АН СССР / Отв. ред. В. Кузьмишев. М., 1980.
- Мариатеги Х. К. Семь очерков истолкования перуанской действительности. М., 1963.
- Мексика. Политика. Экономика. Культура // Сб. ст. ИЛА АН СССР / Отв. ред. А. Шульговский. М., 1968.
- Мелетинский Е. Мифологические теории XX века на Западе // Вопросы философии. М., 1971.

- Музыка стран Латинской Америки. М., 1983.
- Музыкальная энциклопедия: В 6-ти т. Т. 6. М., 1982. (Краткие статьи-справки о латиноамериканских композиторах в разделе «Дополнение»).
- Пичугин П. Амадео Рольдан и Алехандро Гарсиа Катурла // Культура Кубы. М., 1979.
- Пичугин П. Краткий очерк кубинской музыки // Музыкальная культура Латинской Америки. М., 1974.
- Пичугин П. Корридос мексиканской революции. М., 1988.
- Пичугин П. Мексиканская песня. М., 1977.
- Пичугин П. Музыкальная культура андских народов. Москва, 1979.
- Пичугин П. Народная музыкальная культура // Культура Венесуэлы. М., 1984.
- Пичугин П. Народная музыка // Культура Эквадора. М., 1985.
- Пичугин П. Эйтор Вилла-Лобос и бразильская национальная музыкальная культура // Культура Бразилии. М., 1981.
- Сапонов М. Музыкальная культура Кубы: к проблеме народных традиций в профессиональном композиторском творчестве // Дис. канд. искусствovedения. М., 1976.
- Сапонов М. Музыкальный фольклор и творчество композиторов Кубы: к проблеме афрокубинского искусства // Проблемы музыкознания. Вып. 2. М., 1975.
- Сапонов М. Хосе Марти и музыка Латинской Америки // Латинская Америка. № 3. М., 1978.
- Силюнас В. О художественном своеобразии латиноамериканского искусства // Искусство стран Латинской Америки. М., 1986.
- Струйский П. (Пичугин П.). Национальная музыкальная культура Аргентины // Культура Аргентины. М., 1977.
- Струйский П. (Пичугин П.). Национальная музыкальная культура (исторический очерк) // Культура Колумбии. М., 1974.
- Тойнби А. Постигание истории. М., 1991.
- Федотова В. Творчество Эйтора Вилла-Лобоса и бразильская народная музыка // Искусство стран Латинской Америки. М., 1986.
- Художественное своеобразие литератур Латинской Америки. М., 1976.
- Шелешнева Н. Изобразительное искусство Бразилии // Культура Бразилии. М., 1981.
- Шохман Г. Карлос Чавес. Советская музыка. №1. М., 1973.
- Эстрела А. Бразильская музыка // Бразилия. Экономика, политика, культура. М., 1963.
- Acosta L. Música y descolonización. La Habana, 1982.
- Alcaraz J. A. "...en una música estelar". México, 1987.
- Alonso D. L. Manuel María Ponce. México, 1950.
- Alvarenga O. Música popular brasileira. Rio de Janeiro, 1950.
- América Latina en su música. Relatora Aretz I. México, 1977.
- Andrade M. de. Música del Brasil. Buenos Aires, 1944.
- Ardevol J. Introducción a Cuba. La música. La Habana, 1969.
- Aretz I. El folklore musical argentino. Buenos Aires, 1952.
- Aretz I. Costumbres tradicionales argentinos. Buenos Aires, 1954.
- Ayestarán L. Domenico Zipoli, vida y obra. Museo Nacional, Uruguay.
- Ayestarán L. La música en el Uruguay. Montevideo, 1953.
- Behague G. La Música en América Latina. Caracas, 1983.
- Benaros L. El tango y los lugares y casas de baile // La historia del tango. T. 2. Buenos Aires, 1977.
- Brouwer L. La música, lo cubano y la innovación. La Habana, 1982.
- Campos R. El folklore y la música Mexicana. México, 1928.
- Carella T. El tango. Mito y esencia. Buenos Aires, 1956.
- Carpentier A. Ese músico que llevo dentro. La Habana, 1980.
- Chase G. Introducción a la música americana contemporánea. Buenos Aires, 1958.
- Compositores de América. Datos biográficos y catálogos de sus obras. Pan American Union. Washington. 1955–1970.
- Copland A. Our new music. New York – London, 1941.
- Diccionario de música española e hispanoamericana / Director y Coordinador Casares E. R. Madrid, 1999.

*Estrada J.* La música en México. Historia. Vol. I–V. México, 1984.

*Ferrer H.* El libro del tango: Crónica y diccionario (1850–1977). Buenos Aires, 1977.

*Foster B. G.* La música en México. Cincuenta años de la Revolución. T. IV. México, 1962.

*Frost E. C.* Las categorías de la cultura mexicana. México, 1972.

*García Morillo R.* Carlos Chávez. Vida y obra. México – Buenos Aires, 1960.

*Gesualdo V.* Historia de la música en la Argentina. Buenos Aires, 1961.

*Marco T.* Marlos Nobre. Realismo mágico. Madrid, 2006.

*Marinello J.* Imagen de Silvestre Revueltas. México, 1966.

*Martí S.* Canto, danza y música precortesianos. México, 1961.

*Matamoro B.* Orígenes musicales // La historia del tango. T. 1. Buenos Aires, 1976.

*Mayer-Serra O.* El estado presente de la música en México. Washington, 1946.

*Mayer-Serra O.* Música y músicos de Latino América. México, 1947.

*Mayer-Serra O.* Panorama de la música mexicana. Desde de la independencia hasta la actualidad. México, 1941.

*Mayer-Serra O.* Silvestre Revueltas y el nacionalismo musical en México // Boletín Latinoamericano de música. T. V. Montevideo, 1941.

*Mendoza V. T.* El corrido mexicano. México, 1954.

*Mendoza V. T.* Panorama de la música tradicional de México. México, 1956.

*Moreno S. L.* La música de los incas. Quito, 1957.

*Muricy A.* Villa Lobos, una interpretación. Rio de Janeiro, 1946.

Musicología en Latinoamérica. La Habana, 1985.

*Neves J. M.* Música contemporánea brasileira. San Paulo, 1981.

*Nobrega A.* “Bachianas brasileiras” de Villa Lobos. Rio de Janeiro, 1971.

*Nogueira Franca E.* Música do Brasil. Rio de Janeiro, 1968.

*Ortega y Gasset J.* Meditación del pueblo joven. Madrid, 1963.

*Ortiz F.* Africana de la música folklórica de Cuba. La Habana, 1965.

*Ortiz F.* Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar. La Habana, 1963.

*Perdomo Escobar J. J.* Historia de la música en Colombia. Bogotá, 1945.

*Pesce R.* La Guardia Vieja // La historia del tango. T. 3. Buenos Aires, 1977.

*Plaza R. de la.* Ensayos sobre el arte en Venezuela. Caracas, 1883.

*Ramos A.* Las culturas negras en el Nuevo Mundo. México, 1943.

*Ramos S.* El perfil del hombre y la cultura en México. México, 1976.

*Revueltas J.* Apuntes para una semblanza de Silvestre. México, 1966.

*Romero J.* Música precortesiana. México, 1947.

*Rosenfeld P.* Discoveries of music critic. New York, 1967.

*Sachs C.* Historia universal de los instrumentos musicales. Buenos Aires, 1947.

*Salas H.* El tango. Buenos Aires, 1986.

*Salvador G.* Historia de la música en México. México, 1934.

*Sanches de Fuentes E.* El folklore en la música cubana. La Habana, 1981.

*Sarmiento D. F.* Facundo. Buenos Aires, 1911.

*Stevenson N.* Music of Latin América. New York, 1946.

*Storni E.* Alberto Ginastera. Madrid, 1983.

*Urena H. P.* Historia de la cultura en la América Hispánica. La Habana, 1979.

*Vega C.* El origen de las danzas folklóricas. Buenos Aires, 1944.

*Vega C.* Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina. Buenos Aires, 1946.

*Vega C.* Panorama de la música popular argentina. Buenos Aires, 1944.

*Vela D.* Música tradicional y folklórica en América Central. París, 1971.

*Zea L.* América como conciencia. México, 1953.

## Указатель имен

- Аббадо Клаудио 316  
 Абреу Хосе Антонио 345, 348  
 Агилар Аумаду Мигель 338  
 Агирре Хулиан 192, 198  
 Агуэро Хуан Бискаино де 53  
 Адвис Луис 336  
 Адомян Лан 263  
 Айвз Чарлз 269, 288  
 Айестаран Лауро 42, 54, 269, 300  
 Айяла Даниэль 134, 148, 169  
 Акоста Леонардо 13, 25, 30, 43–44  
 Акоста Падре 18  
 Алаис Хуан 92  
 Алваренга Онейда 88, 93  
 Аленкар Жозе Маритиану ди 73  
 Алехандро Хулио 263  
 Алонсо Алисия 309  
 Алонсо Давид 130  
 Альбенис Исаак 129  
 Альберти Рафаэль 154, 220, 289, 311  
 Альвинья Леандро 215  
 Альенде Адольфо 205, 325, 337  
 Альенде Сальвадор 310, 333  
 Альенде Сарон Педро Умберто 205, 214, 333  
 Альфтер Родольфо 263–264, 267  
 Аменабар Хуан 338  
 Андерсон Дуайт 272  
 Андради Мариу ди 43, 72–73, 109, 244  
 Анкерман Хорхе 76  
 Ансерме Эрнест 192  
 Ан-Ски Шломо 338  
 Антунис Жоржи 250–252  
 Аранас Антонио 65  
 Аранович Михаил 204  
 Аранья Граса 109  
 Аргедас Хосе Мария 340  
 Аргерих Мануэль 77  
 Ардеволь Хосе 82, 84, 177–178, 228, 303–307, 312, 314, 323  
 Аретс Изабель 17, 20, 26, 34  
 Арисага Родольфо 288–289  
 Аролас Эдуардо 98  
 Аррау Клаудио 149  
 Асеведо Ремихио 72  
 Асконе Висенте 301  
 Асуар Хосе Висенте 336, 339, 348  
 Асунсьон Сильва 218  
 Асуэла Мариано 155  
 Атауальпа 105  
 Атеортуа Блас Эмилио 232, 344–346  
 Аутори Захариус 202  
 Ауэр Леопольд 196  
 Бальди Ламберто 54, 202, 300  
 Баланчин Джорж 270  
 Барбоза Даминьо ди Алмейда Ботельо 55  
 Барбоза да Силва Жозе 48  
 Барток Бела 119, 136, 179, 209, 228, 255, 272–273, 303, 316  
 Барриос Агустин Пио 203  
 Барриос Хуан Франсиско 59  
 Барсиа Хосе 99  
 Басси Артуро де 78  
 Батиста Хулиан 289, 292  
 Бах Иоганн Себастьян 54, 119–121, 124, 131, 186, 206, 318, 346  
 Бебей Франсис 29  
 Бебинотти Хосе 48  
 Беллини Винченцо 64, 69  
 Бельо Андрес 348  
 Бенарос Леон 98  
 Бенавенте Мотолина Торибио 25  
 Бенитес Конрадо 315  
 Берг Альбан 230, 278, 313  
 Берио Лучано 253  
 Берио Шарль 189  
 Беркли Леннокс 250  
 Бермудес Сильва Хосе 218–219  
 Берналь Хименес Мигель 169, 174–175, 262, 264  
 Бернстайн Леонард 259  
 Берутти Артуро 192  
 Берутти Пабло 194  
 Бесерра-Шмидт Густаво 230, 333–336

Бетховен Людвиг ван 64—65, 78, 119, 132, 256, 318

Бизе Жорж 39

Бириотти Леон 301

Блахер Борис 339

Блондель Хорхе Уррутиа 214

Боек Аугустино 201

Боккерини Луиджи 66

Боккини Алсеу 243—244

Боляньос Сесар 232, 341—343

Боливар Симон 67, 254, 332, 348

Бородин Александр 295

Борх-и-Арагон Франсиско 327

Ботто Карлос 334, 338

Боулт Адриан 149

Боэро Фелипе 193

Брага Франсиско 108, 241

Брамс Иоганн 277

Брауер Лео 314, 316—323, 354

Брехт Бертольд 249

Брешет Виктор 109

Бромлей Том 149

Брончич Габриэль 232

Брокуа Алфонсо 200—201

Буальдьё Франсуа 64

Бузони Ферручио 290

Буланже Надя 170, 178, 214, 246, 289, 298, 340

Булез Пьер 261, 265, 267, 287, 294

Бурдильон Сара 202

Вагнер Рихард 69, 193

Вадо Хуан дель 59

Варез Эдгар 147, 179—180, 272, 288, 292

Валенсия Антонио Мария 219

Валенсия Гильермо 218

Валенти-Ферро Энсо 279

Валье Риеста Хосе Мария 72

Вальехо Сесар 217

Валькарсель Теодоро 215, 339, 343

Валькарсель Эдгар 232, 341, 343

Васкес Пабло 48

Васконселос Хосе 104

Вассео Хуан 24

Веберн Антон 230, 287, 334

Вега Аурелио де ла 125, 230—231, 296, 313—314

Вега Инка Гарсиласио де ла 32

Вега Карлос 35—36, 43, 45, 50, 93, 96

Вега Лопе де 208

Вега Сантос 48

Вела Давид 26

Веларде Рамон Лопес 170, 174

Верди Джузеппе 69, 74, 221

Верлен Поль 179

Веспуччи Америго 8

Веласкес Леонардо 262

Веласко Майдана Хосе Мария 217

Веласкес Хосе Франсиско 52

Вейншток Герберт 142, 145

Вивальди Антонио 319, 321, 346

Видаль Поль 194

Вилар Альбертина 201

Вильяльпандо Альберто 346—347

Вильямс Альберто 189—191, 194—195, 198, 289

Виктория Томас Луис де 52

Вилла-Лобос Эйтор 4—5, 102, 107—125, 155, 164—165, 205, 234, 236, 240—243, 248, 275, 319, 354

Вильольдо Анхель 97—98, 100

Вильянуэва Гутьеррес Фелипе 82, 87—88, 100

Винер Нина 302

Виска Мария 201

Висенте Гиль 327

Витиер Синтио 323

Вольтер Франсуа-Мари Аруе 68

Вольф Стефан 228, 265, 316

Воутерс Маргарита 262

Гавира Хоакин 64

Гайдн Йозеф 57, 60, 64—65, 67, 78

Гайто Константин 193, 195, 198

Галиндо Димас Блас 135, 148, 169, 171—174, 228, 267

Гальего Мануэль 298

Гандини Херардо 231—232, 251, 270, 293

Ганте Педро де 23

Гардель Карлос 100, 204, 299

Гарибальди Джузеппе 105

Гарридо-Лекка Сельсо 216, 231, 341—342

Гарсиа Лорка Федерико 160, 163, 198, 289, 291, 306, 311, 313, 324, 335

Гарсиа Морильо Роберто 134, 137, 143, 197—198, 346

Гарсиа Фернандо 336

Гевара Очоа Армандо 340

Гендель Георг Фридрих 54, 328

Герра Пейши Сесар 236, 243—246

Герра Эдгард 246

Герц Генри 78

Гершвин Джорж 299, 346

Гиль Хосе 289

Гильен Николас 165—166, 168, 177, 183—184, 291, 306, 308, 310—311, 321

Глазунов Александр 148

Гоген Поль 111

Годар Бенжамен 189

Гомис Андре да Силва 55

Гомис Антонио Карлос 72—75

Гонсалес Иларио 182, 303

Гонсалес Хуана 311

Гонсалес-Сулета Фабио 80, 343—344

Госсек Франсуа 64  
Грамедж Гарольд 228, 303, 307, 313–314, 323  
Гретри Андре 64  
Грехем Марта 263  
Гроув Стефан 302  
Гуарньери Моцарт Камарго 229, 234, 236–241,  
247–248  
Гуарньери Хуан Карлос 47  
Гуаставино Карлос 197, 200  
Гуно Шарль 70

Давидовский Марио 228, 288, 292  
Даллапиккола Луиджи 253, 270, 289, 346  
Д'Альберг 78  
Дарио Рубен 262, 300  
Д'Аркур Маргарита 19  
Д'Аркур Рауль 19  
Дебюсси Клод 108, 113, 132, 205, 256  
Дельгадильо Луис 221  
Дельфино Энрике 100  
Джаннео Луис 193, 195, 289  
Джаннини Жоакино 72, 244  
Джезуальдо Карло 206  
Джованетти Эгисто 344  
Диас Порфирио 155  
Дидро Дени 68  
Дилан Томас 332  
Дитер-Вольф Клаус 250  
Долинофф Алексис 147  
Доминго Пласидо 75  
Доницетти Газтано 64, 69  
Достоевский Федор 291  
Дудамель Густаво 348  
Дунаевский Исаак 299  
Дункер Роберто 337  
Дупрат Регис 55  
Дупрат Рожериу 250–251  
Дурон Диего 59  
Дучесне Кусан 316  
Д'Энди Венсан 195–196, 200, 205, 218–219  
Дюбуа 169  
Дюка Поль 111, 130, 170, 214

Жданов Андрей 236

Закс Курт 15, 99  
Земсков Валерий 95  
Земцовский Изалий 256

Ибарра Хулио 125  
Идальго Бартоломе 66  
Идальго Гутьеррес Фернандес 52  
Иерресуэло Диего 62  
Ипуче Рива Педро 300–301  
Итуарте Хулио 100

Итурриага Энрике 216, 339–340

Кааманьо Роберто 288, 293  
Каба Эдуардо 217  
Кагель Маурисио 231, 288, 294–297  
Казальс Пабло 111, 125, 205, 283  
Казанова Хуан 205  
Калафати Василий 196  
Калдас ди Барбоза Доминго 48  
Кальканьо Хосе Антонио 220  
Кальво Луис Альфонсо 218  
Камознс Луиш де 248  
Кампо Конрадо дель 205, 214, 218  
Камподонико Родольфо 134  
Кампос Рубен 37, 80–81, 88  
Кампос-Парси Эктор 228, 231, 349  
Кампус Аролду ди 251  
Кампус Аугусто ди 251  
Канаро Франсиско 98  
Канту Агостино 202  
Карбальидо Эмилио 263  
Карвалью Рональдо ди 109  
Карвахаль Армандо 205  
Карелья Тулио 95–96  
Карлос Пятый 105  
Кармона Глория 150  
Каро де Боэси Хосе Антонио 52  
Каро Хулио де 100  
Карпентьер Алехо 30–32, 47, 59, 70, 85, 110–  
111, 179–181, 184, 187, 258, 303, 319  
Карраско Антонио 52  
Карраско Эдуардо 335  
Каррильо Хулиан 175–176, 288  
Карташева Зинаида 5  
Карузо Энрике 69, 192  
Касерес-и-Ульоа Хуан 53  
Касона Алехандро 278  
Кастельянос Эвенсио 347  
Кастельянос Юмар Гонсало 347  
Кастильо Рикардо 221  
Кастро Вашингтон 195  
Кастро Рикардо 71–72  
Кастро Фидель 303, 315  
Кастро Хосе Мария 193, 195–196  
Кастро Хуан Хосе 193, 195–196, 229, 270  
Катурла Алехандро Гарсиа 76, 87, 102, 165,  
177–188, 242, 275, 307, 353  
Кафка Франц 232  
Кейдж Джон 137, 268, 272, 296  
Кеклен Шарль 237  
Кёльрейтер Ганс Иоахим 236–237, 244, 246,  
250, 252  
Кеннеди Джон 231, 349  
Керубини Луиджи 64  
Кинтанар Эктор 267–268

Кинтеро Абеларио 338  
 Кирога Баско де 174  
 Кирога Факундо 48  
 Клайбер Эрих 195, 202, 271  
 Кларо Самуэль 54, 338  
 Клузо Морте Луис 201–202  
 Коваррубиас Франсиско 75  
 Козелла Дамиану 250  
 Колин Купер 319  
 Колумб Христофор 8, 50, 68, 176, 289  
 Контрерас Сальвадор 148, 169, 171  
 Контурси Паскуаль 100  
 Копленд Аарон 138, 143, 145, 173, 228, 244, 250, 252, 270, 272, 292, 300–301, 308, 312, 325  
 Кордеро Роке 128, 228–229, 231–234, 300, 349–350  
 Корреа ди Азеведу Луис 88, 122  
 Корреа ди Оливейра Вилли 250–251  
 Кортес Эрнан 20–21  
 Коста Луис 215  
 Коуэлл Генри 186  
 Кремер Гидон 299  
 Крёпфль Франсиско 251, 291  
 Креспо-и-Борбон Хосе 75  
 Кригер Армандо 293–294  
 Кригер Эдину 231, 236, 243, 250, 270  
 Крус Гутьеррес Карлос 134  
 Крус Хуана Инес де ла 51  
 Кряжева Ирина 5  
 Ксенакис Янис 268, 270  
 Кунья Итибере да 88  
 Куприн Александр 197  
 Кури-Альдана Марио 232, 261–262  
 Кусевицкая Наталия 258  
 Кусевицкий Сергей 228, 258, 292, 308  
 Кшенек Эрнст 302, 349  
 Лавин Карлос 38  
 Лависта Марио 264  
 Лагранж Ана-Каролина 69  
 Лайенс Мануэль Мухика 277  
 Лалан Эдуардо Гарсиа 78  
 Ламас Хосе Анхель 52–53  
 Ланг Генри 326  
 Ланге Франсиско Курт 54  
 Ланса Альсидес 232, 292  
 Лариос Фелипе 78  
 Лас Касас Фрей Бартоломе 15  
 Ласерда Освальдо 243–244  
 Леви Алешандро 82, 88, 108, 240  
 Лейбовиц Рене 263  
 Лекуна Хуан Висенте 220  
 Леон Архелиерс 49, 303, 307, 310–311  
 Леон Томас 78  
 Лери Жан де 113

Лермонтов Михаил 130  
 Летельер Льоне Альфонсо 214  
 Лефевр Томас 338  
 Лиачо Ласаро 98  
 Лигети Дьёрди 326  
 Линарес Мария Тереза 80  
 Линч Вентуро Робустиано 94  
 Лист Ференц 6, 72, 78, 295, 319  
 Лист Юджин 148  
 Литтельфельд Дороти 147  
 Литтельфельд Катерина 147  
 Лойола Хосе 323–324  
 Локателли де Пергамо Мария 255  
 Лопес Бучардо Карлос 193  
 Лопес Веласко Хуан 32  
 Лопес де Гомара Хусто 77  
 Лопес де Меса Луис 12  
 Лопес Томас 22  
 Лотрингер Эсперанса 198  
 Лоуренс Ирвинг 275  
 Лядов Анатолий 346  
 Мадерна Бруно 291, 339, 346  
 Маигуашка Мисиас 232  
 Майер-Серра Отто 6, 45, 63–64, 72, 78, 87, 131–132, 136–138, 150, 156, 164  
 Майкес Франсиско Родригес 78  
 Малипьеро Джан Франческо 290, 292, 346  
 Малфатти Анита 108–109  
 Манис Патрисио 321  
 Мануэль Виктор 177  
 Мараньо Вирту 291  
 Мариатеги Хосе Карлос 6  
 Мариз Васко 124  
 Маркес Габриэль Гарсиа 3, 351  
 Марко Томас 253  
 Марти Самуэль 17, 43, 48  
 Марти Хосе 306, 315, 321  
 Мартин Эдгардо 178, 183, 303, 307–308, 323  
 Мартинес Родриго 338  
 Мартинес Хуан Франсиско 66  
 Мартину Богуслав 272  
 Масса Бартоломе 65  
 Массне Жюль 6, 108  
 Мастроджованни Антонио 300–301  
 Мата Эдуардо 264, 267–268  
 Матаморо Блас 94  
 Матисс Анри 108  
 Матос Родригес Херардо Эрнан 98  
 Матурана Эдуардо 336, 338  
 Мачадо Элой 324  
 Машо Гильом де 251, 269  
 Мегюль Этьенн Никола 64  
 Мендельсон Феликс 84  
 Мендиета Фрей 21

Мендиета Херонимо де 22  
 Мендис Жилберту 250–251  
 Мендисабаль Мигель Отон 21, 104  
 Мендисабаль Росендо Кайетано 95, 97  
 Мендоса Висенте Торибио 12, 18–19, 48, 136  
 Мендоса Федерико 48  
 Менендес Хесус 311  
 Меннин Питер 250, 264  
 Менухин Егуди 316  
 Мескита Лобу ди 55  
 Мессиан Оливье 224, 252, 270, 286, 292, 346  
 Метро Альфред 28  
 Мийо Дариус 108, 222, 300, 303  
 Миланес Пабло 316  
 Мильян Хосе Агустин 75  
 Миньони Франсиско 234–236  
 Мистраль Габриэла 200, 214, 289  
 Митовский 202  
 Митропулос Димитрий 149, 233, 349  
 Молина Тирсо де 25  
 Монако Альфредо дель 349  
 Моне Мануэль 215  
 Монкада Эдуардо Эрнандес 135  
 Монкайо Хосе Пабло 136, 148, 169, 171, 173, 261  
 Монсиньи Пьер Александр 64  
 Монтеверди Клаудио 206  
 Монтемайор Мельчор де 59  
 Монтес Рефухио и Хуан (братья) 48  
 Монтесума 105  
 Моралес Мелесио 65, 70, 78  
 Моранте Луис Амбросио 66  
 Морено Гонсалес Хуан Карлос 204  
 Морено Иларио 92  
 Морено Сальвадор 262  
 Мосолов Александр 246  
 Моцарт Вольфганг Амадей 57, 64–65, 78, 346  
 Мошковский Мориц 169  
 Муллинган Джерри 299  
 Муньос де Кеведо Мария 186  
 Муньос Хосе Луис 349  
 Мусоргский Модест 148, 156, 198  
 Мюнх Герард 263  
 Мюнш Шарль 237  
 Наварра Аугусто 176  
 Назарет Эрнесто 82, 88–90, 100, 108, 113  
 Нанкаррофф Конлон 263  
 Наполеон Бонапарт 67–68, 105  
 Насименту Фридерико 108  
 Натола Аурора 280  
 Невиш Жозе Мария 36, 226, 285  
 Нейва Алвару 250  
 Непомусено Альберто 82, 91, 100, 108, 243  
 Неруда Пабло 280, 310, 330, 332–338

Неуком Сигизмунд 67  
 Никола Исаак 316  
 Нимейер Оскар 3  
 Нобле Рамон 262  
 Нобрега Мануэль де 23  
 Нобри Марлус 232–233, 252–254  
 Нова Жаклин 344  
 Ноно Луиджи 296, 337  
 Нунис Гарсиа Жозе Маурисиу 56–58

Овалье Падре 18  
 Овиедо Фернандес де 15  
 Окампо Мигель 77  
 Окампо Сильвия 290  
 Оливарес Хуан Мануэль 52, 347  
 Оливера Пио Венсеслав 215  
 Онеггер Артюр 143, 300  
 О'Нил Юджин 338  
 Орбон Хулиан 228–230, 232, 259, 300, 312–313  
 Орельяна Хоакин 231  
 Ороско Хосе Клементе 3, 131, 141, 145  
 Орrego Салас Хуан Антонио 209, 213, 228, 230, 232, 265, 325–333  
 Ортега Анисето 71  
 Ортега Серхио 336  
 Ортега-и-Гассет Хосе 355  
 Освальд Энрике 108  
 Оссецкий Карл фон 335  
 Остин Вильям 231  
 Очоа Антонио Хосе 348

Падеревский Игнаций 205  
 Падерес Рафаэль 215  
 Паизиелло Джованни 64  
 Палестрина Джованни 52, 251  
 Пальма Атос 198  
 Паницца Эктор  
 Парада Родольфо 335  
 Парис Хуан 62  
 Паркер Роберт 258  
 Парра Никанор 335  
 Пас Хуан Карлос 193, 195, 197, 284–288, 291, 294  
 Паста Карлос Энрике 70  
 Патти Аделина 69  
 Пашеку Диегу 250  
 Педрель Фелипе 205  
 Пелаес Амелия 323  
 Пельисер Карлос 324  
 Пендерецкий Кшиштоф 233, 261, 267, 317, 337  
 Пеньялвер Хосе 64  
 Перголези Джованни 62, 64–65  
 Пердомо Эскобар Хосе Игнасио 70  
 Перейру Ратиу Раймундо 348  
 Перес Кристоаль 63

Перес Сантос 48  
 Песталардо Антонио 69  
 Петрасси Гофредо 289, 293  
 Пинедра Дуке Роберто 341  
 Пинилья Энрике 216  
 Пинту Луис Альварес 55  
 Пиньятари Десиу 251  
 Пирумов Александр 323  
 Пичутин Павел 4, 35, 40, 43, 123, 130, 167  
 Пласа Хуан Батиста 52, 219–220  
 Плейель Игнац Иосиф 64, 66  
 По Эдгар 198  
 Подеста Антонио де 78  
 Помбо Рафаэль 218  
 Понсе де Леон Мария 70  
 Понсе де Леон Марселино 215  
 Понсе Мануэль Мария 38, 125–130, 135, 153, 156, 319  
 Понцио Эрнесто 95  
 Португал Маркус 67  
 Посада Хосе Гвадалупе 155  
 Про Серафин 303  
 Прокофьев Сергей 111, 119, 136, 148, 255, 303  
 Пуленк Франсис 149  
 Пульгар Видадь Франсиско 341  
 Пуссёр Генри 268  
 Пуччини Джакомо 71  
 Пьяццолла Астор 4, 292, 297–300, 354

Равель Морис 111, 277, 298  
 Раго Алексис 348  
 Рамирес Фаусто 48  
 Рамон-и-Ривера Луис Фелипе 44–45  
 Рамос Самуэль 32, 106  
 Рахманинов Сергей 148, 319  
 Ревуэльтас Сильвестре 102, 125–127, 133, 137, 154–160, 173–174, 178, 217, 242  
 Регер Макс Иоганн 6  
 Редфельд Роберт 136  
 Рейносо Антонио 77  
 Рембо Артюр 289  
 Ривера Деметрио 77  
 Ривера Диего 3, 131, 134, 141, 147  
 Ривера Хосе 96  
 Рид Джон 49  
 Рижу Висенте 23  
 Рильке Райнер Мария 231, 249  
 Римский-Корсаков Николай 148, 198  
 Риос Диего де лос 25  
 Ристори Аделаида 66  
 Роблес Даниэль Аломиа 215  
 Родригес Нило 177  
 Родригес Сильвио 316  
 Родригес Симон 67  
 Ролон Хосе 169–170

Рольдан Амадео 87, 102, 177–188, 242, 307–308  
 Роса Хавьер де ла 48  
 Росас Росендо 40  
 Роскельяс Мариано Пабло 69  
 Росси Лауро 72  
 Россини Джоаккино 64, 66–67, 69  
 Ростропович Мстислав 283  
 Рубин Самуэль 337  
 Рудзинский Витольд 323  
 Руис Федерико 348  
 Руис Эспадеро Николас 78–79  
 Руссель Альберт 193  
 Руссо Жан Жак 68  
 Руссолю Луиджи 146

Сабато Эрнесто 98  
 Саккомано Доминго 65  
 Салас Вью Висенте 206  
 Салас Орасио 298  
 Саласар Антонио де 51  
 Салас-и-Кастро Эстебан 59–62  
 Самудио Даниэль 219  
 Сан Мартин Зорилья де 192, 302  
 Сан Хуан Педро 178, 335  
 Санди Менесес Луис 136, 169, 173, 261  
 Санта Крус Агустин де 60  
 Санта Крус Доминго 205–214, 230, 325–326, 333, 354  
 Санта Моника Агостину ди 55  
 Сантильяна Маркиз де 327  
 Санторсола Гвидо 202–203, 301  
 Сантору Клаудиу 231, 236, 246–250  
 Санхинес Хорхе 347  
 Санчес де Фуентес Эдуардо 76, 93  
 Санчес Малага Карлос 341  
 Сапата Эмилиано 174  
 Сапонов Михаил 5  
 Сарасате Пабло 78  
 Сармьенто Доминго Фаустино 47, 146  
 Сармьенто Жорж 231  
 Сас Орчасаль Андрес 215–216, 339  
 Саумель Робредо Мануэль 82–84, 86–87, 100, 307  
 Сеа Леопольдо 11, 33, 107, 225  
 Сеговиа Андрес 128, 203  
 Сен-Санс Камиль 6  
 Сентенат Сесар 307  
 Сервантес Каванаг Игнасио 82, 84–87, 100, 307  
 Сервантес Мигель 174, 313  
 Серветти Серхио 232, 302–303  
 Серебриер Хосе 232, 301  
 Серна Эстасио де ла 52  
 Сикейра Жозе 234, 241–243, 353  
 Сикейрос Давид Альфаро 3, 131, 141

Сиккарди Онорио 195, 290  
 Сильва Антониу Жозе да 66  
 Сильва Гонсалу де 24  
 Сильва Франсиско 200  
 Скальвино Антонио 73  
 Скарлатти Алессандро 54  
 Скрябин Александр 238  
 Слонимский Николай 340  
 Смит Карлтон 124  
 Содре Виана 116  
 Соколов Анна 263  
 Соланас Фернандо 299  
 Соларес Энрике 231  
 Сопенья Федерико 279  
 Сориано Альберто 203  
 Соро Энрике 204–205, 210  
 Соуза Бразил Лаис 240  
 Софокл 143  
 Сохо Висенте Эмилио 219, 347  
 Сохо Педро 52  
 Стерн Исаак 316  
 Стивенсон Роберт 54, 146  
 Стоковский Леопольд 146–147  
 Столярский Петр 196  
 Сторни Эдуард 272  
 Стоун Оливер 302  
 Стравинский Игорь 111, 136, 143–144, 148,  
 155, 179, 222, 255, 269, 273–275, 286, 295,  
 303  
 Стресснер Альфредо 204  
 Строщи Мария Тереза 54  
 Струйский Павел 81  
 Суассон Ариано 254  
 Субичус Борис 11  
 Сумайя Мануэль де 51  
 Сумаке Франсиско 344  
 Таварис Мариу 243  
 Тагор Рабиндранат 300  
 Тагуада Мулат 48  
 Такемицу Тору 321  
 Тальяферро Магдалена 235  
 Таманьо Франческо 69  
 Тамберлинк 66  
 Тауриэльо Антонио 231, 270, 288–290  
 Телеман Георг Филипп 346  
 Теппа Карлос 348  
 Тойнби Арнольд 225  
 Тома Шарль 70  
 Томпсон Вирджил 271  
 Томпсон Рэнделл 228, 325  
 Томсон Сезар 201  
 Тони Оливьер 250  
 Торнквист Мигель 92  
 Торре Нильсон Леопольдо 287

Торре Хуан де Дьос 52  
 Торрес Артуро 105  
 Торрес Сулета Луис 344  
 Торрес Франсиско 77  
 Тосар Эррекарт Эктор 228, 230, 232, 300  
 Тосканини Артуро 193  
 Тох Эрнст 313, 326  
 Траверсари Педро Пабло 217–218  
 Трехо Немесио 77

Угарте Флоро 193, 198  
 Уидобро Висенте 331, 335  
 Уисар Канделарио 136, 169, 171–174  
 Уренья Педро Энрикес 68  
 Урибе Ольгин Гильермо 218–219  
 Уртадо Леопольдо 196

Фаа Франсиско 65  
 Фабини Эдуардо 200–201  
 Файльде Мигель 76  
 Фалабеля Роберто 226, 336  
 Фалья Мануэль де 111, 119, 154, 205, 220, 222  
 Фариньяс Карлос 323  
 Федотова Валерия 5  
 Фернандес Оскар Лоренсу 108  
 Феррер Орасио 96, 298–299  
 Ферро Мартин 201  
 Феррони Винченсо 234  
 Фирпо Роберто 98  
 Фишер Хакобо 195–197  
 Флорес Луис 215  
 Флорес Хосе Асунсьон 204  
 Фонсека Педру ди 55  
 Форнарини Эдуардо 196  
 Фостер Бакейро 165  
 Франк Анна 301  
 Франк Сезар Огюст 71, 189, 200, 285  
 Франко Эрнандо 51  
 Фрее Фоке 337–338  
 Фрид Алан 316  
 Фрост Эльза Сесилия 21  
 Фурлонго Гиллермо 54  
 Фуртвенглер Вильгельм 195  
 Фуссант Мануэль 126  
 Фуэнте Луис Эррера де ла 262, 264  
 Фуэнтес Карлос 321

Хаба Алоиз 176, 288  
 Хазенклевер Вальтер 338  
 Хара Виктор 337, 342  
 Харгрейвс Франсиско 77, 92, 94  
 Хачатурян Арам 251  
 Хейфец Яша 127  
 Хенаро Кодима 134  
 Хесуальдо Висенте 66

Хименес Мабарак Карлос 262–263  
Хинастера Альберто 4, 196, 230–231, 251–252,  
269–284, 298, 342, 354  
Хиндемит Пауль 206, 209, 214, 216, 259, 303  
Хо Ши Мин 315  
Хольцман Родольфо 216, 339, 341  
Хоум Пол 283  
Хупперс Пауль 294

Циполи Доменико 54

Чавес Карлос 4–5, 71, 102, 125–127, 130–155,  
163, 165, 172–174, 183, 198, 205, 228, 233,  
243, 255–260, 335, 353  
Чайковский Петр 148  
Чангмарин Карлос 351  
Че Гевара Эрнесто 311, 315, 324, 336, 343  
Чейз Гилберт 149, 225–227  
Черепнин Николай 148  
Чехов Антон 197  
Чимароза Доменико 64

Шаляпин Федор 69  
Шаммарелла Вальдо 288  
Шёнберг Арнольд 216, 224, 286, 288  
Шерхен Герман 216, 290  
Шеффер Пьер 251, 290  
Шидловский Леон 232, 337–338  
Шмит Флоран 115

Шопен Фредерик 6, 78, 84, 221, 232, 293, 319  
Шостакович Дмитрий 148, 224  
Шохман Борис 255  
Штокгаузен Карлхайнц 261, 268, 317  
Штраус Иоганн 88, 297  
Штраус Рихард 6, 195, 201  
Шуберт Франц 332  
Шуман Роберт 293

Эйельсон Хорхе Эдуардо 340  
Эмерику Жозе Жоакин 55  
Энрикес Мануэль 232, 267  
Энсина Хуан де 313, 327  
Эркулану Паулу 250  
Эрнандес Лопес Расес 348  
Эрнандес Мигель 289  
Эрнандес Хисела 303  
Эррера-и-Чумасеро Хуан 52  
Эскот Поцци 231  
Эспиноса Гильермо 228  
Эспиноса Федерико 92  
Эстеве Хосе Маури 76–77  
Эстевес Антонио 228, 349  
Эстрада Карлос 300  
Эстрада Хулио 81  
Эстрела Арналду 113, 124, 237, 240  
Эткин Мариано 71, 294  
Эчеверриа Энрике Соларис 221

# Содержание

<b>Введение .....</b>	<b>3</b>
<b>Глава I. Музыкальная культура Латинской Америки XVI–XIX веков</b>	
Историческое происхождение и особенности формирования .....	8
Народная музыка Латинской Америки .....	12
<i>Индийская музыка</i> .....	12
<i>Афроамериканская музыка</i> .....	26
<i>Креольская музыка</i> .....	32
<b>Глава II. Творчество композиторов Латинской Америки XVI–XIX веков</b>	
Колониальный период (XVI – начало XIX века) .....	51
<i>Культовая музыка</i> .....	51
<i>Традиция салонного музицирования. Музыкальный театр</i> .....	63
Период после завоевания независимости (XIX – начало XX века) .....	67
Зарождение национального направления .....	80
<i>Куба</i> .....	82
<i>Мексика</i> .....	87
<i>Бразилия</i> .....	88
<i>Аргентина</i> .....	91
<b>Глава III. Музыка Латинской Америки первой половины XX века</b>	
К проблеме историко-культурной самобытности Латинской Америки .....	102
<i>Бразилия</i> .....	108
<i>Мексика</i> .....	125
<i>Куба</i> .....	177
<i>Аргентина</i> .....	188
<i>Уругвай. Парагвай</i> .....	200
<i>Чили</i> .....	204
<i>Страны Андской группы</i> .....	215
<i>Центральная Америка</i> .....	220
<b>Глава IV. Творчество латиноамериканских композиторов второй половины XX века</b>	
От «национализма» к «универсализму» .....	224
<i>Бразилия</i> .....	234
<i>Мексика</i> .....	255
<i>Аргентина</i> .....	269
<i>Уругвай</i> .....	300
<i>Куба</i> .....	303
<i>Чили</i> .....	325
<i>Страны Андской группы</i> .....	339
<i>Центральная Америка</i> .....	349
<b>Заключение .....</b>	<b>351</b>
<b>Основная литература .....</b>	<b>356</b>
<b>Указатель имен .....</b>	<b>359</b>

**Доценко Виталий Романович**  
**ИСТОРИЯ МУЗЫКИ ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ**  
**XVI – XX ВЕКОВ**

*Исследование*

Редактор *О. Макаренко*  
Художественное оформление *Е. Базилевской-Головкиной*  
Компьютерный набор нот *И. Вицинской*  
Компьютерная верстка *И. Власовой*

ИБ № 6033

Подписано в печать 30.11.10. Формат 70х100 1/16. Бумага офсетная.  
Гарнитура «Ньютон». Печать офсетная. Объем печ. л. 23,0. Уч.-изд. л. 42,0.  
Тираж 800 экз. Изд. № 17007. Заказ № 3250.

Отпечатано с электронного файла издательства  
в ОАО «Областная типография «Печатный двор»,  
432049, г. Ульяновск, ул. Пушкарёва 27.  
E-mail: ul-pd@mail.ru