

**МУЗЫКАЛЬНАЯ
КУЛЬТУРА
СТРАН
ЛАТИНСКОЙ
АМЕРИКИ**



*Сборник
статей*



**МУЗЫКАЛЬНАЯ
КУЛЬТУРА
СТРАН
ЛАТИНСКОЙ
АМЕРИКИ**

**ИЗДАТЕЛЬСТВО „МУЗЫКА“
МОСКВА 1974**

78И
М89

Составление, общая редакция и примечания
П ПИЧУГИНА

Музыкальная культура стран Латинской Америки
Составление, общая редакция и примечания П Пичуги
на М, «Музыка» 1974

336 с, 22 ил, с нот

В сборнике помещены статьи советских музыковедов и зарубежных авторов (материалы и фрагменты из книг), знакомящие читателя с различными аспектами народной и профессиональной музыки пяти стран Латинской Америки — Кубы, Чили, Бразилии, Мексики, Аргентины. Издание адресовано в первую очередь музыковедам и фольклористам, вместе с тем оно доступно и широкому кругу любителей музыки. Книга снабжена нотными примерами и иллюстрациями.

М 90105—433
026(01)—74 622—74

78И

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Несколько предварительных слов к читателю, для которого этот сборник окажется первым знакомством с тем своеобразным художественным миром, каким является музыкальный фольклор и профессиональное творчество композиторов Латинской Америки

Музыкальная культура Латинской Америки исторически сложилась на базе трех культурных источников: американского (индейского), европейского (в первую очередь испанского и португальского) и африканского. Вклад и последующая, в процессе формирования, роль каждого из них были неодинаковы в разных регионах континента — в зависимости от уровня индейской культуры, наличия и численности негритянского населения, связей данного региона с метрополией, характера его экономического, политического и культурного развития и ряда иных объективных причин. В то же время эти три различных генетических корня отчетливо видны и в структуре современной латиноамериканской музыки, в которой можно выделить соответственно три основных пласта, или слоя. музыку индейскую, креольскую (то есть ведущую происхождение от европейской) и афроамериканскую, с рядом промежуточных (переходных) прослоек. При этом в Латинской Америке сравнительно немного таких, более или менее обширных, районов, где присутствовал бы только один из указанных музыкальных пластов; как правило, на одной территории сосуществуют какие-либо два из них или же все три.

Представим себе мысленно контурную карту Латинской Америки и заштрихуем на ней, например горизон-

тальной штриховкой, территории, на которых обитают компактные группы индейского населения и где, следовательно, сохраняется индейская музыка. Наиболее густо заштрихованы будут Центральные Анды, от Эквадора на севере до северо-западной Аргентины на юге; это территория бывшей «инкской империи», зона расселения народов кечуа и аймара. К северу от этой сплошной зоны отдельные заштрихованные ареалы окажутся разбросанными по территории Колумбии и Венесуэлы, протянутся узкой цепочкой по республикам Центральной Америки и образуют целую россыпь на карте Мексики (народы науа, или ацтеки, майя, отоми, сапотеки, мистеки, тараски, яки и другие). К югу от «инкской империи» крупные индейские ареалы расположатся в междуречье Параны и Парагвая (индейцы гуарани) и в южной части среднего Чили (индейцы малуче, более известные под именем арауканов). Наконец, многочисленные, но мелкие отдельные штрихи рассеются по всей громадной территории бассейна Амазонки.

Проделаем аналогичную операцию с афроамериканской музыкой, используя для этого, скажем, вертикальную штриховку. Она покроет сплошной сеткой Антильские острова и все Атлантическое побережье Южной Америки от Колумбии и Венесуэлы на севере до южных штатов Бразилии на юге. При этом самая густая штриховка окажется в Карибском бассейне и на северо-востоке Бразилии. Именно сюда, на плантации сахарного тростника на Антильских островах и кофе в Бразилии, в период работорговли было ввезено больше всего африканских невольников.

Теперь заштрихуем косыми линиями территорию преимущественного распространения креольской музыки. (Преимущественного, поскольку креольская музыка бытует всюду, где есть креольское и метисское население, то есть практически встречается в Латинской Америке почти повсеместно.) Эта зона охватит всю Мексику и Центральную Америку, большую часть Антильских островов, протянется широкой полосой вдоль всего Тихоокеанского побережья от Панамы до Магелланова пролива, пройдет такой же широкой лентой по Атлантическому побережью континента и займет всю южную (суженную) часть материка. Свободными от косой штриховки останутся лишь чрезвычайно редко заселенный

бассейн Амазонки, охватывающий помимо половины Бразилии внутренние области Венесуэлы, Колумбии, Эквадора, Перу и Боливии, а также компактный «индейский массив» в Центральных Андах.

На полученной таким образом карте видно, что во многих местах различные штриховки либо соприкасаются, либо частично или полностью наложены одна на другую. Так, индейские ареалы на территории Мексики или в Чили выглядят изолированными островками на сплошном креольском фоне. Зона индейской музыки андийских народов на всем протяжении своих границ соприкасается с креольской. Карибский бассейн и Атлантическое побережье покрыты двойной штриховкой — «креольской» и «афроамериканской». Южная часть континента оказывается почти целиком креольской.

Как ни схематична наша «музыкальная карта», она все же позволяет сделать некоторые важные выводы. Во-первых, музыкальная культура Латинской Америки, рассматриваемая в целом, является сложным (много-составным) художественным комплексом. Далее на карте видно, что в различных регионах континента преобладает та или другая музыкальная культура — либо креольская, либо индейская, либо афроамериканская. Наконец, территории, покрытые на карте двойной штриховкой, указывают на наличие здесь смешанных, гибридных музыкальных форм, подобно тому как на границах смежных ареалов должны существовать переходные, то есть также частично смешанные, формы и типы.

Если же теперь мы нанесем на нашу карту политические границы, то убедимся, что все только что сказанное о латиноамериканской музыке в целом справедливо и по отношению к национальной музыкальной культуре большинства отдельно взятых государств Латинской Америки. Например, на территории Бразилии присутствуют все три музыкальных комплекса — афроамериканский, креольский и индейский; на Кубе — афроамериканский и креольский; в андийских странах (Эквадор, Перу, Боливия) — индейский и креольский и т. д. В этом отношении почти каждая страна Латинской Америки демонстрирует то же разнообразие и взаимопроникновение музыкальных культур, что и континент в целом. В то же время можно выделить три основные группы стран по признаку преобладания той или иной музыкальной куль-

туры Так, в Мексике, в странах Центральной Америки, в Чили, Аргентине, Уругвае и Парагвае доминирует креольская музыка, на Кубе и в Бразилии — афроамериканская, в Боливии, Перу и Эквадоре — индейская.

Из трех слагаемых современной музыкальной культуры Латинской Америки только индейская музыка является автохтонной культурой. Креольская и афроамериканская музыка — сравнительно молодые новообразования, формирование которых протекало в Америке на протяжении XVI—XVIII веков, а современный облик сложился лишь к концу прошлого столетия.

Судьба индейской музыки в разных регионах Латинской Америки складывалась по-разному. В Мексике, например, где процесс этнической и культурной ассимиляции происходил особенно интенсивно, чистая индейская музыка сохраняется лишь среди прямых потомков аборигенов в некоторых районах, удаленных от центров цивилизации. На большей же части территории Мексики индейская музыка предстает не чистой, а смешанной, то есть испытавшей в большей или меньшей степени воздействие испанской (в сфере ладов, мелоса, метроритмики, инструментария). Современное музыкальное искусство мексиканских индейцев, его характер, формы, дальнейшие судьбы в решающей степени определяются общей преобладающей в Мексике тенденцией к окончательной ассимиляции индейских меньшинств мексиканской нацией. Переход индейцев на испанский язык и утрата ими своего этнического своеобразия и культурной обособленности все больше размывают границы индейской музыки и усиливают проникновение в ее среду собственно мексиканских (креольских) музыкальных форм, жанров и традиций.

Напротив, в андийских странах, где чистое индейское население составляет большинство и где наблюдается все усиливающийся процесс консолидации народностей кечуа, древняя индейская музыка сохраняется в своем первоначальном виде и в огромной степени определяет общий художественный облик национальной музыкальной культуры каждой из этих стран. Характерно, что если попытки мексиканских композиторов в 1920-х—1930-х годах создать национальную музыкальную школу на

базе индейской музыки Мексики не увенчались успехом (хотя на этом пути было создано не одно художественно яркое произведение, в частности известная «Индейская симфония» Карлоса Чавеса), то «индейская» ориентация музыкантов Перу, Боливии и Эквадора представляется гораздо перспективнее. В творчестве таких композиторов, как Теодоро Валькарсель, Андрес Сас-Орчасал, Карлос Санчес Малага (Перу), Хосе Мариа Веласко Майдана (Боливия) или Луис Сальгадо (Эквадор), при всей относительной скромности их художественных достижений, «индейское» предстает не в качестве музейного экспоната, не как экзотика, а как неотъемлемый и важнейший элемент общенациональной культуры.

Таким образом, сегодня в Латинской Америке существование индейской музыки зависит в первую очередь от этнических факторов. Там, где сохраняются компактные группы индейцев, сохраняется и их самобытная музыкальная культура (как, например, у чилийских арауканов). В тех же районах, где индейцы находятся в постоянных культурных контактах с креолами, или там, где преобладает метисское население, там индейская музыка постепенно вытесняется креольской. Поскольку же этническая и культурная ассимиляция или, напротив, обособленность целиком обусловлены социальными факторами и государственной политикой, то будущее индейской музыки в решающей степени зависит от общественного развития той или иной латиноамериканской страны.

По-разному складывалась и судьба европейской музыки в Америке. Одни ее формы и жанры как бы «консервировались» и сохранились до наших дней в том же или почти в том же виде, в каком были занесены сюда двести, триста, четыреста лет назад (романсы, вильянкикос, многие религиозные и обрядовые песни); другие, напротив, обнаруживали тенденцию к эволюции и давали начало новым образованиям. Однако эволюция испанской и португальской музыки в американских колониях протекала в иных исторических условиях по сравнению с метрополией, и сам процесс фольклоризации европейской музыки в Новом Свете шел иными путями, нежели в Европе. В Латинской Америке появление городов как культурных центров 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 миссионеры, принадлежала не столько народу (крестьянству), сколько аристократии и образованным сословиям метрополии. Культурная связь Испании и Португалии с их американскими колониями на протяжении трех столетий осуществлялась не «от народа к народу», а по линии «европейские столицы — американские города — американская деревня». Народ Испанской и Португальской Америки следовал образу жизни не испанского и португальского народа, а своей колониальной аристократии, которая, в свою очередь, копировала образ жизни европейских дворов и салонов. Все это накладывало на музыкальный быт переселенцев специфический отпечаток. Наконец, в Америке европейская музыка существовала бок о бок с индейской и негритянской, в условиях постоянных контактов и неизбежных взаимовлияний. В результате уже на рубеже XVII—XVIII веков в испанских и португальских колониях Америки сложилась 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 французской, английской, позже славянской музыки), еще более модифицировало креольскую музыку. Поэтому, хотя креольская музыка и сегодня сохраняет чисто европейскую основу (лады, гармония, характер мелоса, структура периодов, ритмика, стихосложение), ее общий художественный облик, колорит решительно не похожи на народную музыку Испании, Португалии или любой другой европейской страны. Креольская музыкальная культура, несмотря на свое европейское происхождение, явление совершенно самобытное, своеобразное и необычайно яркое. Кубинская хабанера, аргентинское танго, мексиканские корридо — вот некоторые типичные креольские музыкальные формы, получившие широчайшее распространение за пределами Латинской Америки.

Этническое, культурное и языковое родство народов Латинской Америки и сходные судьбы их исторического развития обусловили такую примечательную черту креольской музыки, как единство художественного проявле-

ния в целом, в масштабе всего континента, при огромном разнообразии региональных форм. Это единство прослеживается на множестве примеров от Калифорнии до аргентинской Пампы и от Антильских островов до Чилоэ. Господство трехдольных размеров, переменные метры и полиритмия, преобладание мажоро-минора, пение на два голоса параллельными терциями, обязательное сопровождение пения игрой на музыкальных инструментах, а танцев — пением, гитара (или местные ее разновидности) в качестве основного инструмента — постоянные признаки креольской музыки. В то же время в каждой латиноамериканской республике креольская музыка обладает своими характерными стилистическими чертами. Так, креольская музыка Бразилии даже на слух неспециалиста заметно отличается от креольской музыки соседних Аргентины и Уругвая: она в значительной степени «африканизирована». В свою очередь, креольская музыка Аргентины и Уругвая предстает более «европеизированной» по сравнению с креольской музыкой Боливии, где сохраняется немало архаичных форм XVIII—XIX веков. Более того, разнообразие местных проявлений креольской музыки постоянно наблюдается и в пределах одной страны, подчас одной провинции. Различия могут проявляться в характере мелоса, в ладовом строе, в метрике, в преобладании тех или иных песен и танцев, в предпочтении, оказываемом тем или иным музыкальным инструментам, и т. п.

Афроамериканская музыка — продукт синтеза, в образовании которого участвовали европейская (исходная) и африканская (ассимилирующая) музыкальные культуры¹. При этом если европейская основа афроамериканской музыки нередко может быть вскрыта только анализом, то африканские черты, напротив, придают ей безошибочно различимый и чрезвычайно характерный

¹ Отчего правильнее было бы называть ее не «афроамериканской», а «евроафриканской» музыкой. Кроме того, нужно помнить, что термин «афроамериканская музыка» употребляется только в музыковедческой литературе, для разграничения двух ветвей музыкальной культуры Латинской Америки: ведущей происхождения из Европы (евроамериканская, или креольская) и из Африки (афроамериканская). Афроамериканская музыка на Кубе является для кубинцев просто кубинской, в Бразилии для бразильцев — просто бразильской (музыковеды и фольклористы называют ее соответственно «афрокубинской» и «афробразильской»).

облик. Наиболее типичные признаки афроамериканской музыки — абсолютное господство двухдольных метров, остросинкопированные ритмы, сложная система полиритмии, мелодические линии из кратких повторяющихся попевок или секвенций, отсутствие вводного тона, преобладание ударных и ударно-шумовых инструментов в ансамблях, аккомпанирующих пению и танцам, общая повышенно эмоциональная, «возбужденная» манера исполнения. Кубинская румба и бразильская самба — две музыкально-хореографические формы, концентрирующие в себе все самые характерные типовые черты афроамериканской музыки, две ее своеобразные эмблемы.

С афроамериканской не следует смешивать чистую (или относительно чистую) африканскую музыку, сохраняющуюся в ряде мест Латинской Америки — на Кубе, Гаити, в Бразилии: это ритуальные гимны-песнопения, танцы и музыка «священных барабанов», составляющие принадлежность различных религиозных культов Африки. Хотя сегодня собственно религиозное содержание этих обрядов в значительной степени уже утратило первоначальное значение, в их внешнем отправлении строго соблюдается предписываемый традициями церемониал. Эта музыка чрезвычайно интересна и своеобразна, но, будучи принадлежностью охраняемого от посторонних культа и не существуя вне его, она является достоянием узкого круга и образует замкнутый ареал внутри общенационального музыкального фольклора².

На протяжении колониального периода единственной сферой профессионального композиторского творчества в Латинской Америке была церковная музыка, выдвигавшаяся в XVIII и отчасти в XIX веке ряд крупных мастеров культовых полифонических форм — таких, как Эстебан Салас-и-Кастро на Кубе, Хосе Анхель Ламас в Венесуэле, Хуан де Эррера-и-Чумасеро в Колумбии, Жозе Маурисио Нунес Гарсиа в Бразилии. В первой половине XIX века в ряде стран Латинской Америки, в связи с общим оживлением музыкальной жизни (гастрóли европейских артистов и оперных трупп, в первую очередь

² См в настоящем сборнике статью Архельберса Леона «Музыка кубинских негров».

итальянских, появление в столицах и крупных городах провинций концертных и любительских музыкальных обществ, открытие ряда музыкальных школ — «академий», и т. п.), развивается светское профессиональное музицирование. Местные композиторы сочиняют патриотические песни, хоры, фортепианные пьесы, по преимуществу салонного характера. Огромная популярность в Латинской Америке итальянской оперы вызывает с середины XIX века попытки создания национальной латиноамериканской оперы (оперы Сенобио Паньяги и Мелесио Моралеса в Мексике, Гаспара Вильяте на Кубе, Антонио Карлоса Гомеса в Бразилии, имевшие откровенно подражательный характер).

Стремление латиноамериканских композиторов осмыслить национальный фольклор и выйти за рамки прямого подражания европейским образцам относится (если не считать единичных более ранних ярких явлений, таких, как творчество Мануэля Саумеля и Игнасио Сервантеса на Кубе) к концу XIX — началу XX века. Наиболее крупные представители этого направления — Александр Леви и Альберто Непомусено в Бразилии, Альберто Вильямс в Аргентине, несколько позже Мануэль Понсе в Мексике, Висенте Эмилио Сохо в Венесуэле, Гильермо Урибе Ольгин в Колумбии, Педро Умберто Альенде в Чили, Эдуардо Фабини в Уругвае. Эти композиторы, как и их многочисленные последователи, придерживались так называемой «креольской» ориентации, стремясь сочетать в своем творчестве академические европейские формы с национальным музыкальным языком и национальной тематикой. В первые десятилетия XX века рядом с этим направлением выдвигается группа композиторов «индейской» ориентации, ищущих источник вдохновения в не тронутом европейским влиянием индейском фольклоре, ставя задачей выработать национальный стиль, базирующийся на местных музыкальных формах. Помимо названных выше композиторов-«индихенистов» Перу, Боливии и Эквадора, к этому течению относятся: в Чили — Карлос Лавин и Карлос Исамитт, разрабатывающие музыкальный фольклор арауканов, и в Мексике — Канделарио Уисар, Блас Галиндо-Димас, а также Карлос Чавес на первом этапе своего творчества.

Подлинными основоположниками национальных композиторских школ, преодолевшими как националистиче-

скую и художественную ограниченность «индейской», так и эстетическую расплывчатость «креольской» ориентаций и достигшими в своем творчестве синтеза общенациональной музыкальной основы и передовых достижений европейской композиторской техники, стали Эйтор Вилла-Лобос в Бразилии, Сильвестре Ревуэлтас и Карлос Чавес в Мексике, Амадео Рольдан и Алехандро Гарсиа Катурла на Кубе. Они явились первыми латиноамериканскими композиторами, получившими признание за пределами континента и тем самым включившими профессиональную музыку Латинской Америки в русло развития мировой музыкальной культуры. Формирование современных композиторских школ Аргентины и Чили — заслуга ряда музыкантов этих стран, из которых должны быть названы Флоро Угарте, братья Хуан Хосе и Хосе Мариа Кастро, Карлос Гуаставино, Альберто Хинастера (Аргентина), Энрике Соро, Альфонсо Ленг, Педро Умберто Альенде, Доминго Санта Крус, Хорхе Уррутия Блондель, Альфонсо Летельер (Чили). Бразилия, Мексика, Куба, Аргентина и Чили являются сегодня наиболее развитыми в музыкальном отношении странами Латинской Америки.

В то же время развитие музыкальной культуры в латиноамериканских странах сталкивается в наши дни со многими трудностями, вызванными как внутривнутриполитическими (прежде всего экономическими) факторами, так и острой борьбой противоречивых художественно-эстетических тенденций. Проникновение в музыку Латинской Америки течений европейского «авангарда» (додекафония, алеаторика, сонористика, в последние годы электронная и «конкретная» музыка) подрывает национальную основу профессионального музыкального творчества в ряде латиноамериканских стран. В первую очередь это относится к Аргентине, Чили, в значительной степени к Бразилии, Кубе, Мексике. Особенно опасным воздействие «авангарда» может оказаться для музыкальной культуры тех стран, в которых достаточно крепкие композиторские школы еще не успели сложиться, как, например, в Уругвае, Колумбии, Венесуэле.

В таких странах, как Парагвай, Боливия, Перу, Эквадор, республики Центральной Америки, композиторское творчество развивается очень слабо, в силу ряда объективных причин общественного и культурного по-

рядка. Предпосылки для развития в виде богатейшего национального фольклора здесь налицо, однако их реализация — дело будущего.

Эта набросанная в самых общих чертах музыкальная панорама Латинской Америки имеет целью послужить для читателя начальным ориентиром. Не только сложность и неразработанность многих важных аспектов исторического развития и сегодняшнего состояния латиноамериканской музыкальной культуры, но прежде всего колоссальный объем самого материала, составляющего содержание понятия «музыка Латинской Америки», делают заранее несостоятельной попытку в рамках одного сборника охватить этот материал целиком. Очень многое неизбежно остается «за бортом», в ожидании следующих выпусков такого рода. Поэтому наиболее целесообразным для первого знакомства представлялось ограничиться несколькими ведущими (и одновременно типичными) в музыкальном отношении странами континента (их в сборнике представлено пять: Куба, Чили, Бразилия, Мексика, Аргентина) и предпочесть статьям, внутренне связанным какой-то одной сквозной проблематикой, серию отдельных самостоятельных очерков, которые в сумме охватывали бы по возможности разные и наиболее существенные стороны латиноамериканской музыкальной культуры. Читатель найдет здесь очерки об индейской музыке (ацтеков и чилийских арауканов), о музыке кубинских негров, о различных жанрах креольского музыкального фольклора Чили, Бразилии, Мексики, Аргентины, очерки развития профессионального музыкального творчества на Кубе, в Чили и в Бразилии.

Статьи «Краткий очерк истории кубинской музыки» и «Корридос мексиканской революции» написаны специально для данного сборника. Статьи Арналдо Эстрелы «Современная бразильская музыка», Фернандо Гарсиа «Краткий очерк истории музыки в Чили» и Карлоса Исамитта «Общая характеристика музыкального фольклора Чили» уже публиковались в советской печати (см. «Примечания»), однако их включение в сборник представляется уместным по двум причинам: во-первых, они вышли в свет в изданиях, которые вне поля зрения музыковедов и любителей музыки, а во-вторых, эти статьи

адресованы русскому читателю, — отсюда их ознакомительная направленность, что отвечает и цели настоящего сборника. Остальные материалы взяты из зарубежных (латиноамериканских, по преимуществу) источников. Одни из них представляют собой статьи, опубликованные в специальной музыкальной прессе, другие являются фрагментами из книг. Все публикации зарубежных авторов снабжены необходимыми примечаниями.

В «Указатель имен» и «Предметный указатель» включены имена только музыкантов и исторических и общественных деятелей Латинской Америки и лишь те термины и обозначения, которые составляют специфическую принадлежность латиноамериканской музыки. Из чрезвычайно обширной по числу названий специальной музыковедческой литературы на испанском и португальском (а также на других, в первую очередь на английском) языках, посвященной музыке Латинской Америки, в список основной литературы вошли только некоторые, преимущественно обобщающего характера работы о народной и профессиональной музыке отраженных в сборнике стран. Они призваны дать читателю, пожелавшему получить более подробные сведения, первоначальную ориентацию в имеющемся обширном материале.

© Издательство «Музыка», 1974 г.

КУБА

Павел Пичугин

КРАТКИЙ ОЧЕРК ИСТОРИИ КУБИНСКОЙ МУЗЫКИ

На протяжении всей истории Кубы художественный гений ее народа особенно ярко проявлялся в музыке. «На Кубе музыка всегда шла впереди других искусств, — говорит Алехо Карпентьер. — Куба имела прекрасных музыкантов и композиторов задолго до того, как был написан первый кубинский роман или вышла первая кубинская газета»¹. Профессиональные оркестры, аккомпанировавшие танцам и игравшие для развлечения публики, были известны в Гаване и Сантьяго-де-Куба в первые десятилетия колонии, а исполнявшиеся ими соны звучали на Кубе в течение двух веков. Очень рано Куба начинает создавать свой удивительно жизнестойкий и необычайно яркий музыкальный фольклор. Уже Лопе де Вега и Сервантес упоминают в своих произведениях популярные в Испании песни и танцы, пришедшие из «Новых Индий», а другой автор в одной из интермедий, говоря о кубинском танце сарамбеке, поясняет, что «...этот танец столь великолепен (*tan rico*) потому, что он родом из Индий»². Века колониальной зависимости и рабства тормозили процесс становления национальной кубинской культуры, но были не в силах остановить его. К тому же Карибское море всегда являлось тем историческим путем, которым шли в Новый Свет не только флотилии конкистадоров и невольничьи корабли, но и передовая культура. В конце XVIII столетия кубинская публика

¹ Carpentier Alejo. La música en Cuba. México, 1946, p. 48

² Цит. по кн.: Carpentier Alejo. La música en Cuba, p. 49

уже знала и могла по достоинству оценить произведения Гайдна, Гретри, Перголези, Паизиелло, а скромный органист-капельмейстер из Сантьяго Эстебан Салас писал культовую музыку, открыв которую (уже в наше время), исследователи поначалу сомневались — не принадлежит ли она кому-либо из известных европейских маэстро. В начале XIX века на Кубе выдвигается плеяда композиторов и исполнителей, имена которых становятся известными за пределами острова. В дальнейшем за Кубой утверждается репутация «музыкальной шкатулки» Латинской Америки. Кубинские музыкальные жанры встречают самый благосклонный прием в Европе, и Бизе использует для хабанеры в опере «Кармен» мелодию кубинского происхождения. В XX веке начинается триумфальное шествие кубинской музыки. Дансоны, соны, конги, румбы завоевывают мир. Многие явления современной музыки Америки и Европы, в том числе джаз, своими истоками прямо или косвенно связаны с «жемчужиной Антиль». «Две вещи, — подчеркивает Фернандо Ортис, — дала Куба миру: табак и музыку»³.

Профессиональная музыка Кубы вырастает из народных традиций, отсюда ее богатство, самобытность и жизнеспособность. История ее развития — длительный и сложный процесс. В кратком очерке возможно затронуть только основные этапы этого процесса и достаточно бегло познакомиться лишь с наиболее выдающимися представителями кубинского музыкального искусства.

О музыке коренных обитателей Кубы — индейцев гуанахатабибес, сибонейес и таинос — сохранились лишь сообщения и свидетельства хронистов времен конкисты.

«У этих племен, — пишет Гонсало Фернандес де Овьедо об индейцах таинос, — есть добрый и приятный обычай поминать минувшие события и деяния предков, и состоит он в песнях и танцах, которые они называют ареито (areyto)... И так по большим праздникам, каковыми у них являются победа над врагом, или же свадьба касика или короля провинции, или же какое-либо

³ Ortiz Fernando La africanía de la música folklórica de Cuba. La Habana, 1965, p. 1.

иное радостное событие, касающееся всех... собираются большой компанией, мужчины и женщины и танцуют все вместе, взявшись за руки или положив руки друг другу на плечи. Один из них (мужчина или женщина) выбирается ведущим. Он показывает движения и задает тон песни, остальные вторят ему, ...причем ведущий запекает низким голосом, все же остальные отвечают ему в более высоком тоне... И так танцуют три, и четыре часа, и более, а иногда от одной зари до другой, пока ведущий не окончит свою историю»⁴.

Бартоломе де Лас Касас рассказывает об одном таком ареито, которое длилось «...целую ночь, от сумерек до рассвета; они плясали и сопровождали пляски пением, как на острове Эспаньола (современный Гаити. — П. П.); собирались вместе по пятисот — тысяче человек, мужчины и женщины, и плясали все вместе, причем никто не нарушал общего лада ни лишним движением, ни взмахом руки, ни шагом... В сравнении с плясками и пением жителей Эспаньолы пляски и пение кубинских индейцев были куда искуснее, и приятнее, и благозвучнее по напевам»⁵. «Все они с детства весьма расположены играть на музыкальных инструментах, плясать и петь», — прибавляет Лас Касас в другом месте⁶.

В ареито карибских индейцев органически переплелись музыка, пение и танец-пантомима. Ареито исполнялись при отправлении религиозных культов; в их музыкально-поэтическую форму облекались исторические предания, сказы о героях и военных подвигах, о важных событиях в жизни трибу (племени). Обобщая свои наблюдения над повседневным бытом и занятиями жителей Антильских островов, Иньиго Абад писал, что «ареито среди этих индейцев не было простым развлечением, но было занятием очень серьезным и важным»⁷. В музыкальном плане ареито являли собой пример типичного для многих народов так называемого антифонного пе-

⁴ Oviedo y Valdés Gonzalo Fernández de. Sumario de la Natural Historia de las Indias. Madrid, 1931, p. 484.

⁵ Лас Касас Бартоломе де История Индий. Л., 1968, с. 147, 153.

⁶ Las Casas Fray Bartolomé de. Apologética Historia. Madrid, 1909, p. 95.

⁷ Abad Inigo. Historia geográfica, civil y política de la Isla de S. Juan Bautista de Puerto Rico. Madrid, 1788, p. 38.

ния: противопоставление солиста (или солистки)-запевалы и отвечающего ему хора. Имела место и перекличка двух отдельных хоров, на что прямо указывает Бартоломе де Лас Касас в продолжении цитированного выше отрывка: «...пели одни, и откликались другие».

Помимо ареито аборигены Кубы знали другие песни и танцы, коллективные и индивидуальные, среди которых особенно многочисленными были военные и трудовые. «Военные танцы особенно выразительны, — пишет один из очевидцев. — В них последовательно изображаются все этапы военной кампании — приготовление воинов к походу, вступление на вражескую территорию, меры предосторожности, военные хитрости, засады, ярость сражения, ликование победы, увод пленных. Все это исполняется с таким пылом и энтузиазмом, словно они и в самом деле сражаются... Танец все время сопровождается музыкой и пением»⁸. Относительно трудовых песен интересно сообщение Лас Касаса, рассказывающего, что «когда женщины-индианки собираются вместе, чтобы растереть съедобные корни, из которых готовят хлеб (касаби), то поют особую песню, звучание которой весьма приятно для слуха»⁹. В другом месте Лас Касас упоминает о пении гребцов на каноэ, прибавляя, что так же индейцы поступали (то есть пели совместно) при всех коллективных работах¹⁰. Любопытный пример заклинания стихийных сил природы с помощью пения приводит Альваро Нуньес Кабеса де Вака. Он рассказывает, что во время сильного урагана, пронесшегося в 1527 году над городом Тринидад, индейцы «производили ужасающий шум своими барабанами, погремушками, флейтами и громким пением»¹¹, пока ураган не затих.

Главным инструментом тайнос был выдолбленный из ствола дерева горизонтальный, цилиндрической формы барабан, называвшийся майоуакан, или майоуан, и делавшийся разных размеров — от сравнительно небольших («в длину руки от плеча до кисти») до огромных («величиной с грузного человека»). Майоуакан не имел

⁸ Цит. по кн. Ortiz Fernando. *La africanía de la música folclórica de Cuba*, p. 58

⁹ *Ibid.*, p. 25.

¹⁰ *Ibid.*, p. 25.

¹¹ Núñez Cabeza de Vaca Alvaro. *Nafragios. La Habana*, 1970, p. 12—13.

мембраны (вместо этого в его стенках прорезали одно или несколько больших отверстий или же множество маленьких дырок) и относился к тому же типу цельнодеревянных барабанов, что и тепанагуасте жителей Карибского побережья Центральной Америки, или магуаре индейцев Верхней Амазонки, или трокано парагвайских гуарани. Звук майоуакана, по свидетельству современников, был «сильный, но мало приятный» (*de mala gracia*), зато он был «слышен на расстоянии кастильской лиги» (около пяти с половиной километров)¹². Из других инструментов таинос хронисты упоминают различные погремушки (*cascabeles*), сделанные из дерева (причем «очень искусно», как отмечает Лас Касас), из небольших раковин, из высушенных плодов тыквообразного растения гуиро и наполненные мелкими камешками (то же, что современная марака). Эти *cascabeles* выполняли не только собственно музыкальные, но и магические функции. Лопес де Гомара, например, рассказывает, что часто видел, как индейцы подвешивают к своим гамакам целые связки погремушек из маленьких раковин, чтобы их шум отгонял по ночам «злую силу» (*lo malo*)¹³. Были у таинос и большие раковины, употреблявшиеся в качестве военных и сигнальных труб (гуамо), а также тростниковые и костяные флейты простейшего типа (без отверстий).

...Ныне эти инструменты, давно уже умолкнувшие, покоятся на стендах музеев. Трагедия кубинских индейцев длилась недолго. По оценке Бартоломе де Лас Касас (пусть даже преувеличенной, как считает современный кубинский географ Антонио Нуньес Хименес), на Кубе до появления испанцев в 1492 году проживало примерно триста тысяч индейцев. В 1517 году, после того как конкистадор Диего Веласкес огнем и мечом присоединил остров к испанской короне, на нем оставалось четырнадцать тысяч индейцев; в 1537 году — пять тысяч. В 1553 году, по словам Лопеса де Гомара, индейцев на Кубе уже не было, хотя он, очевидно, несколько ошибался, если вспомнить, что в 1569 году доминиканский монах

¹² Цит. по кн.: Colón Fernando. *Historia del Almirante Don Cristóbal Colón*, t. 2. Madrid, 1892, p. 57—58.

¹³ См.: Gómara Francisco López de. *Historia general de las Indias*. Biblioteca de autores españoles, t. 22. Madrid, 1887, p. 201.

Луис Бертран по возвращении в Европу хлопотал о спасении последних туземцев от жестокости европейцев. В данных первой официальной переписи населения Кубы, проведенной в 1774 году по распоряжению маркиза Де ла Торре, сведения об индейцах отсутствуют, а тщательное демографическое обследование, произведенное А. Гумбольдтом двадцатью пятью годами позже, привело его к выводу, что на родине кубинских индейцев остались лишь воспоминания об их несчастьях. Наконец, согласно статистическим данным на 1965 год, на Кубе насчитывается не более нескольких десятков человек, в чьих жилах еще остается небольшая примесь индейской крови¹⁴.

Ничто из танцев, песен, мелодий таинос не перешло в кубинский фольклор. Только индейские маракас были впоследствии усвоены неграми, привезенными на Кубу, отчего эти очень распространенные ныне во всех кубинских оркестрах идиофоны многими ошибочно принимаются за африканские.

История завоевания и колонизации Америки дает множество примеров, подтверждающих справедливость наблюдения Алехо Карпентьера, который писал: «Степень активности завоевателей Нового Света в области развития искусства (строительство архитектурных сооружений, обучение музыке) находилась в прямой зависимости от богатств той или иной страны, а также от степени сопротивляемости ее народа»¹⁵.

Куба не обладала, с точки зрения испанцев, ни материальными богатствами (в ее недрах было мало золота), ни духовными ценностями. Ее аборигены не смогли оказать военного сопротивления, а их культура не представляла ни угрозы христианской доктрине, ни художественного интереса для колонизаторов. Неудивительно, что на протяжении XVI и большей части XVII столетий духовная жизнь Кубы, в отличие, например, от соседней Мек-

¹⁴ См.: Нуньес Хименес Антонио. География Кубы. М., 1969, с. 72—73; Гумбольдт Александр. Путешествие в равноденственные области Нового Света в 1799—1804 годах. Страны Центральной и Южной Америки. Остров Куба. М., 1969, с. 128—156; Население земного шара. М., 1965, с. 305.

¹⁵ Carpentier Alejo. La música en Cuba, p. 18.

сики, была бедна музыкальными и вообще художественными проявлениями.

Первыми музыкантами, прибывшими на Кубу с отрядами конкистадоров, были музыканты военных оркестров. Рисунки в старинных манускриптах сохранили изображения тамборерос (барабанщиков) и исполнителей на больших рожках (корнета), кларнетах (сампонья) и флейточках (пифано) — типичных испанских инструментах той эпохи. В числе первых документы упоминают певца Порраса, виуэлиста Алонсо Морона и некоего Ортиса, слывшего образованным музыкантом, искусного мастера игры на виуэле и виоле и «маэстро де байле» (учитель танцев). Ортис был первым профессиональным музыкантом, чья деятельность оставила след на Кубе. Но вскоре он сменил виуэлу на меч и отправился искать счастья в Мексику. В награду за проявленную храбрость Кортес подарил Ортису земельный участок в Мехико, где тот впоследствии основал музыкальную школу.

Во второй половине XVI века в городах Сантьяго-де-Куба и Гавана, ставшей с 1553 года резиденцией генерал-губернаторов, существовали небольшие уличные оркестры. Об одном из них (в Гаване) имеется рассказ очевидца. В оркестре было четыре музыканта — испанец из Малаги Педро Альманса (скрипка), уроженец Севильи Паскуаль Очоа (контрабас), португалец Жакоме Висейра (кларнет) и свободная негритянка по имени Микаэла Хинес (певица). «Эти музыканты имеют обыкновение обогащать свою игру погремушкой, изготовленной из пустой тыквы, и прищелкиванием пальцами на манер кастаньет. Их приглашают на танцы и другие развлечения, поскольку же они всегда желанны, договариваются с ними заранее, и сверх того посылают за ними лошадей или мулов и бесплатно угощают вином»¹⁶.

Впрочем, материальное положение квартетистов было далеко не таким блестящим, каким его изобразил хронист. Сохранился любопытный документ от 1597 года — рассмотрение городским капитулом Гаваны их прошения, в котором музыканты «просили положить им месячное жалование на пропитание... в размере ста дукатов в год на всех четверых... Они же с указанного дня и в течение

¹⁶ Цит. по кн.: Carpentier Alejo La música en Cuba, p. 35.

года обязуются играть на всех городских праздниках и всюду, где прикажет городской капитул»¹⁷.

К концу XVI века относится появление на Кубе ставших вскоре очень популярными уличных театрализованных зрелищ, сопровождавшихся музыкой, — фарсов, комедий с участием «гигантов, мавров, карликов и драконов». В 1598 году Хуан Баутиста Силисео ставит первую на Кубе комедию под названием вполне в духе того времени — «Добродетельные на небесах и грешники на земле» («Los buenos en el cielo y los malos en la tierra»). Распространяется светское музицирование. Время от времени в городах появляются объявления о том, что такой-то обучает желающих танцам и игре на музыкальных инструментах. Так, в 1605 году некто Гонсало де Сильва упоминается как маэстро, дающий уроки пения и игры на органе. Он является первым профессиональным учителем музыки, известным на Кубе.

Постоянное внимание музыке уделяла церковь. Ее служители основывали на Кубе музыкальные школы, где обучали будущих церковников григорианскому пению и стремились с должной пышностью обставить наиболее важные праздники католического календаря — такие, как праздник «тела Христова» и другие. Особенно это относится к деятельности кафедрального собора в Сантьяго, на протяжении долгого времени (с 1518 по 1612 год) являвшегося главным религиозным и музыкальным центром острова. Первым его каноником был Мигель Веласкес, сын кастильца и индианки. Он получил музыкальное образование в Севилье и слыл большим знатоком церковного пения и искусным органистом. С перенесением в 1612 году кафедрального собора в Гавану и установкой в ее церкви органа столица становится центром развития культовой музыки. Здесь учреждается специальный колледж Святого Амбросия, где вводится музыкальное обучение. В 1689 году или несколько ранее в колледже числились десять мальчиков, которых учили церковному пению и латыни.

Расцвет церковной музыки на Кубе приходится на вторую половину XVIII века и связан в первую очередь с именем выдающегося мастера хоровой полифонии, подлинного классика кубинской музыки и одновременно

¹⁷ Цит. по кн.: Carpentier Alejo. La música en Cuba, p. 36.

крупнейшего композитора американского континента того времени Эстебана Салас-и-Кастро (1725—1803).

О творчестве Саласа латиноамериканское музыковедение почти ничего не знало до 1944 года, когда Алехо Карпентьер, после длительных поисков, обнаружил в архиве кафедрального собора Сантьяго несколько принадлежащих перу композитора партитур. В последующие годы исследователи, в частности Пабло Эрнандес Балагер, открыли еще целый ряд сочинений Саласа¹⁸.

Салас родился в Гаване 25 октября 1725 года. Общее образование получил в гаванском университете, где слушал лекции по философии, теологии и каноническому праву, а музыкальное — в главной приходской церкви Гаваны, где с девяти лет пел в хоре, а позже изучал церковное пение, игру на органе, скрипке, а также композицию. Учителя (или учитель) Саласа нам не известны, но до нас дошло немало партитур испанских мастеров XVII и XVIII веков (среди них Хуан дель Вадо, Диего Дурон, Мельчор де Монтемайор, Хуан Франсиско Барриос), переписанных рукой Саласа, по всей видимости, с целью изучения. В феврале 1764 года, по поручению епископа Агустина Морель де Санта Крус, Салас возглавил капеллу в Сантьяго, влачившую тогда крайне жалкое существование. С этого времени и до конца дней деятельность Саласа неразрывно связана с кафедральным собором Сантьяго, где он совмещал обязанности капельмейстера, органиста, педагога и композитора. Человек не только исключительного таланта, но и огромной энергии, Салас сумел в короткое время превратить церковную капеллу в настоящую консерваторию, воспитавшую немало опытных музыкантов. Он занимался также просветительской деятельностью, знакомя кубинскую публику с классической европейской музыкой, в частности с произведениями Гайдна, и снискал всеобщую любовь и уважение. Салас скончался четырнадцатого июля 1803 года. Смерть его оплакивал весь Сантьяго, и в день похорон Саласа из рук в руки ходил отпечатанный на листках сонет на его кончину.

¹⁸ См.: Balaguer Pablo Hernández. *Catálogo de música de los archivos de la Catedral de Santiago de Cuba y del Museo Bacardí La Habana*, 1961, p. 48—59.

Чрезвычайно обширное наследие Саласа, из которого дошло до нас далеко не все, включает мессы, литании, гимны, псалмы, мотеты, реквием, кантаты, пастурели, отмеченные высоким контрапунктическим мастерством и вдохновенным полетом фантазии. Особенно интересны принадлежащие его перу вильянсикос — хоровые рождественские песни, тесно связанные с традициями народного песенного творчества. Общее число написанных Саласом вильянсикос достигает (предположительно) двухсот, но до недавнего времени из них обнаружено только сорок шесть¹⁹.

Не порывая с традиционной формой вильянсикос испанских полифонистов, в свою очередь восходящей к народной основе (рефрен — строфа — рефрен), Салас с большим искусством и художественным тактом обогащает и варьирует ее. Он вводит в вильянсикос 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» (*da saro* или двухчастную), в свою очередь также предваряемую инструментальным вступлением, иногда довольно развернутым, или же «речитативом». В ряде случаев Салас находит новые комбинации традиционных разделов или же пишет двух- или четырехчастные вильянсикос. Хоровая фактура Саласа удивительно свежа и прозрачна. Хотя среди его вильянсикос есть шестиголосные, преобладающее большинство их написано для трех-четырех голосов. Салас избегает продолжительных хоровых *tutti*, предпочитая попеременное выдвижение на первый план то одних, то других мелодических линий. Он не злоупотребляет контрапунктом и, отводя каждому голосу и инструменту очень активную мелодическую и ритмическую роль, в то же время предоставляет им большую свободу и естественность движения. Прекрасной иллюстрацией сказанного может служить, в частности, великолепная стретта из *Allegro* вильянсико «Скорей потушите огонь» (выписана только хоровая партия):

¹⁹ См.: Balaguer Pablo Hernández. — Вступительная статья к изданию: Salas Esteban. *Quatro villancicos*. La Habana, 1961, p. 1—12.

1 [60] [Allegro]

Сопрано
 Pues si no hay re.me_dio de_ je - mos - lo que ac.da yó - ja -

Альт I
 no hay re.me_dio que ac.da

Альт II
 Pues si no hay re.me_dio de_ je - mos - lo que ac.da yó - ja -

Тенор

_lá que pren.da hasta en nues_tras al_mas yó - ja. lá que pren.da hasta en

que prenda nuestras al_mas

_lá que pren.da hasta en nues_tras al_mas yó - ja. lá que pren.da

yó - ja - lá que pren_da

nues - tras has - ta en nues - tras al - mas que pren - da

yo - ja - lá que

has - ta en nues - tras al - mas nues - tras al - mas que pren - da que

has ta en nues - tras al - mas que pren_da

pre - da has ta en nues - tras al - mas.
 pre - da has - ta en nues - tras al - mas.
 pre - da hasta en nuestras al - mas al - mas.
 que prenda has - ta en nues - tras al - mas.

или следующий фрагмент из заключительного раздела Реквиема, свидетельствующий не только о свободном полете вдохновения, но и о высоком мастерстве, позволившем композитору достичь столь впечатляющей силы воздействия столь простыми средствами:

2 Стр.
 Хор

Во многих сочинениях Саласа чувствуется несомненное влияние неаполитанской школы — Дуранте, Чимарозы, более же всего Перголези — одного из первых европейских композиторов, чьи произведения стали известны на Кубе. Некоторые страницы Саласа, такие, например, как очаровательная «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 подчас в строгой сдержанности лирического высказывания и в большом внимании к верному озвучиванию слова. Художественный вкус и природный дар Саласа прежде всего обнаруживает себя в его мелосе, всегда свежем, благородного рисунка и чрезвычайно лаконичном. Иные мелодии Саласа отмечены глубокой сосредоточенностью мысли (сор-

las из вильянсико «Даже бронза размякла»), другие экспрессивны, устремленны (главная тема Presto из кантаты «Воспряньте духом, смертные»), в третьих сквозит чисто светская непринужденность, изящество, а нередко и нечто моцартовское²⁰:

3 80

por yo a bra - zar - me con él aun - que a mí e - lla me a bra -

- za ra me a bra - za - ra.

Есть у Саласа и такие страницы, которые свидетельствуют, что этот церковный композитор не только изучал партитуры европейских полифонистов, но прислушивался и к той музыке, что звучала за стенами кафедрального собора. Следующую арию из кантаты «Ты, господи», написанную на текст одной из бесчисленного множества народных рождественских corlas, кажется, скорее можно было услышать на улицах Сантьяго или в домах музицирующих за клавишином любителей. Вот ее первый раздел (ария написана в форме da capo):

²⁰ Хосе Ардеволь отмечает в партитурах Саласа «необъяснимое изобилие штрихов (rasgos) не только премоцартианских, но и чисто моцартовских», в эпоху, когда произведения автора «Волшебной флейты» еще не исполнялись ни на Кубе, ни в какой-либо другой стране Америки (см. Ardévol José. *Música y Revolución. La Habana, 1966*, p. 130)

4 Andante

Орк.

The first system of music is for piano accompaniment. It consists of two staves. The right hand has a series of chords and triplets, with a 7-measure rest in the second measure. The left hand has a simple bass line.

The second system of music is for piano accompaniment. It consists of two staves. The right hand has chords and triplets. The left hand has a simple bass line.

The third system of music is for piano accompaniment. It consists of two staves. The right hand has chords and triplets. The left hand has a simple bass line.

Голос

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

The fourth system of music features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is on a single staff with lyrics. The piano accompaniment is on two staves. The vocal line starts with a forte dynamic and has a fermata over the word 'derdad'. The piano accompaniment has a piano dynamic.

sol es - fe - ra en que bri - lla el fue - go de tu a -

The fifth system of music features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is on a single staff with lyrics. The piano accompaniment is on two staves. The vocal line has a fermata over the word 'brilla'. The piano accompaniment continues with chords and bass notes.

mor es - fe - raesen que bri - lla el fue - go de tu a -

- mor es - ra es en que bri - lla el fue - go de tu a -

- mor el fue - go de tu a - mor el fue go

de tu a - mor.



Салас был настоящим зачинателем профессиональной музыки на Кубе, чье творчество послужило образцом для композиторов следующего поколения. Огромный успех, сопровождавший исполнение произведений Саласа в Сантьяго и других городах страны на фестивале его имени в 1960 году, свидетельствует о том, что музыка первого кубинского классика не утратила своей свежести и поныне²¹.

Из непосредственных преемников Саласа в капелле Сантьяго нужно назвать Диего Иерресуэло, который с 1780 года выполнял должность соборного органиста, освободив от этой обязанности Саласа, и Хуана Париса (1759—1845) — крупного композитора, педагога и активного музыкального просветителя. Ему, в частности, принадлежит инициатива первого исполнения на Кубе квартетов Бетховена. Парис возглавил соборную капеллу в 1805 году и был верным продолжателем традиций и дела Саласа.

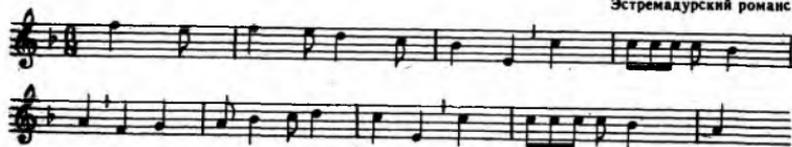
Огромную роль в развитии кубинской музыки играли негры. За триста лет с лишним, прошедших с тех пор, как в 1513 году (или чуть позже) на Кубу была доставлена первая партия африканских невольников, и до отмены работорговли испанцы ввезли на остров в общей сложности не менее миллиона африканцев. Будучи от природы великолепными музыкантами и обладая высокой художественной восприимчивостью, негры легко переняли и усвоили музыку той среды, в которой оказались. Но они не ограничивались простым ее воспроизведением. Во все, что они исполняли, негры вносили спе-

²¹ Ardévol José. Música y Revolución, p. 129—131.

цифический элемент своей художественной традиции, поэтому испанские романсы, дечимы, сегидильи в интерпретации негритянских музыкантов существенно меняли облик: метр, ритм, структура периодов, характер инструментального сопровождения — все это приобретало особый колорит, особый «акцент», который со временем был осознан как афрокубинский. Этот «акцент» чувствуется уже в самом первом в истории кубинской музыки нотном документе, дошедшем до нас и относящемся ко второй половине XVI века, в «Соне Ма Теодоры», который исполняла знаменитая в то время в Сантьяго негритянская певица Теодора Хинес, по прозвищу Ма Теодора. Мелодия этого сона восходит к старинному эстремадурскому романсу, и достаточно сравнить его с тем афрокубинским вариантом, который донесла до нас традиция, чтобы почувствовать принципиально иное качество. «Сон Ма Теодоры» сохраняет звуковысотный рисунок испанской мелодии, все же остальные его элементы, такие, как двухдольный метр вместо первоначального шестидольного, остросинкопированный ритм, чередование солиста и хора — «вопрос» (строка куплета) — «ответ» (строка рефрена), многократное повторение рефрена, состоящего из одной строки неизменного текста (в примере опущено), представляют собой типичные черты африканской музыки:

5а

Эстремадурский романс



56

Солист

Хор

«Сон Ма Теодоры»

¿Dón-de es - tá la Ma Teo - do - ra? Ra - jan-do la le.ña es -

Солист Хор

- tá. ¿Con su pa.lo y su ban - do - la? Ra - jan-do la le.ña es - tá.

На протяжении всего колониального периода развитие испанского, с одной стороны, и негритянского фольклора — с другой, шло параллельно, в условиях постоянных контактов и неизбежного взаимодействия. Это взаимодействие испанской и африканской музыкальных культур со временем привело к появлению новой, качественно иной культуры — афрокубинской музыки. Эта музыка не была результатом ни ассимиляции, ни одностороннего влияния одной культуры на другую: как старинные испанские романсы и децимы времен конкисты, с одной стороны, так и языческие ритуалы Африки со всеми их музыкальными атрибутами, с другой, живут на Кубе по сей день. Афрокубинская музыка — продукт синтеза. В ней испанские метры, мелодии, инструменты, стихотворные размеры смешались с древними декламационными традициями Африки и с исполнительской практикой негров, породив новое качество. «Не вся кубинская музыка, — говорит Фернандо Ортис, — имеет негритянский акцент. Часть ее сформировалась под воздействием европейской музыки, и это бесспорно высшая ее часть (*superior*). Но не менее бесспорно, что самая характерная музыка Кубы, получившая мировой резонанс, это та, что смешалась с африканскими корнями в креольском тигле на огне кубинских тропиков... Эта афрокубинская музыка, родившаяся на Кубе из смешения элементов Европы и Африки, есть несомненно кубинская музыка. Историки или этнографы называют ее «афрокубинской», чтобы отличить от «еврокубинской», например от романтических песен, сложившихся в прошлом веке под влиянием италянизированных форм»²².

В результате уже на рубеже XVIII—XIX веков народная кубинская музыка обладала своим, неповторимо своеобразным, национально очерченным обликом, равно отличающим ее от музыки испанской, мексиканской, бразильской или какой-либо иной. Это не замедлило сказаться и на творчестве профессиональных композиторов Кубы. Если Эстебан Салас в XVIII веке принадлежал как музыкант более Европе, нежели собственно Америке, то Мануэль Саумель или Игнасио Сервантес

²² Ortiz Fernando La africanía de la música folklórica de Cuba, p. 2—3.

в XIX столетии уже по самому духу своего творчества были истинно кубинскими художниками.

К началу последней четверти XVIII века главное место в музыкальной жизни кубинского общества начинают занимать театр и салоны аристократических домов.

С открытием в 1776 году в Гаване первого постоянного театра «Coliseo», позже переименованного в Главный театр (Teatro Principal), кубинская публика знакомится с европейской оперной классикой. Гретри, Перголези, Паизиелло, Доницетти, а позже Россини и Беллини становятся любимейшими авторами кубинских меломанов. В 1800—1801 годах в Гаване выступает французская труппа, и рецензент столичного еженедельника отмечает прекрасное исполнение опер «Земира и Азор» Гретри и «Служанка-госпожа» Перголези²³. В 1810 году в Гавану приезжает испанская труппа, выступавшая на Кубе свыше двадцати лет. Испанские артисты ставят оперы «Ричард Львиное Сердце» Гретри, «Тайный брак» Чимарозы, «Севильский цирюльник» Паизиелло, «Багдадский халиф» Буальдьё, «Прекрасная Арсена» Монсиньи, а также показывают множество тонадиль (театральная интермедия с музыкой), сарсуэл (небольшая лирическая опера), сайнете (маленькая, обычно вставная пьеска шуточного характера с музыкой) — наиболее демократические формы испанского театра, тесно связанные с национальной тематикой и местным музыкальным фольклором. Они, наряду с итальянской оперой, завоевывают огромную популярность. Появляются и тонадиль кубинских авторов. Благодаря им на театральные подмостки проникают народные песни и танцы. С начала XIX века тонадиль распространяются в провинции, где встречают восторженный прием. Все это подготовило почву для расцвета во второй половине XIX века музыкального кубинского театра.

В то же время любительское музицирование, распространенное в богатых домах, перерастает в конце XVIII века в профессиональную концертную деятельность. Афиши и пресса тех лет сохранили ряд имен местных кон-

²³ См.: El Regaión y El Nuevo Regaión. La Habana, 1965, p. 115.

цертирующих артистов, среди которых было немало негров и мулатов: скрипач Хуан Пеньо, принимавший также участие в театральных спектаклях; виолончелист Бартоло Авилес, выступавший в составе трио и писавший церковную музыку; Грегорио Веласкес, игравший на флейте, скрипке, виолончели, контрабасе и дававший уроки музыки, Секундино Аранго, разносторонний музыкант, прекрасно владевший всеми струнными инструментами, хороший органист и сочинитель мотетов. Растет интерес к камерной музыке. В 1811 году Хоакин Гавира организует струнное трио. Годом ранее на Кубе появляется первое фортепиано, доставленное из Парижа в Сантьяго, которое скоро становится самым распространенным концертным и любительским инструментом. С ним проникает и европейская фортепианная литература. В салонах и домах знатных семей все чаще звучит музыка Плейеля, Госсека, Мегюля, Перголези, Чимарозы, Керубини. Энтузиаст-любитель Хосе Пеньяльвер проводит в 1810-х годах серию филармонических концертов. Произведения Гайдна, Моцарта, Бетховена исполняются на Кубе значительно раньше, чем в остальной Америке.

Чрезвычайно популярными в конце XVIII — первой половине XIX века становятся многочисленные городские оркестры (типа малого симфонического или военные — *banda*), такие, как руководимый Томасом Аларконом, как духовой оркестр муниципальной милиции Сантьяго, имевший в составе около тридцати человек, как оркестр мулата Педро Ноласко Босы, прекрасно аккомпанировавший тонадилям, или коллектив, организованный хорошим музыкантом и известным в свое время композитором Томасом Буэльта-и-Флорес. Деятельность подобных оркестров, этих неутомимых тружеников, существовавших почти исключительно благодаря энтузиазму и бескорыстию их организаторов и участников, нельзя недооценивать, поскольку они играли не только популярную музыку — марши, вальсы, контрдансы, но и всевозможные «попурри» и переложения из европейских опер, а также доступные им симфонические отрывки.

Большое значение имело открытие в 1814 году в Гаване первой музыкальной школы, и двумя годами позже — «Музыкальной академии Санта Сесилия». Это положило начало систематической подготовке национальных кадров музыкантов. Наконец, определенную роль в

формировании художественных вкусов кубинского общества того времени сыграла ежемесячная музыкальная газета «Эль филармонико менсуаль», начавшая выходить с 1812 года. Первый ее номер содержал «Руководство к усвоению музыкального искусства».

Эти годы явились для Кубы значительным просветительским этапом в ее музыкальном развитии. Куба приобщилась к европейской музыкальной культуре и подготовила почву для создания своей национальной профессиональной музыки. Не случайно Антонио Раффелин (1796—1882), начало творческой деятельности которого приходится именно на этот период, последовательно и целеустремленно разрабатывал классические жанры серьезной инструментальной музыки. Раффелин — автор трех симфоний, выдержанных в традициях Гайдна, и первого на Кубе струнного квартета.

Основоположниками национальной школы кубинских композиторов явились Мануэль Саумель Робредо (1817—1870) и Игнасио Сервантес Каванаг (1847—1905).

В истории кубинской музыки Мануэль Саумель — одна из наиболее ярких и в то же время трагических фигур. Это был человек, всю жизнь остро чувствовавший пропасть между тем, что он мог, и тем, что он вынужден был делать; художник, которому неблагоприятные обстоятельства не дали свершить и малой доли того, что он должен был свершить. Выходец из очень бедной креольской семьи, проживший жизнь, полную лишений, в постоянной заботе о куске хлеба, который не всегда давали грошовые уроки или унижительная роль тапера на танцевальных вечерах в домах аристократов, Саумель был обязан высокой музыкальной культурой и разносторонними знаниями исключительно своему трудолюбию. Он был первым композитором на Кубе, обратившимся в своем творчестве к национальным сюжетам и национальному фольклору. В 1839 году, в возрасте двадцати двух лет, Саумель предпринял чрезвычайно смелую для того времени попытку написать кубинскую оперу. Замысел не был осуществлен по внешним причинам, но самый факт очень характерен для Саумеля и многозначителен: напомним, что «Иван Сусанин» Глинки был поставлен всего тремя годами ранее.

Если не считать нескольких вокальных и инструментальных пьес, таких, как «Ave Maria» для голоса и оркестра, «Молитва» для сопрано и органа, «Идиллия» для скрипки и фортепиано, ныне известных лишь специалистам, то Саумель предстает перед нами исключительно как автор контрдансов — небольших фортепианных пьес, основанных на ритмах и характерных интонациях народной музыки.

Саумель писал контрдансы на протяжении всей жизни, очевидно, не придавая им большого значения. Между тем, именно они принесли композитору славу «отца кубинской музыки». Пятьдесят с лишним контрдансов, написанных Саумелем, — это своеобразная энциклопедия кубинской музыки того времени. В них представлены все разновидности этого популярнейшего кубинского танца — данса, хабанера, клаве, криолья, хотя Саумель нигде не прибегает к прямому цитированию фольклорного материала. Композитор не «обрабатывает» народный контрданс для фортепиано, что в изобилии делали его предшественники, а создает на его основе самостоятельные пьесы с самой разнообразной жанровой природой. Мы находим среди них прелюдии, экспромты, юморески, элегии, «песни без слов». Нередко Саумель вводит в свои контрдансы характерные элементы других популярных народных музыкальных форм, намечая таким образом путь уже к более глубокому синтезу фольклора. Так, он придает хабанере, с ее типичной ритмической формулой

мелодии  чувствительный характер кубинского романса (контрданс «Красивая девочка»):



Или комбинирует размеры $\frac{6}{8}$ и $\frac{3}{4}$, добиваясь ритмического эффекта, присущего народной гуахире (контрданс «Матильда»):



Мелодическая и ритмическая изобретательность Саумеля поистине неисчерпаема. Среди его контрдансов нет и двух похожих, а многие найденные им ритмо-мелодические формулы впоследствии получили всеобщее распространение в профессиональной и народной музыке. Интересно, что начало одного из контрдансов Саумеля содержит все характерные черты дансона, который вошел в моду лишь в 1879 году, то есть спустя девять лет после смерти Саумеля, и в течение более сорока лет оставался самым популярным национальным танцем Кубы (контрданс «Тедеско»):



Пианистическому почерку композитора абсолютно чужды салонный блеск и внешняя виртуозность, столь превозносимые в его время. Музыка Саумеля классически строга и проста. Самое же главное — начиная с контрдансов Саумеля, народные истоки стали питать профессиональное творчество. Наметились основополагающие элементы национального кубинского стиля.

Прямыми наследницами контрдансов Саумеля явились дансы Сервантеса.

Игнасио Сервантес Каванаг был, без сомнения, самым значительным кубинским композитором XIX века. Начав свое музыкальное образование в родной Гаване у известного композитора и пианиста Николаса Руиса Эспадеро и завершив его у Антуана Мармонтеля в Парижской консерватории, которую он окончил с тремя премиями — по фортепиано, гармонии и композиции,

блестящий пианист, удостоившийся лестного отзыва самого Листа, Сервантес не соблазнился открывшейся перед ним карьерой виртуоза и вернулся на Кубу. Здесь он вел активнейшую артистическую деятельность как концертирующий пианист, дирижер, педагог, имевший множество учеников, и композитор. Любовь к родине Сервантес доказал не только своим творчеством, но и участием в революционной деятельности в годы Десятилетней войны (1868—1878), за что поплатился политическим изгнанием. В эмиграции (в Соединенных Штатах) Сервантес продолжал оказывать посильную поддержку соотечественникам, посылая выручку со своих концертов в помощь борцам за независимость. Вклад артиста-патриота в общее дело кубинцев был высоко оценен Хосе Марти.

По окончании войны в 1878 году Сервантес возвратился на Кубу, приветствуемый соотечественниками. Снова возобновилась его активная музыкальная деятельность. Сервантес снова окружен учениками (среди них прославленный впоследствии Эдуардо Санчес де Фуэнтес). Он выступает как пианист, как дирижер (в 1891 году возглавляет оперную труппу в театре «Пайрет»). Вместе со своим другом скрипачом Альбертини Сервантес в 1893—1894 годах совершил продолжительное концертное турне, выступив во многих провинциях и маленьких городках страны, где до них не побывал ни один гастролер. Выступали артисты и перед рабочими аудиториями на фабриках и табачных плантациях. Когда в январе 1899 года Соединенные Штаты предприняли свою первую интервенцию на Кубу, Сервантес организовал в Гаване музыкальную манифестацию, во время которой исполнил свой патриотический «Гимн Кубе».

В июне 1902 года Сервантес дал свой последний концерт, а затем тяжелая болезнь помutilа его рассудок. Последние три года жизни композитор провел в состоянии глубокой депрессии, забыв, что он музыкант, не подходя к инструменту. Он скончался двадцать девятого апреля 1905 года, в возрасте пятидесяти восьми лет.

Сервантес оставил после себя две сарсуэлы — «Моряк Пераль» (1889) и «Кукольники» (1899), незавершенную оперу «Проклятый» (начата в 1895 году), симфонию до минор (1879), несколько оркестровых и камерных инструментальных произведений, ряд патриотиче-

ских песен («Могила патриота», «Интервенция», «Гимн Кубе», «Господь, спаси Республику») и множество фортепианных сочинений. Среди последних особое место занимают его дансы²⁴ — лучшее из всего написанного Сервантесом и одновременно лучшее, что было создано в кубинской музыке XIX века.

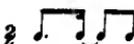
Как и Саумель, Сервантес писал дансы, казалось, между делом, не считая их чем-то большим, нежели домашнее музицирование, и никогда не исполнял их публично. Всего до нас дошло сорок пьес этого жанра (безусловно, не всё, что написано композитором в этом жанре). Посмертно они были объединены в цикл «Сервантес. Сорок данс» и изданы в Гаване в 1959 году²⁵. Сервантес исходил из тех же эстетических установок и обратился к тому же народному источнику, что и Саумель. Различие заключалось в том, что в эпоху Сервантеса народный контрданс уже заканчивал свою эволюцию как определенная ритмо-мелодическая форма и обладал вполне откристиллизовавшимися общенациональными чертами. Поэтому Сервантес дал более обобщенный, а следовательно более «кубинский», тип контрданса, нежели Саумель. Есть и другое различие, также связанное с разницей эпох: контрдансы Саумеля знаменовали собой высший и последний этап креольского музыкального классицизма; дансы Сервантеса, не порывая с классической традицией, по своему духу принадлежат уже креольскому романтизму.

Сервантес окончательно превратил жанр дансы в абсолютно самостоятельную инструментальную форму, оказавшуюся чрезвычайно удобной для выражения тех музыкальных идей, которые были дороги композитору, подобно тому как Шопен запечатлел грани польской души в гибкой формуле мазурки. Сервантес не ставил в своих дансах задачи, масштабы которых превосходили бы скромные рамки этой формы. В абсолютном большинстве случаев он сохраняет традиционную двухчастную

²⁴ Данса — в эпоху Сервантеса более употребительное название кубинского контрданса. В начале XX века этим термином обозначали танцевально-инструментальный жанр, уже заметно отличный от старой дансы, хотя и ведущий свою «родословную» именно от нее.

²⁵ См: Cervantes. 40 danzas. La Habana, 1959. Сборнику предпослана вступительная статья, освещающая жизненный и творческий путь Сервантеса.

структуру дансы с симметричным соотношением частей (16 тактов+16 тактов). В отличие от контрдансов Саумеля, все дансы Сервантеса написаны в двухдольном размере, поскольку размер $\frac{6}{8}$ к тому времени уже перешел к другим жанрам (клавье, гуахира, криолья). В ритмике Сервантес использует почти исключительно две по-

стоянные формулы: $\frac{2}{4}$  — в мелодии и $\frac{2}{4}$ 

— в аккомпанементе, но комбинирует и варьирует их с неистощимой фантазией, что в сочетании с его редкостным мелодическим даром приводит к самым счастливым результатам. По своему эмоциональному содержанию сорок данс Сервантеса — это сорок страниц своеобразного лирического дневника, окрашенных то юмором, шуткой (дансы «Не докучай мне», «Хватит танцевать!», «Бредни Роситы»), то легкой меланхолией («Вдали от тебя», «Послание»), то сарказмом («Три удара», «Хохот») или вызывающих в воображении жанровые реалистические зарисовки («Девушка из Камагуэя»), или же в буквальном смысле слова автобиографических («Прощание с Кубой» и «Возвращение к родному очагу» — две музыкальные вехи, отметившие трехлетнее изгнание композитора) и всегда проникнутых, по словам А. Карпентьера, той немного женской и беспокойной грацией, которая свойственна всему креольскому:

за Moderato (♩=84) «Приглашение»



96

Allegro moderato ($\text{♩} = 68$)

«Три удара»

98

Molto espressivo ($\text{♩} = 78$)

«Прощание с Кубой»

Дансы Сервантеса привлекают своим глубоко национальным характером, редкостным мелодическим обаянием и значительно большей, по сравнению с пьесами Саумеля, пианистичностью. Их фортепианная фактура отличается изящной отделкой и безупречным вкусом. В истории кубинской музыки дансы Сервантеса занимают такое же важное место, как мазурки Шопена в польской или польки Сметаны в чешской. Они являют собой синтез кубинской музыки XIX века и одновременно исходную точку для всей музыки Кубы XX столетия.

Произведения европейских композиторов-романтиков всегда находили на Кубе благосклонный прием. Начиная с середины прошлого века на концертных афишах Гаваны и Сантьяго все чаще появляются имена Шопена, Шумана, Листа, Рубинштейна. Творчество этих композиторов оказало влияние на формирование романтической струи в кубинской профессиональной музыке, существовавшей параллельно с национальной линией Саумеля и Сервантеса.

Самым ярким представителем романтического направления на Кубе был Николас Руис Эспадеро (1832—1890). Художник скорее космополитической, «общевропейской», нежели национальной ориентации, более всего заботившийся о безукоризненной технике и совершенстве пропорций, Эспадеро оставил после себя большое количество фортепианных пьес, о характере которых достаточно красноречиво говорят их названия — «Сатанинский вальс», «Неистовая тарантелла», «Жалоба поэта», «Падающие листья», «Оссиан», «Воспоминания о далеком прошлом», а также серию концертных транскрипций и парафраз на темы «Нормы», «Пуритан», «Трубадура» и других опер. Только однажды Эспадеро обратился к креольскому стилю, написав большую фортепианную фантазию «Песнь крестьянина». Несмотря на пышные одеяния и грандиозный «оперный» финал, «Песнь крестьянина» свидетельствует о том, что при благоприятных обстоятельствах творческий путь композитора мог быть иным.

Безусловно большой музыкант, Эспадеро дал бы отечественной музыке гораздо больше, если бы не делал одну уступку за другой тому поверхностному виртуозно-

«романтическому» европейскому фортепианному стилю, который он усвоил от своего педагога, пианиста Фернандо Аристи и которому так охотно аплодировали в салонах его времени. В то же время живая музыка, окружавшая композитора в его родной Гаване, песни уличных менестрелей и распевные выкрики бродячих торговцев, заглядывавших в его патио, карнавалы и негритянские компарсы, шумевшие в дни праздников под его окнами, — все это, казалось, проходило мимо его внимания. Вклад Эспадеро в кубинскую музыку определяется не столько художественной ценностью его произведений, сколько виртуозной техникой фортепианного письма, в области которой он намного опередил своих современников.

После Эспадеро наиболее заметными фигурами, которых выдвинул музыкальный романтизм на Кубе, были Хосе Мануэль Хименес (1855—1917), получивший образование в Лейпциге и Париже и писавший романсы в традициях немецкой романтической Lied, Сесилия Аристи (1856—1930) — ученица Эспадеро, талантливая пианистка и композитор, опубликовавшая ряд фортепианных сочинений (скерцо, вальсы, ноктюрн, экспромт, баркаролу и другие), и Гаспар Вильяте (1851—1891) — автор нескольких опер, в которых он подражал Мейерберу и раннему Верди и которым тем не менее аплодировали в Париже, Гааге и Мадриде.

В целом романтическое направление в кубинской музыке явилось достаточно слабым отголоском европейского, менее других связанным с национальной кубинской культурой

На протяжении второй трети XIX века музыкальная жизнь Сантьяго-де-Куба находилась во многих отношениях на более высоком уровне, нежели в Гаване. В то время как столица была по-прежнему наводнена итальянскими операми, а программы концертов состояли из любимых арий, оперных транскрипций и парафраз, в Сантьяго гораздо чаще исполняли Гайдна, Моцарта, Бетховена. Здесь чувствовалась классическая традиция, заложившая Эстебаном Саласом

Эту традицию продолжил Лауреано Фуэнтес Матонс (1825—1898) — композитор, занимающий важное место

в истории кубинской музыки Одаренный и разносторонний музыкант, он был скрипачом, дирижером, писал светскую и культовую музыку, усердно пропагандировал классиков, особенно Бетховена Фуэнтесу принадлежит честь создания в столице Ориенте симфонического оркестра и основания музыкальной академии.

Лауреано Фуэнтес был одним из самых плодовитых кубинских композиторов Его перу принадлежат опера, четыре сарсуэлы, программная симфоническая поэма «Америка», отмеченная премией на конкурсе по случаю четырехсотлетия со дня открытия Америки, симфонические увертюры (одна из них, «Галатея», также была удостоена премии), струнные и фортепианные трио, множество маршей для оркестра и огромное количество фортепианных, скрипичных и вокальных сочинений Очень много написано композитором и в сфере церковной музыки, в том числе восемь месс, два реквиема, *Stabat Mater* и другие произведения²⁶

Однако главная заслуга Фуэнтеса не в количестве написанного и даже не в том, что его опера «Дочь Иеффая» (1875) была (если не считать юношеских опытов Вильяте, никогда не видевших света рампы) первой кубинской «полнометражной» оперой, а его поэма «Америка» также явилась первым на Кубе образцом этого жанра, открывшим дорогу программной симфонической музыке Более ценно то, что Фуэнтес оставался верен классическим традициям и культивировал серьезные жанры инструментальной музыки в то время, когда уже самый факт сочинения трио, отвечающего всем характерным признакам данной формы, был весьма почетным для кубинского композитора При этом Фуэнтес никоим образом не был дилетантом, хотя, в отличие от большинства своих современников, и не учился в Европе В его партитурах чувствуется рука мастера и уверенное знание оркестровой фактуры, а в искусстве хорового письма и контрапункта Фуэнтес едва ли уступал Саласу (правда, зато он и не поднимался до столь возвышенного, чистого и благородного тона, которым отмечены мессы и вильяны

²⁶ Только в архивах Сантьяго в сравнительно недавнее время обнаружено сорок восемь рукописей культовых сочинений Лауреано Фуэнтеса (см. Hernandez Balaguer Pablo *Catálogo de música de los archivos de la Catedral de Santiago de Cuba y del Museo Bacardí*, p. 22—25)

сикос старого маэстро, впрочем, в эпоху Фуэнтеса культовая музыка уже повсюду приходила в упадок) Самые же лучшие страницы наследия Лауреано Фуэнтеса те, в которых композитор обращался к национальному языку. Именно они вошли со временем в «музыкальную антологию» Кубы. Такие сочинения Фуэнтеса, как прелестная, чисто креольская песня «Свечечка» или его многочисленные дансы, вобравшие в себя характерные черты музыкального фольклора Ориенте, популярны на Кубе и по сей день.

Гратилио Герра (1834—1896), один из последних *maestros* капеллы кафедрального собора в Сантьяго, должен быть назван как наиболее выдающийся после Саласа и Фуэнтеса автор культовой музыки на Кубе XIX века. Несмотря на влияние, испытанное им со стороны итальянского оперного стиля (влияние, которого не избежал почти ни один кубинский композитор прошлого столетия), Герра оставался верен классическим традициям Саласа и Лауреано Фуэнтеса. Его наследие включает восемь месс, большое число гимнов, литаний, «Аве Мария» для тенора и баритона в сопровождении оркестра, а также ряд произведений светской музыки — вокальных и инструментальных, в том числе и несколько изящных и мелодически свежих контрдансов. Рано умерший Сильвано Буде (1828—1863), блестящий скрипач, выступавший в концертах с Готшалком и Аделиной Патти, также писал культовую и светскую музыку, отмеченную строгим стилем и хорошим вкусом.

Если первый этап музыкального расцвета Сантьяго-де-Куба был связан с именами Эстебана Саласа и Хуана Париса, то творческая деятельность Лауреано Фуэнтеса, Гратилио Герры и Сильвано Буде составила второй его этап. Третий, охватывавший приблизительно последнюю четверть XIX века, отмечен активной музыкально-общественной деятельностью Рафаэля Сальседо (1844—1917), основавшего в Сантьяго Музыкальное общество Бетховена (1872), Общество камерной музыки (1888) и организовавшего в столице Ориенте первый бетховенский фестиваль, творчеством Родольфо Эрнандеса (1856—1937) и Рамона Фигероа (1862—1928). Эрнандес оставил после себя мессу, две сарсуэлы, пять оркестровых пьес и ряд фортепианных сочинений, в том числе учебно-педагогические «Двенадцать этюдов»; по стилю

музыка Эрнандеса целиком находится в русле классических традиций его учителя Лауреано Фуэнтеса Фигероа — автор большого количества инструментальной (особенно скрипичной — он был концертирующим скрипачом) музыки. Благодаря его инициативе и личной энергии в Сантьяго была основана Академия изящных искусств, ныне консерватория имени Эстебана Саласа. Добавим, что Родольфо Эрнандес и Рамон Фигероа принимали активное участие в революции 1895 года и в войне за независимость.

К концу первой четверти XIX века испанская тональда утратила былую популярность, уступив место новому жанру — театру-буфф.

Крестным отцом этого театра явился любимец гаванской публики, комический актер Франсиско Коваррубиас (1775 - 1850). Его реформа была столь же простой, сколь и радикальной. Коваррубиас сохранил основные композиционные и драматургические элементы испанского театра, но заменил испанские персонажи креольскими, вслед за которыми на подмостки пришла креольская музыка, вытеснившая испанские сегидильи, тираны и болеро. Комедиограф Хосе Агустин Мильян пишет пьесы уже на местные сюжеты, а Бартоломе Хосе Креспо-и-Борбон окончательно закрепляет местные черты нового театра и выводит на сцену негров и мулатов, с их местной речью, танцами, песнями и музыкальными инструментами.

Очень важно, что с самого возникновения и на протяжении всей последующей эволюции театра-буфф в нем первостепенную роль играли народные музыкальные жанры. Белый крестьянин 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 дансоны и румбы — все эти поначалу «плебейские» жанры не только находили на сцене надежное убежище, но и получали здесь своеобразную визитную карточку, открывавшую им путь в высшее общество. Типична в этом отношении судьба дансона. Этот парный танец сочинил в 1879 году на основе народных элементов композитор из Матансаса Мигель Файльде (1852—1921). Уже в сле-

дующем году дансон танцевали на подмостках театра «Альбису», а вслед за этим он появился в аристократическом салоне «Лисео»²⁷ Из Матансаса дансон, благодаря театру, распространился по всему острову и в течение почти сорока лет оставался самым популярным национальным танцем Кубы Аналогичный путь проделала румба, прежде чем Катурла увековечил ее в своей знаменитой партитуре

Нередко происходило и такое удачная авторская песенка, написанная для очередной пьесы, приходилась по вкусу публике, назавтра ее пел весь город, а через какое-то время фольклористы уже включали ее в антологии на правах народной Огромное множество таких песен живет по сей день на Кубе и в других странах Латинской Америки Кстати, к их числу относится и знаменитая «Кукарача» — анонимная сатирическая песенка из испанской тонадиллы, которую в 1800—1801 годах распевала вся Гавана, как свидетельствует хронист Буэнавентура Феррер²⁸.

Кубинский театр-буфф явился своего рода кузницей, в горне которой смешивались, переплавлялись и скрещивались старые и рождались новые популярные жанры и формы, а благодаря постоянному тесному контакту с широкими массами самый жанр буфф оказался необычайно чутким барометром общественно-политической жизни Особенно активной в этом отношении была 35-летняя деятельность театра «Сервантес», позднее переименованного в театр «Аламбра» В колониальный период этот театр был настоящим рассадником антииспанских настроений, и после восстания 1868 года власти даже временно закрыли его как «гнездо мятежников» Дело доходило подчас до кровавых инцидентов — так, во время спектакля двадцать второго января 1869 года в «Театре Вильянуэва» испанские волонтеры, угадав скрытый под внешне безобидным сюжетом призыв к борьбе за независимость, начали стрелять в публику

Кубинский театр-буфф выдвинул многочисленную плеяду талантливых композиторов, целиком или большей частью посвятивших свое творчество этому жанру.

²⁷ См. Faílde Castillo Osvaldo Miguel Faílde, creador musical del danzón La Habana, 1964, p. 91—165

²⁸ См. El Regañón y El Nuevo Regañón, p. 119

Это Агустин Мильян, Бартоломе Креспо, Антонио Медина, Педро Карреньо, Раймундо Кабрера. Самый известный из них — Хорхе Анкерман (1877—1941) — дирижер оркестра театра «Аламбра», прославленный мастер легкой музыки, автор бесчисленных сарсуэл. Прекрасный знаток фольклора, Анкерман написал множество хабанер, криолий, болеро, дансонов и румб, ставших хрестоматийными. Его песня «Танго-конго» из сарсуэлы «Креольская хижина» (1912) дала начало новому жанру, а его гуахира «Шепчущий ручей» сегодня входит в число избранных национальных песен Кубы.

Параллельно с бурным расцветом театра тонадилий и сарсуэл на Кубе продолжал культивироваться жанр большой оперы. Самыми крупными его представителями после Лауреано Фуэнтеса были ученик Игнасио Сервантеса Эдуардо Санчес де Фуэнтес (1874—1944) и Хосе Маури Эстеве (1856—1937).

Санчесу де Фуэнтес было двадцать четыре года, когда в 1898 году на сцене театра «Альбису» состоялась премьера его первой оперы «Юмури». Ее постановка явилась значительным событием в музыкальной жизни Кубы. «Юмури» — первая кубинская опера, написанная на национальный сюжет. Но не только это обстоятельство обеспечило «Юмури» почетное место в истории кубинской музыки. Выдержанная в традициях большой лирической оперы, она отличалась редкой мелодической щедростью и ярким национальным колоритом музыкального языка. К сожалению, серьезные драматургические просчеты либретто помешали успеху оперы. (Спустя двадцать лет Санчес де Фуэнтес вернулся к сюжету «Юмури», переделав ее либретто, в опере «Дорейя».)

Вслед за «Юмури» Санчес де Фуэнтес поставил еще несколько опер. Это «Потерпевший кораблекрушение» (1901) и «Долороса» (1910), в которых автор следовал эстетическим идеалам веризма (не случайно «Долороса» имела шумный успех в Италии); уже упоминавшаяся «Дорейя» (1918), где композитор, с целью усилить «индейское» начало, вывел на сцене таинос с их ареито; одноактная лирическая опера «Путник» (1921) и, наконец, после двадцатилетнего перерыва, «Кабелия» на сюжет легенды древней Индии.

Оперный театр был главной, но не единственной сферой деятельности Санчеса де Фуэнтес. Перу композитора

принадлежат также балет «Дионея», оратория «Рождество», кантата «Анакаона». Однако сегодня Санчес де Фуэнтес известен прежде всего как мастер национальных песенных форм, в которых он, прирожденный мелодист, не имел себе равных. Его знаменитая хабанера «Ты», написанная им в шестнадцатилетнем возрасте, затмила собой все пьесы этого жанра когда-либо появлявшиеся на острове, и обошла весь мир (она, в частности, была очень популярна в России перед первой мировой войной). Его криолья «Прекрасная кубинка» остается и по сей день канонической моделью данного жанра²⁹.

Хосе Маури Эстеве, испанец по рождению, был значительно старше Санчеса де Фуэнтес, но много позже его обратился к оперному жанру. Написав несколько изящных сарсуэл для театра «Аламбра», Хосе Маури, не получивший никакого специального музыкального образования, в 1921 году вынес на суд публики свою единственную оперу «Невольница». Основанная на вполне реалистическом сюжете из кубинской жизни шестидесятых годов XIX века, она была примечательна умелым и органичным использованием широко бытующих в народе песенно-танцевальных жанров негритянского фольклора, в частности румбы. В этом отношении Хосе Маури явился прямым предшественником современности.

К концу XIX века музыкальная жизнь Кубы чрезвычайно активизируется. Длившаяся несколько десятилетий гегемония итальянской лирической оперы уступает место более всестороннему ознакомлению с европейской классикой. Уже существовали «Общество классической музыки» в Гаване (1866), «Бетховенское общество» и «Общество камерной музыки» в Сантьяго, основанные Сальседо. Функционировала открытая в 1885 году бельгийским маэстро Губертом де Бланк консерватория в Гаване, где преподавание вели лучшие педагоги того времени. Евро-

²⁹ Прибавим, что Эдуардо Санчес де Фуэнтес — автор первых на Кубе серьезных исследований в области народной музыки: *El folklore en la música cubana*. Habana, 1923; *La influencia de los ritmos africanos en nuestro cancionero* Habana, 1927; *La contradanza y la habanera*. Habana, 1935; *La música cubana y sus orígenes*. — In: «Boletín latino-americano de música», t. 4. Bogotá, 1938, и других.

пейские гастролеры с мировым именем все чаще включают Гавану в маршруты своих концертных турне. Талантливый музыкант и неутомимый энтузиаст-просветитель Гильермо Томас (1863—1933), возглавивший в 1900 году муниципальный военный оркестр Гаваны, на протяжении 1900—1912 годов проделал огромную работу по распространению на Кубе классической и современной европейской музыки. Под управлением Томаса в столице впервые прозвучали многие произведения Вагнера, Франка, д'Энди, Дюка, Дебюсси, Лало, Альбениса, Рихарда Штрауса, Регера, Малера, а также славянских композиторов — Сметаны, Римского-Корсакова («Светлый праздник»), Бородина («В Средней Азии»), Чайковского (скрипичный концерт).

В 1908 году Гильермо Томасу удалось организовать симфонический оркестр. (Правда, он функционировал нерегулярно, но на его базе в 1922 году был создан первый в стране постоянно действующий оркестр — Симфонический оркестр Гаваны.) Годом позже в столицу приехал высокообразованный музыкант, испанец по происхождению, человек недюжинных способностей и большой энергии, Педро Санхуан Нортес, основавший второй оркестр — Филармонический. Санхуан активно пропагандировал на Кубе музыку Фальи, Дебюсси, Равеля и композиторов «Могучей кучки». Тогда же Куба открыла для себя Стравинского и «Шестерку». Глубоко народное творчество кучкистов, «Весна священная», воспроизводящая языческие игры и обряды древней Руси, «Бык на крыше» и «Saudades do Brasil» Дариуса Мийо — все это порождало горячий интерес к собственным художественным ценностям, вызывало стремление по-новому осмыслить собственный фольклор. Поэты, писатели, художники, композиторы обращаются к негритянскому искусству и находят в нем богатейший источник для творчества. На Кубе это течение получило название «афрокубанизма» (afrocubanismo). В литературе первым его выразителем был замечательный кубинский поэт Николас Гильен, в музыке — Амадео Рольдан (1900—1939) и Алехандро Гарсиа Катурла (1906—1940). О творчестве этих двух замечательных художников, явившемся вершиной, достигнутой кубинской музыкой в первой половине XX столетия, даже в рамках краткого очерка необходимо рассказать несколько подробнее.

Хотя и чистокровный креол, Рольдан родился в Париже двенадцатого июля 1900 года. Пятилетним ребенком он, в виде исключения, был принят в Мадридскую консерваторию, откуда вышел блестящим скрипачом-виртуозом, завоевавшим премию Сарасате. Там же Рольдан основательно изучил гармонию и композицию у известного в свое время маэстро Конрадо дель Кампо. Музыкальное образование юноши было глубоким и всесторонним. Это, однако, не избавило его по возвращении на Кубу от горькой необходимости зарабатывать первое время на хлеб игрой в ресторанах, кинотеатрах и кабаре (обычная участь начинающих композиторов в Латинской Америке, которой не избежал и Вилла-Лобос). Первые опусы Рольдана не принесли ему славы: в «Галантных празднествах» на тексты Верлена (1923) и в фортепианных пьесах тех лет было еще слишком много Дебюсси и очень мало самого Рольдана. Понять это молодому композитору помогло его знакомство и последующее сотрудничество с Педро Санхуаном, который привлек Рольдана в качестве скрипача-концертмейстера в свой Филармонический оркестр. Опытный музыкант и большой мастер оркестровки, Санхуан не только завершил композиторское образование Рольдана, но и помог ему освободиться от плена французского импрессионизма, указав молодому автору на то, что тот уже бессознательно искал, — на афрокубинский фольклор. Вскоре Рольдан принес своему учителю на суд «Увертюру на кубинские темы», исполнение которой двадцать девятого ноября 1925 года явилось самым значительным событием в истории кубинской музыки первой половины XX столетия.

Вся последующая деятельность Рольдана неразрывно связана с Гаваной и Филармоническим оркестром, который он возглавил в 1932 году, осуществляя гигантскую работу по распространению классической и современной музыки. Ему, в частности, принадлежала честь быть первым дирижером, исполнившим на Кубе Девятую симфонию Бетховена. Собственное творчество Рольдана было интенсивным, и перечень созданного им не должен показаться чересчур малым, если принять во внимание постоянную загруженность композитора и его преждевременную смерть. Рольдан оставил после себя два балета, четыре оркестровые пьесы и около десятка инстру-

ментальных и вокальных сочинений, не считая юношеских опытов. Последние дни и усилия Рольдан потратил на обработку фольклорных мелодий, собранных им в провинции Ориенте. Он скончался в Гаване второго марта 1939 года, сраженный тяжелым недугом, на тридцать девятом году жизни.

Жизнь Катурлы была ярче событиями. Человек пылкого темперамента, гордый, самолюбивый, не терпевший малейшего посягательства на свою независимость, он не оставался подолгу на одном месте и при одном деле. В юности он то вел беспокойную божемную жизнь в среде столичного студенчества, то уединялся в своем родном Ремедиос — маленьком городке в провинции Лас Вильяс, с головой уходя в книги. Катурла обладал блестящими способностями. Он усваивал иностранные языки быстро и без помощи педагогов. Менее чем за три года он изучил юриспруденцию и получил диплом адвоката. С детства занимаясь музыкой, Катурла профессионально овладел вокальным искусством (у него был красивого тембра баритон), выступал в концертах как пианист, играл на скрипке и на альте в том же Филармоническом оркестре, где состоял и Рольдан. Ему было пятнадцать лет, когда увидели свет его первые сочинения. Начав свое композиторское образование под руководством Педро Санхуана, Катурла завершил его в Париже у Нади Буланже. В его письмах парижского периода перед нами предстает художник независимых творческих убеждений. «Поскольку мне претит здешний консерваторский дух, — писал он, — и поскольку та музыка, которую я сочиняю и которую собираюсь сочинять в будущем, не предназначена для «Римской премии», я предпочел свободные занятия с Надей Буланже, .. которой я доставляю много хлопот»³⁰. Из Парижа Катурла привез «Три кубинских танца» для оркестра и оркестровую пьесу «Бембе». Ничто в этих сочинениях не выдает их «французского происхождения»: они абсолютно кубинские по своему характеру и складу.

Катурла вернулся в Гавану в 1929 году. Не имея возможности отказаться от судебной практики, отнимав-

³⁰ Цит по статье: Muñoz de Quevedo María. Alejandro García Sатурла — «Boletín latino-americano de música», t. 5. Montevideo, 1941, p. 612, 614.

шей у него много времени, он тем не менее успевал редактировать журнал «Musicalia», руководить «Обществом современной музыки» и непрерывно сочинять. За свою короткую жизнь Катурла создал свыше двадцати оркестровых пьес, более десятка камерных инструментальных сочинений, большое количество вокальных (в том числе хоровых) и фортепианных произведений. После его смерти остались незавершенными опера, балет, симфония, фортепианный и скрипичный концерты и струнный квартет.

Энергия и работоспособность Катурлы казались непостижимыми. Изгнанный своей привилегированной средой, чьим кастовым предрассудкам он бросил вызов, женившись на негритянке, Катурла был вынужден покинуть столицу. Но и в провинции он использовал малейшую возможность заняться любимым делом, организуя хоры и инструментальные ансамбли в любом местечке, куда его забрасывала беспокойная профессия судьи. Жизнь Катурлы оборвалась трагически. Будучи человеком неподкупной честности, он, несмотря на угрозы, наотрез отказался использовать свое служебное положение для оправдания одного преступника. Двенадцатого ноября 1940 года Катурла был убит на улице двумя выстрелами в упор тем самым человеком, которого он должен был назавтра осудить. Катурле шел тридцать пятый год.

Сейчас, по прошествии сорока с лишним лет с момента их написания, «Увертюра на кубинские темы» Рольдана и «Три кубинских танца» Катурлы могут рассматриваться в биографиях обоих композиторов не более как вехи, отметившие начало их самостоятельного творческого пути. Но в свое время они вызвали сенсацию. Впервые песни африканских невольников, рожденные на сахарных и кофейных плантациях, и богатейшая ритмика ударно-шумовых ансамблей, секреты которой знали лишь уличные музыканты городских окраин, перешли на пюпитры симфонического оркестра. Но не это само по себе было главным. Подлинное значение «Увертюры» и «Танцев» заключалось в том, что негритянские темы впервые стали объектом симфонического развития и само негритянское начало явилось той эмоционально-художественной сущностью, во имя которой и были созданы эти одухотворенные ею партитуры. Так оказался практически решен вопрос, к верному ответу на который был

близок в своих дансах Сервантес, а именно: музыка кубинских негров, за которой с тех пор закрепилось название афрокубинской, является общенациональным достоянием духовной культуры кубинского народа — и негров, и креолов, и мулатов. И не случайно Рольдан и Катурла назвали свои пьесы, основанные на негритянском фольклоре, «кубинскими»

Отметим в «Увертюре» и «Трех кубинских танцах» две важные детали, ставшие впоследствии отличительными чертами любой афрокубинской партитуры.

Рольдан ввел в оркестр «Увертюры» группу фольклорных афрокубинских ударно-шумовых инструментов (для которых разработал специальную нотацию³¹) и поручил им довольно длительный самостоятельный эпизод, подготовляющий коду. В этих тактах содержалась, по словам Алехо Карпентьера, «настоящая декларация новых принципов». Рольдан прекрасно сознавал огромные выразительные возможности афрокубинского *percusión* (ударно-шумовой ансамбль), когда пять лет спустя написал для него две пьесы из шести в сюите «Ритмики» (1930)

В заключительном номере «Трех кубинских танцев» (*Danza lucumí*, 1927) Катурла употребил не менее примечательный прием. Он организовал всю ритмо-мелодическую ткань пьесы на одной-единственной попевке, которая при непрерывном *crescendo* (а затем и *accelerando*) передается последовательно от фагота соло трубам, группе деревянных, медному составу, наконец всему смычковому квинтету и так вплоть до заключительного *tutti*. Этот неизменно впечатляющий прием, также заимствованный из фольклорной практики, сразу же стал универсальным (Что касается напрашивающейся здесь параллели, напомним, что первое исполнение равелевского «Болеро» состоялось годом позже)

«Три маленькие поэмы» Рольдана (1926) и «Бембе» Катурлы (1929) развивают те же художественные принципы, которые были провозглашены в «Увертюре» и «Трех танцах». Вместе с тем эти пьесы уже выявляют

³¹ Эта нотация, фиксирующая всевозможные звуковые эффекты инструментов и разнообразные способы их извлечения, оказалась настолько удачной, что позже вошла в международную музыкальную практику

некоторые существенные различия в почерках обоих композиторов.

«Ориенталь», «Прегон» и «Негритянский праздник», составляющие оркестровый цикл Рольдана³², являются по характеру жанровыми картинками. Первая из них («Восточная», от названия провинции Ориенте) переносит слушателя в атмосферу музыкального фольклора этой части острова. Центральный эпизод построен на теме старинной песенной формы кокойе, бытующей в Ориенте и неоднократно использовавшейся еще композиторами XIX века — Касамитханой, Рейно, Готтшалком. В «Прегоне» (так называют выкрики-попевки уличных торговцев, предлагающих свой товар), мастерски обработывая записанные им подлинные народные интонации, Рольдан создает глубоко трогательную реалистическую зарисовку, заставляющую вспомнить некоторые эпизоды из «Картинок с выставки» Мусоргского: сонные улочки южного городка, залитые полуденным солнцем, и в неподвижном, оцепеневшем зное далеко разносится одинокий монотонный напев бездомного лотошника:



Третья, самая развернутая поэма — «Негритянский праздник» — рисует шумное карнавальное шествие. В отличие от первых двух пьес, выдержанных более в креольском характере, «Негритянский праздник» строит-

³² «Три маленькие поэмы» известны нашим слушателям. Они дважды исполнялись в Москве под управлением кубинского дирижера Энрике Мантичи во время его гастролей в Советском Союзе в январе — феврале 1963 года.

ся на энергичной пентатонной попевке и ритмах чисто афрокубинского происхождения:



Начальная тема является ритмо-мелодической ячейкой, которая постепенно разрастается за счет увеличения длительностей (расширение) вплоть до заключительных тактов. По сравнению с «Увертюрой на кубинские темы», «Негритянский праздник» заметно выигрывает в компактности формы и более симфоничном развитии исходной темы.

Оркестровый почерк «Трех маленьких поэм» напоминает об импрессионистской манере ранних произведений Рольдана. Особенно характерен в этом отношении «Прегон», с его изысканной звучностью засурдиненных медных, флажолетов струнных, тихонько позванивающих челесты и арфы, «колышущихся» staccato флейт, на фоне которых тягучий гобой жалуется на свою долю. В то же время в «Поэмах» намечаются некоторые характерные черты будущего зрелого стиля композитора. Это прежде всего стремление к линейному по преимуществу складу письма (который со временем станет господствующим в сочинениях Рольдана), к максимальной автономности отдельных голосов, но при постоянно ощущаемой гармонической вертикали. Отсюда же тенденция (особенно заметная в «Негритянском празднике») к дифференциации оркестровых партий, к переходу от оркестра к небольшому ансамблю. Характерно, что если не считать двух его балетов, Рольдан после «Трех маленьких поэм» уже ни разу не обращался к полному составу симфонического оркестра.

Главная тема «Бембе» Катурлы — оркестровой пьесы для деревянных и медных духовых, ударных и фортепиано³³ — своим пентатонным складом и общим мелодиче-

³³ Эта партитура написана в Париже в 1929 году. Три года спустя Катурла переоркестровал пьесу, значительно увеличив состав деревянных и медных инструментов, в частности, добавив шесть саксофонов (но по-прежнему без струнных). Однако в концертной практике удержался первый оркестровый вариант пьесы.

ским контуром чрезвычайно близка теме «Негритянского праздника» Рольдана (ср. с предыдущим примером):



Тем более интересно, что пьесы совсем не похожи друг на друга. Если прибегнуть к литературной ассоциации, они напоминают один и тот же сюжет, изложенный в одном случае прозой, в другом — стихами. Сказалась здесь и разница артистического темперамента. Рольдан, получивший академическое образование, воспитанный на европейских образцах, усвоивший строгие конструктивные принципы маэстро Кампо, а потому всегда несколько склонный к точному математическому расчету, рассматривает исходную тему как кирпич, по образу и подобию которого он должен вылепить еще сотни таких же кирпичей, дабы возвести из них стройное, симметричное здание. Катурла мыслит иначе. Для него заданная тема (будь то развернутая мелодия, краткая попевка или какой-нибудь интересный ритмический ход) — всего лишь художественный импульс, настраивающий на определенный эмоциональный тон. Отсюда принципиальное различие методов: Рольдан строит, заранее предвидя конечный результат, Катурла импровизирует («Я сочиняю. повинуюсь только творческим импульсам моего вдохновения, может быть, беспорядочного, но безусловно моего собственного», — писал он в одном из своих парижских писем³⁴). Сорок восемь печатных страниц партитуры «Бембе» — это сорок восемь самых неожиданных превращений первоначальной темы, которая нигде буквально не повторяется и которая, тем не менее, постоянно слышится. Это один из тех «секретов» Катурлы, которые относятся к области его *profession de foi*. С точки зрения непогрешимой архитектоники, Катурла нередко проигрывает Рольдану, но не было на Кубе композитора ни до, ни после Катурлы, кто умел бы так глубоко про-

³⁴ Цит по статье Muñoz de Quevedo María Alejandro García Caturla, p 614.

никать в самую сущность изображаемого. Если, слушая «Негритянский праздник», мы видим карнавальное шествие, то в «Бембе» мы, говоря словами Алехо Карпентьера, находим душу священного танца (*bembé* — название одного из ритуальных обрядов кубинских негров).

Нельзя не вспомнить в этой связи (забегая несколько вперед) знаменитую «Румбу» Катурлы — самое популярное его произведение. Предоставим слово Алехо Карпентьеру: «Когда Катурла писал свою «Румбу», — говорит критик, — он вовсе не думал о какой-то конкретной пьесе, о румбе, которая могла быть одной из многих румб, которая могла 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»³⁵. Очень меткая характеристика!

Отметим в «Бембе» еще одну черту, чрезвычайно типичную для Катурлы. Воспроизводя манеру исполнения и характер звучания народных инструментальных ансамблей, Катурла часто применяет, нередко на весьма продолжительных отрезках, ритмо-мелодическое *ostinato*, на которое накладывает одновременно несколько (два и более) самостоятельных голосов, свободно контрапунктирующих друг другу. При этом постоянно возникают моменты политональных сочетаний. Это никоим образом не атональность, поскольку гармонии Катурлы, при всей их внешней «дикости», «взъерошенности», всегда базируются на прочной терцовой или кварто-квинтовой основе. Вот несколько очень характерных для Катурлы тактов из «Бембе» — нетерпеливые «пререкания» флейты и английского рожка на фоне стремительных жужжащих остинатных квинтолей. При этом оба мелодических голоса принадлежат одному пентатонному звукоряду, но второй из них «сдвинут» по отношению к первому на малую секунду. Это один из излюбленных приемов Катурлы:

³⁵ Carpentier Alejo. Alejandro García Caturla.— «Compositores de América», vol. 3. Washington, 1960, p. 85—86.

13 [Vivo (♩ = 132)]

Фл.

Англ. р.

М. бар.
Тар.

Ф-п.
Бас. кл.

Фаг.
Валт.

19

После «Трех маленьких поэм» Рольдан обратился к театральной сцене, написав два одноактных балета: «Ребамбарамба» (1928) и «Чудо Анакилье» (1929). Первый воспроизводит картины народной жизни Гаваны прошлого века в дни шумных рождественских карнава-

лов, с участием ряженных, с танцами и традиционным шествием негров — компарсой³⁶. За исключением одного эпизода — креольского контрданса в первой картине, вся оркестровая ткань балета пронизана мелодиями и ритмами афрокубинской музыки. Несмотря на отсутствие практически какого-либо сюжетного действия, необычайная яркость, сочность музыки и красочность хореографических сцен обеспечили балету непреходящий успех, побудивший автора сделать на его основе оркестровую сюиту. «Ребамбарамба» остается самым популярным произведением Рольдана.

Действие второго балета происходит на одном из централей — так на Кубе называют сахарные заводы с относящимися к ним плантациями. Музыкальный материал балета основывается на двух пластах: креольском (крестьянские децимы и сапатео) и негритянском (подлинные фольклорные темы, заимствованные из ритуальных обрядов негров няньиго). При первом исполнении «Чудо Анакилье» вызвало шумные споры из-за чрезмерной резкости звучаний, предельной линейности, угловатости контуров, сурового колорита оркестровки. Действительно, с точки зрения гармонии и мелодики «Чудо Анакилье», пожалуй, самое «жесткое» и самое «линейное» произведение Рольдана, в котором, по замечанию критики, не было «ничего, что ласкало бы слух». Однако это не был просчет композитора. Это был стиль Рольдана, принадлежащий только ему и ни у кого не заимствованный. Что это именно так, Рольдан доказал, написав вслед за «Чудом Анакилье» сюиту «Ритмики» (1930) — четыре пьесы для флейты, гобоя, кларнета, фагота, трубы и фортепиано³⁷. «Ритмики» могут служить образцом зрелого стиля композитора. Здесь нет ярких красок, а преобладают рисунок, графическая четкость линий, предельная «обнаженность» всех горизонталей. Вот для примера несколько тактов из № 2 (голоса выписаны в их действительном звучании):

³⁶ Слово «гебамбарамба» является звукоподражанием бою негритянского тамбора. На Кубе оно сегодня означает «шум», «беспорядок», «суматоха».

³⁷ Позже Рольдан прибавил к четырем номерам сюиты еще два, написанные для одних афрокубинских ударно-шумовых инструментов.

14 [7] [♩. = 66]

Фл.

Гоб.

Кл.

Фар.

Тр.

Ф.п.

[p]

В «Ритмиках» Рольдан отказывается от использования фольклорного материала, что прежде было для него характерно, и стремится воссоздать дух фольклора, находя свои собственные темы и новые ритмические построения. Последние особенно заслуживают внимания. Композитор не пытается буквально зафиксировать ту или иную конкретную ритмоинтонацию, а стремится вызвать у слушателя ощущение той специфической ритмической пульсации, «ритмической атмосферы», которая составляет сущность афрокубинской музыки. Эта живительная стихия ритма вливает в произведение Рольдана удивительную силу и энергию. Те же качества присущи и «Трем токам»³⁸ для камерного оркестра (1931), написанным непосредственно вслед за «Ритмиками». Эти два сочинения, во всех отношениях очень близкие друг другу, следует отнести к числу высших достижений композитора в области инструментальной музыки.

³⁸ «Трес toques»; испанское слово «toque» в данном случае означает игру на музыкальных инструментах.

О «Румбе» Катурлы говорилось выше. Прибавим, что эта, написанная в 1933 году двадцатисемилетним композитором, оркестровая пьеса представляет собой поистине циклопическое по звуковой насыщенности, силе и какому-то демоническому темпераменту сооружение. «В ней — величие и мощь народа, его ликующая песнь, исторгнутая из сокровенных глубин души, его экстатический танец, — писал о «Румбе» Эдгардо Мартин. — Это антология народных румб, которая заставляет нас, говоря о ней, прибегнуть к такому неологизму, как «румбовость» (*gumbicidad*) — качество, присущее ей в неизмеримо большей степени, чем любой другой румбе в мире. Это... вызов, брошенный Катурлой идущему за ним поколению кубинских композиторов — кто следующий?»³⁹. (Заметим попутно, что пока еще никто не поднял эту «перчатку».) В последнем своем большом законченном сочинении — «Кубинской увертюре» (1938), впервые прозвучавшей уже в революционной Гаване в ноябре 1960 года, — Катурла несколько обуздывает свой, казавшийся неукротимым, артистический темперамент. С точки зрения пропорций и звукового равновесия, это наиболее совершенная его партитура. Эстетическое кредо Катурлы остается неизменным: художественный синтез всех музыкальных жанров острова в границах своей индивидуальной манеры выражения.

Опустим за недостатком места другие сочинения композиторов. Несколько слов лишь о их вокальном наследии, включающем поистине прекрасные страницы. У Рольдана это прежде всего «Мотивы сона» (1934) на тексты Николаса Гильена — восемь песен для голоса и семи инструментов. Эта сюита — наиболее полное выражение мелодического начала негритянских песнопений в творчестве Рольдана. Одновременно здесь не менее, чем в лучших инструментальных сочинениях композитора, проявился его индивидуальный стиль, свободный от каких-либо влияний. Из многочисленных вокальных произведений Катурлы в первую очередь нужно назвать «Две афрокубинские поэмы» (1929) на тексты А. Карпентьера и ряд песен на стихи Гильена, среди которых особенно выделяется написанная сочными, колоритными мазками

³⁹ Martín Edgardo — In. «Orquesta Sinfónica Nacional» Notas al programa La Habana, 1960, p 5

«Йамбамбо» (1933) Уже начальные такты дают представление о ее складе. Все типичные атрибуты афрокубинской музыки — остинатный бас, полиритмия, политональное сочетание крайних голосов — достигнуты простейшими средствами одного фортепиано:

The image shows a musical score for the piece «Йамбамбо» (1933). It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 15, marked with a tempo of $\text{♩} = \text{♩} = 72$ and a dynamic of *mf*. The vocal line (treble clef) has the lyrics "Yam_ba - am - bó" and "yam_bam_bé". The piano accompaniment (grand staff) features a complex, polyrhythmic bass line with a dynamic of *pp*. The second system continues the vocal line with "yam - ba - am - bé" and includes a triplet of eighth notes in the piano accompaniment. The piece concludes with the dynamic marking *sempre p*.

Наконец, выделим две пьесы для смешанного хора а саррелла: «Белый конь» (1931) и «Песнь кофейных плантаций» (1937) — захватывающий своим драматизмом плач умирающего.

Если некоторые зрелые сочинения Рольдана можно иногда упрекнуть в известной суховатости, нарочитой жесткости и лапидарности высказывания, то многие произведения Катурлы грешат, напротив, чрезмерной расточительностью, излишней звуковой щедростью. Правда, некоторые его последние сочинения показывают, что композитор начинал понимать и ценить художественный смысл экономии выразительных средств. Поэтичнейшая «Крестьянская колыбельная» для фортепиано, датированная 1939 годом, доступна детям, а «Элегия» из незавершенной комической оперы словно выписана тонкой, прозрачной акварелью:

16 [Andante (♩ = ♩)]

Mu_si-ca de Mo-to-ri-on - go se mu-rió

pp

This system contains the first two staves of music. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The piano accompaniment is in bass clef, featuring a steady eighth-note accompaniment. The lyrics are 'Mu_si-ca de Mo-to-ri-on - go se mu-rió'.

pa - bre Mo-to-ri-on - go

This system contains the third and fourth staves of music. The vocal line continues with the lyrics 'pa - bre Mo-to-ri-on - go'. The piano accompaniment continues with the same eighth-note pattern.

co - mo me dir ya los cam - pos de Cu - ba sin el

mf

This system contains the fifth and sixth staves of music. The vocal line includes a five-measure rest (marked with a '5') before the lyrics 'co - mo me dir ya los cam - pos de Cu - ba sin el'. The piano accompaniment continues, with a dynamic marking of *mf* appearing in the sixth measure.

can - tío de un ga - llo

This system contains the seventh and eighth staves of music. The vocal line includes another five-measure rest (marked with a '5') before the lyrics 'can - tío de un ga - llo'. The piano accompaniment continues with the eighth-note accompaniment.

Путь Рольдана от «Галантных празднеств» до «Ритмик» и «Мотивов сона» является очевидной эволюцией от импрессионизма французской школы в сторону неоклассицистских тенденций, перенесенных на национальную почву (в этом отношении Рольдан напоминает Вилла-Лобоса). Напротив, Катурла с первых шагов и до последних опусов оставался индивидуальностью абсолютно оригинальной и неповторимой, художником, которого нельзя причислить ни к одной школе, ни к одному направлению. Европейская музыка, в том числе испанская, не оказала на него ни малейшего влияния. Зато кубинских авторов XIX века, и в первую очередь Саумеля и Сервантеса, Катурла изучал со страстным интересом, видя в их музыке наиболее полное выражение национального характера. Он обладал врожденным даром говорить на языке родной земли, не употребляя ни одного заимствованного слова «Катурла, — пишет Эдгардо Мартин, — композитор афрокубинский, поскольку использовал основные принципы и приемы музыки кубинских негров. Но по своей глубочайшей сущности он — кубинский композитор, кубинский в лучшем смысле этого слова. Его музыкальное мышление не заимствовано ни из Германии, ни из Франции, ни из Италии»⁴⁰.

В наследии Катурлы нет ничего бесцветного, неинтересного. В нем все свежо, сочно, исполнено стихийной земной силы. «Катурла, — говорит Хосе Ардеволь, — вне всякого сомнения, один из самых значительных композиторов нашей истории и один из самых одаренных музыкантов, каких только дала Америка. Вместе с Рольданом Катурла является подлинным создателем современной кубинской музыки»⁴¹.

Среди кубинских музыкантов, которых по возрасту можно отнести к поколению Рольдана и Катурлы, выделяются несколько фигур, заслуживающих быть упомянутыми в настоящем очерке. Это уроженец Таррагоны (Испания) Хосе Равентос Местрес (род. в 1894), в 1915

⁴⁰ Martín Edgardo La música hispanoamericana del presente. La Habana, 1953, p 16—17

⁴¹ См интервью Хосе Ардеволя в газете «Granma», 1965, 19 diciembre, p 13

году обосновавшийся на Кубе, сначала в Карденас (провинция Матансас), где Местрес открыл Музыкальную академию Эспадеро, а затем в Гаване, где посвятил себя педагогике, работе с хоровыми коллективами и композиции (сарсуэла, оркестровые и фортепианные пьесы, большое число хоровых произведений). Сесар Перес Сентенат (1896—1973), получивший образование в Париже, также проявил себя прежде всего как педагог и музыкально-общественный деятель (профессор Гаванской консерватории и директор консерватории в Гуанабакоа) Ровесник Сентената, Эрнесто Лекуона (1896—1963) — автор ряда популярных песен в народном характере («Прегон продавца фруктов», «Конга уходит», «Сибоней») и фортепианных пьес, навеянных афрокубинским фольклором; менее удачны его опыты в крупной форме Гонсало Ройг (1900—1970) — композитор, дирижер и педагог; лучшую часть его творческого наследия составляют многочисленные песни в народном стиле и сарсуэлы, из которых «Сесилия Вальдес», обошедшая театральные сцены многих зарубежных стран, вместе с сарсуэлами Родриго Пратса (род. в 1910) «Мария Белен Чакон», «Амалия Батиста» и «Соледад», относится, по словам Хосе Ардеволя, к наиболее выдающимся произведениям этого жанра, созданным на Кубе в XX столетии.

Несколько особняком стоит Карло Борболья (род. в 1902), учившийся в Париже у Луи Обера и Венсана д'Энди в Schola cantorum. Несмотря на многолетнюю оторванность от живой музыкальной традиции Кубы, Борболья тем не менее сочинял соны, румбы, конги, дансы, особенно примечательные тем, что в них кубинское начало выражено в четких классических формах. В противоположность Борболье, Хильберто Вальдес (род. в 1905) и Пабло Руис Кастельянос (род. в 1909) являются самоучками (хотя первый из них одно время брал уроки у Педро Санхуана). Лучшее в творчестве Вальдеса — его песни в негритянском характере («Оггере», «Бембе», «Тамбо»); Кастельянос, влюбленный в природу Ориенте, придерживается стиля креольской гуахиры.

Прибавим к названным композиторам еще несколько имен авторов популярных лирических песен, многие из которых известны у нас: Элисео Грене, Альберто Вилья-

лон, Артуро Герра, Эмилио Грене, Луис Касас Ромеро, Кармелина Дельфин⁴².

В 1930 году в Гавану приехал испанский композитор, пианист и дирижер Хосе Ардеволь. Он родился в 1911 году в Барселоне, в семье музыкантов и очень рано проявил незаурядные музыкальные способности. Несмотря на домашнее образование, Ардеволь получил очень основательную теоретическую и техническую подготовку. Обосновавшись в Гаване, где он скоро принял кубинское подданство, Ардеволь 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 как музыкальный просветитель (под его управлением на Кубе прозвучали десятки новых произведений крупнейших композиторов XX столетия — Стравинского, Прокофьева, Бартока, Хиндемита, Мийо), и особенно как педагог. В 1938 году Ардеволь возглавил кафедру композиции Гаванской консерватории, а пятью годами позже вместе с несколькими своими наиболее близкими учениками создал «Группу музыкального обновления». 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. Несмотря на то что «Группа» преследовала, казалось бы, узко профессиональные цели и функционировала сравнительно недолго, она сыграла весьма заметную и прогрессивную роль, многие из числа сегодняшних кубинских композиторов среднего (а отчасти и старшего) поколения в свое время были так или иначе причастны к ней.

Творчество самого Ардеволя весьма обширно как по числу написанных им произведений (свыше восьмидесяти опусов), так и по их жанровому разнообразию (балет, симфонии, концерты, квартеты, трио, сонаты, много-

⁴² В 1939 году в Гаване Эмилио Грене выпустил в свет антологию, включавшую восемьдесят избранных песен кубинских авторов (*Musica popular cubana La Habana, 1939*). Часть их вошла в изданный у нас сборник «Песни Кубы» М., 1973)

численные оркестровые и камерные инструментальные пьесы для различных составов, кантаты, хоры, множество сочинений для фортепиано и другие). Эстетическим взглядам Ардеволя присущи гуманизм и широта. В его художественном стиле явственно чувствуются иберийские корни и специфическая кубинская атмосфера, с одной стороны, и твердая опора на классические традиции — с другой. Его индивидуальный композиторский почерк отмечен лапидарностью, графической четкостью мелодических линий, тяготением к полифоническому, по преимуществу, письму; его скорее всего можно назвать неоклассицистским. В то же время даже в строгих формальных конструкциях, как fuga, Ардеволь подчас достигает яркой экспрессии, например в следующем эпизоде (стретта фуги из Третьего струнного квартета, 1958):

17 103

Скр. I *mf sonoro* *cresc.*

Скр. II *mf sonoro* *cresc.*

Альт *mf sonoro*

В-ль *mf sonoro* *cresc.*

104

f

f

f sonoro

f sonoro

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is characterized by intricate rhythmic patterns, including frequent triplets and sixteenth-note runs. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The notation includes various articulations such as accents and slurs.

The second system of the musical score begins at measure 105, as indicated by a boxed number in the top right corner. It continues with four staves, maintaining the complex rhythmic style of the first system. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is prominently displayed at the end of the system. The notation includes triplets and slurs, consistent with the first system.

В некоторых своих произведениях (балет «Форма», Вторая симфония, Концерт для фортепиано, духовых и ударных) Ардеволь использует подлинные народные темы, хотя в целом он не приверженец музыкального этнографизма и предпочитает добиваться национального характера не цитированием фольклорных мелодий, а всей совокупностью художественно-выразительных средств: интонационных, ладово-гармонических, метrorитмических, темброво-кolorистических. Другими словами, в фольклоре Ардеволь ищет не темы, не цитаты, а ощущение стиля, характера, атмосферы. Так, в оркестровой пьесе «Пуэрто Бониато» (из «Триптиха Сантьяго», 1949) уже первые такты — тяжеловесно-неуклюжие, нарочито грубые аккорды низкой меди, имитирующие фальшивую игру уличных оркестров и уложенные в характерную

ритмическую формулу «синкильо», — создают безошибочно различимый специфический характер музыкальной атмосферы Востока:

The image shows a musical score for two systems. The first system is for Tr-ny and Tuba, and the second system is for Str. and Udar. The score includes tempo markings of quarter note = 48 and quarter note = 66 (subito), and dynamic markings of fortissimo (ff). The notation includes various rhythmic patterns and accents.

Ряд сочинений Ардеволя написан на сюжеты или тексты испанских и кубинских классиков — Гарсиа Лорки (кантата для солистов, хора и оркестра «Шутка дона Педро, едущего на коне»), 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, хабанера, конга, румба. В некоторых своих произведениях последних лет (кантаты «Победа на Плайя Хирон» и «Командир Че», «Музыка для гитары и малого оркестра») Ардеволь использует элементы алеаторики.

Говоря о Хосе Ардеволе, нельзя обойти молчанием его чрезвычайно активную и плодотворную деятельность музыкального критика и публициста. Начиная с 1932 года, Ардеволь регулярно выступает в печати как глашатай передового реалистического искусства. В 1966 году в Гаване был издан сборник музыкально-критических статей Ардеволя под общим заглавием «Музыка и рево-

люция». В них освещена музыкальная жизнь Кубы 1930—1960 годов и рассмотрены основные проблемы музыкальной эстетики в свете революционной идеологии и философии, а в 1969 году в научно-популярной серии «Введение в Кубу», выпускаемой гаванским «Институтом книги», вышла его брошюра «Музыка», представляющая собой сжатый очерк истории профессиональной музыки Кубы⁴³.

Из участников «Группы музыкального обновления», работающих ныне на Кубе, необходимо назвать следующих.

Эдгардо Мартин (род. в 1915) — композитор, придерживающийся креольской ориентации и традиционного направления. Автор многочисленных произведений для оркестра, камерных составов, а также вокальных и инструментальных сочинений. Профессиональный и много пишущий музыкальный критик. Заслуживает упоминания его брошюра «Современная испаноамериканская музыка» — очерк композиторского творчества стран Латинской Америки.

Архельерс Леон (род. в 1918) — композитор и музыковед, директор Института этнографии и фольклора Академии наук Кубы, работающий в основном в сфере афрокубинского фольклора. Среди его камерных, по преимуществу, сочинений нужно выделить ряд хоровых пьес на тексты Гарсиа Лорки и Рафаэля Альберти, «Сонаты Вирхен дель Кобре» для фортепиано и струнного оркестра и сборник фортепианных двухголосных инвенций «Акорин» на подлинные темы ритуальных напевов кубинских негров. В посвященной памяти Эрнесто Че Гевары кантате «Творец нового человека» для рассказчика, солистов, хора и оркестра духовых и ударных (1969) композитор впервые обратился к алеаторике. Перу Архельерса Леона принадлежит вышедшая в 1964 году обстоятельная монография «Кубинская фольклорная музыка»⁴⁴.

Арольд Грамаш (род. в 1918) — ученик Хосе Ардеволя. Обладает весьма своеобразным композиторским почерком, эмоционально сдержанным, избегающим лири-

⁴³ См. Argdévot José *Música y Revolución*; idem. *La música. La Habana, 1969*

⁴⁴ См.: León Argeliers *Música folklórica cubana. La Habana, 1964*

ческой откровенности, чрезвычайно строгим и продуманным в отношении формы. Из его ранних произведений наиболее интересен балет «Икар», написанный в 1943 году для знаменитой кубинской балерины Алисии Алонсо; партитура этого балета включает только ударные инструменты. Недавнее сочинение Грамаша — кантата «Смерть партизана» на текст Николаса Гильена, посвященная памяти Эрнесто Че Гевары (впервые исполнено в 1970 году).

Наталио Галан (род. в 1919) учился в Нью-Йорке у Генри Коуэлла и в меньшей степени связан с установками и духом «Группы музыкального обновления», хотя также является учеником Ардеволя. Автор двух комических опер, музыки к кинофильмам и театральным постановкам и ряда камерных сочинений.

Хулиан Орбон (род. в 1925) — испанец по рождению, музыкальное образование получил в консерватории Овьедо (Астурия), с 1940 года живет на Кубе. Композитор четко выраженной испанской ориентации, последователь эстетических идеалов Мануэля де Фалья, Орбон стремится в своем творчестве возродить гуманистический дух испанского классицизма. Ряд его произведений вдохновлен темами и образами Сервантеса. Хулиан Орбон — художник кипучей энергии и пылкого темперамента. Его основная сфера — симфоническая и камерная инструментальная музыка.

Назовем еще нескольких участников «Группы»: Иларио Гонсалес (род. в 1920) — пытливый и вдумчивый художник, влюбленный во все креольское, Серафин Про (род. в 1906) — композитор, чье творчество отмечено стремлением к острым драматическим коллизиям, Хуан Антонио Камара, Энрике Бельвер и Долорес Торрес.

К числу первых мероприятий Революционного правительства в области культуры относятся перестройка всей структуры музыкально-административных учреждений и создание новых творческих коллективов, способных нести музыку в массы. Основными государственными органами, направляющими музыкальную политику, являются Национальный совет культуры, подчиненный Министерству просвещения, Генеральная дирекция музыки, входящая в состав Национального совета культуры (в те-

чение 1961—1966 годов Дирекцию возглавлял Хосе Ардеволь), и Департамент музыки Национальной библиотеки имени Хосе Марти, к которым примыкает достаточно разветвленная сеть провинциальных учреждений. Их общая цель может быть сформулирована следующими выдержками из плана работы, составленного Генеральной дирекцией музыки:

«...Всемерно поощрять национальную музыку как в плане ее создания, так и в плане исполнения... Сделать достоянием народа лучшие образцы нашего музыкального наследия... нашу народную музыку, которая в течение многих лет оставалась оттесненной на второй план «коммерческой» музыкальной продукцией.

...Поощрять распространение классической музыки разных эпох и стилей, помня, что глубокое заблуждение — полагать, будто бы народу недоступно понимание истинно великих произведений мирового искусства... С другой стороны, считать первоочередной задачей постоянное воспитание и просвещение широких масс, поскольку лишь таким путем возможно их приобщение к подлинной культуре»⁴⁵.

Чтобы претворять эти цели в жизнь, нужны были соответствующие творческие коллективы. Уже в первый год революции, седьмого октября 1959 года, Совет Министров Кубы принял постановление о формировании Национального симфонического оркестра, находящегося на полной государственной дотации. В последующие два-три года были созданы Симфонический оркестр Национального театра оперы и балета, Камерный оркестр и Струнный квартет при Национальном симфоническом оркестре, Квартет имени Амадео Рольдана, Духовой квинтет и ряд других инструментальных ансамблей. Возникли небольшие оркестры в главных городах провинций — в Сантьяго, Санта-Кларе, Матансасе, Лас-Вильяс, Камагуэе и в Пинар-дель-Рио. К существовавшим ранее профессиональным хорам прибавилось несколько новых — Национальный (сейчас Национальный полифонический), Мадригалистов (их два — в Гаване и в Сантьяго), Орфеон и Хор Повстанческой армии, не считая множества (свыше ста) самодеятельных хоровых коллективов, число которых из года в год неуклонно растет.

⁴⁵ Ardévol José *Música y Revolución*, p. 211—212.

Концертная деятельность симфонических и камерных оркестров, инструментальных ансамблей, хоров, солистов охватывает всю без исключения территорию страны. Чтобы дать представление о масштабах этой деятельности, приведем статистику лишь наиболее значительных музыкальных мероприятий, осуществленных на Кубе только в одном 1960 году, всего год спустя после победы революции. Среди них: фестиваль народной музыки в Гаване с участием столичного Хора мадригаллистов (руководитель Мануэль Очоа), Хора Повстанческой армии (под управлением Серафина Про) и Хора Гаванского университета; фестиваль Эстебана Саласа в Ориенте, во время которого Хор мадригаллистов Сантьяго (дирижер Мигель Гарсиа) исполнил ряд впервые обнаруженных сочинений композитора; цикл концертов из произведений А. Рольдана (к шестидесятилетию со дня рождения) и А. Катурлы (к двадцатилетию со дня смерти), включавший конкурс исполнителей, выставки, экспозиции, лекции для широкой аудитории и т. п.; премьеры четырех новых балетов кубинских авторов: «Священное действо» Лео Брауэра, «Пробуждение» Карлоса Фариньяса, «Коралловый конь» Эдгардо Мартина и «Беглый невольник» Энрике Гонсалеса Мантичи; исполнение Национальным симфоническим оркестром (дирижеры Энрике Мантичи и Мануэль Дучесне Кусан) и Симфоническим оркестром Национального театра (дирижер Феликс Герреро) произведений Хосе Ардеволя, Арольда Грамаша, Нило Родригеса, Карлоса Фариньяса, Хуана Бланко, Наталио Галана, Феликса Герреро, Лео Брауэра, Эдгаро Мартина, Фабио Ланды; фестиваль латиноамериканской музыки с участием ведущих исполнителей и музыкальных деятелей Латинской Америки; цикл концертов-лекций «История кубинской песни», проведенный Кармелиной Росель и Сесаром Сентенатом; наконец, серия концертов для детей столицы⁴⁶. В 1962 году на Кубе было проведено в общей сложности шесть тысяч концертов, на которых присутствовали миллион восемьсот тысяч человек, а Национальный симфонический оркестр за первое десятилетие своего существования (1959—1969)

⁴⁶ Linares María Teresa La música en el segundo año de la Revolución, p 4—11.

дал 410 публичных концертов, не считая выступлений в оперных и балетных спектаклях, записей на пластинки и т. д., причем на его счету свыше 170 произведений зарубежных и отечественных композиторов, впервые исполненных на Кубе⁴⁷.

Важный участок музыкально-просветительской работы — публикация и пропаганда кубинских авторов — находится в ведении Департамента музыки Национальной библиотеки имени Хосе Марти, возглавляемого Архельерсом Леоном. Если до первого января 1959 года произведения Сервантеса, Рольдана, Катурлы издавались где угодно — в Нью-Йорке, Париже, Мехико, даже в Монтевидео, но только не в Гаване, то теперь на большинстве современных нотных изданий стоит гриф Департамента. Департамент является также одним из ведущих в стране научных центров по собиранию и исследованию музыкального фольклора Кубы: книги и статьи по общим и частным вопросам музыкальной фольклористики, сборники народных песен, старинных и современных, — такова его продукция. Здесь же выпускается периодический бюллетень, посвященный главным образом истории кубинской музыки и современному композиторскому творчеству Кубы и других республик Латинской Америки. Особое место в деятельности Департамента занимают регулярно устраиваемые тематические концерты и популярные лекции, привлекающие широкую аудиторию, в первую очередь молодежь. Тематика лекций разнообразна, но главное внимание уделяется кубинской музыке — ее прошлому и настоящему.

Композиторское творчество сегодняшней Кубы весьма многообразно с точки зрения жанров и форм — от симфоний и кантат до массовых песен, и довольно сложно в плане художественно-стилистическом. Здесь многое еще находится в стадии проб и экспериментов. Тенденция к поискам революционного нового очень развита, особенно среди композиторской молодежи, но нередко революционность понимается достаточно поверхностно — лишь в плане поисков новых технических приемов, без должного углубления в содержание произведе-

⁴⁷ См: Ardévol José. Música y Revolución, p. 221; X aniversario de la Orquesta Sinfónica Nacional — «Música», La Habana, 1970, N 6, p 1—2

ния, в самую сущность понятия «революционное творчество».

За последнее десятилетие рядом с ветеранами, придерживающимися традиционного направления, выдвинулось новое поколение композиторов, ориентирующихся на западноевропейский авангардизм. Из них наиболее активную роль в сегодняшней музыкальной жизни Кубы играют Хуан Бланко, Карлос Фариньяс и дирижер Мануэль Дучесне Кусан⁴⁸. Бланко (род. в 1920) пишет почти исключительно алеаторическую, конкретную и электронную музыку: «Текстуры» для магнитофона и оркестра (1963), «Пространственные контрапункты» для магнитофонов, оркестра и актеров, музыка к кинофильмам. Его сочинение «Проклятие преступлению в Сонгми» (1970) свидетельствует о гражданской отзывчивости и благородном намерении композитора, но художественная ценность этой «электронной музыки для четырех магнитофонов» весьма сомнительна. Фариньяс (род. в 1934) в основном экспериментирует в сфере алеаторики («Тьенто II» для двух фортепиано и ударно-шумовой группы, 1969) и различных сонорных эффектов («Рельефы» для пяти групп инструментов и сирены, 1969). Мануэль Дучесне Кусан, в настоящее время главный дирижер Национального симфонического оркестра, известен как поборник и пропагандист крайнего авангардизма.

В эту же группу входит и очень одаренный молодой (родился в 1939 году) композитор Лео Брауэр. Он работает в самых различных жанрах — от балета и музыки к кинофильмам до фортепианной миниатюры. В 1961 году Брауэр побывал на фестивале «Варшавская осень», после чего примкнул к авангардизму, написав ряд алеаторических произведений: «Сонограмма I» для подготовленного рояля (1963), «Коммутации» для трех исполнителей (1966), Концерт для джаз-квинтета с оркестром (1967), «Эксаэдры» для шести групп инструментов (1969). Его недавний опус под претенциозным заглавием «Традиция прервана... но работать стоит» (1969), в котором, согласно замыслу, участвует публика и где автор использует так называемый «коллаж», заставляя

⁴⁸ Brouwer Leo. La vanguardia en la música cubana.— «Música», La Habana, 1970, N 1, p. 2—6.

звучать одновременно различные музыкальные пьесы, не может не вызвать чувства озабоченности за дальнейшую творческую судьбу композитора. В то же время Брауэр является первоклассным концертирующим гитаристом широкого исполнительского диапазона — от Концерта Вивальди до «Танго» Стравинского, и его собственные многочисленные пьесы для гитары убеждают в том, что ему не чужды ни ощущение национального стиля, ни простота и выразительность музыкального языка. Тео Брауэр находится в стадии исканий, и его стиль, по всей видимости, еще претерпит существенные изменения.

Плодотворно развивается на Кубе наиболее демократический и наиболее чуткий ко всему новому музыкальный жанр — массовая песня. Развивая богатейшие традиции кубинской песни, современные авторы органично сочетают новую революционную тематику с национальными музыкальными формами. Огромной популярностью пользуются на Кубе песни Карлоса Пуэблы, Эдуардо Саборита, Тани Кастельянос, Марии А. Флорес, Нарсисо Молинера, Орландо Пены. В них — сегодняшний день Кубы, героические свершения и трудовые будни ее народа.

© Издательство «Музыка», 1974 г

Хосе Ардеволь

МУЗЫКА И РЕВОЛЮЦИЯ

Почти на рубеже первой и второй четвертей нашего столетия, незадолго до того как вышли из печати «Мотивы сона» * Николаса Гильена, появились первые значительные произведения Рольдана и Катурлы. Время — самый беспристрастный судья — окончательно утвердило их значимость: сегодня уже трудно отрицать, что в истории нашей музыки революция началась именно с того момента.

Достаточно даже беглого взгляда, брошенного на общую картину нашей музыки в первой четверти века, чтобы убедиться, что «Три маленькие поэмы» и «Три кубин-

ских танца»* совершили в ней настоящий переворот. Положенные в один прекрасный день на оркестровые пульта, эти партитуры впервые и воочию показали, что есть и какой должна быть кубинская музыка.

Нам было чем гордиться и в прошлом. Достаточно сказать, что мы явились первой страной Америки, создавшей свою оригинальную, самобытную музыкальную культуру. Однако в первой четверти XX века панорама была безрадостной. Потеря надежды на независимость; видимость — не более! — республики и суверенности; колониализм — достаточно лицемерный, чтобы не произносить вслух своего настоящего имени, и достаточно очевидный, чтобы опутать цепями Кубу снаружи и разъесть ее изнутри, — все это не могло не наложить сильнейшего отпечатка на музыкальную жизнь острова тех двух с половиной десятилетий, в течение которых мы плыли по воле волн, все более и более утрачивая чувство живой преемственности с нашим историческим прошлым. С одной стороны, поголовная как среди публики, так и среди композиторов, ориентация на старую итальянскую оперу, с другой — отсутствие талантов, которые были бы способны возродить и продолжить наши лучшие традиции. Лишь два ярких исключения могут быть отмечены на этом общем унылом фоне творческого оскудения: я имею в виду активную просветительскую деятельность Гильермо Томаса и некоторые ставшие хрестоматийными песни Эдуарда Санчеса де Фуэнтес, в которых мы без труда обнаруживаем продолжение стилистических черт Игнасио Сервантеса и которые сохранили свою эстетическую ценность вплоть до триумфа Революции

Я сказал выше, что своими произведениями Рольдан и Катурла положили начало революции в кубинской музыке. Однако ее полный триумф не был бы возможен вне нашей сегодняшней реальной действительности. Только сейчас мы, музыканты, оказались в условиях, которые максимально содействуют творческому труду, всемерно способствуют плодотворному развитию искусства. И только теперь мы можем полностью — ибо имеем возможность сравнивать — осознать всю крайнюю бедность этих условий до Первого января 1959 года. Раньше быть честным музыкантом, как и быть честным человеком, означало призвание, подвижничество, которое

влекло за собой неизбежные лишения, постоянные преследования и препятствия — от моральных до экономических и просто физических. Это означало практическую невозможность донести до широких масс плоды своего труда, горькую участь быть бессильным наблюдателем того, как вкусы публики уродуются и развращаются посредством заведомо тенденциозной пропаганды.

И все же двадцать лет, отделяющие преждевременную кончину Рольдана и Катурлы от победы Революции, хотя и полные невзгод и лишений, не были полностью потеряны для нашей музыки. Я сказал бы даже, что было сделано, пожалуй, больше, чем можно было ожидать в тех условиях. Революция в музыке, раз начавшись, продолжалась; пусть в тесных рамках, обусловленных тяжелой общественной и политической ситуацией, пусть медленно, оступаясь и снова находя верный путь, она неуклонно шествовала вперед. Разве не об этом свидетельствуют такие факты, как освоение кубинскими композиторами крупных форм? Как рост их профессионализма? Как — и это особенно важно — использование ими характерных национальных элементов в более обобщенной, более индивидуально опосредованной, нежели ранее, манере? И разве в то же время все это не было уже намечено в последних, наиболее зрелых соданиях Рольдана и Катурлы?

В течение этого периода не всегда легко было понять, что наша музыка в целом шла по верному пути. Освоение крупных форм, до того едва лишь затронутых нашими композиторами, обогащение техники, поиски новых стилистических и выразительных средств — все эти сложные процессы, естественно, не могли протекать с очевидной прямолинейностью; временные отступления, хождение вокруг, зигзаги движения были неизбежны, что давало иным даже прогрессивно настроенным критикам повод выносить ошибочные, а подчас и спекулятивные суждения о таких, например, произведениях, как «Сонаты Вирхен дель Кобре» Архельерса Леона, или «Серенада» Арольда Грамаша, или «Фуги для струнного оркестра» Эдгардо Мартина. Кто сейчас стал бы всерьез подвергать сомнению тот факт, что названные сочинения отвечали передовым требованиям того момента, в который они были созданы? Кто стал бы отрицать их революционное значение в самом полном смысле этого слова?

Произведения, которые я только что упомянул (к ним можно прибавить еще ряд других, близких по духу и направленности), появились в то время, когда влияние идеологической и культурной политики империализма в сфере нашей музыкальной жизни было исключительно сильным. Тем не менее и сейчас еще находятся среди нас скептики, не верящие в реальность и серьезность этого рокового влияния, которое стремится сместить и представить в искаженном свете истинные духовные ценности. Зато его очень хорошо чувствовали на себе те честные композиторы, которые оказывались жертвами интриг и спровоцированных скандалов и чьи произведения не могли дойти до публики из-за искусственно (и искусно) создаваемых барьеров. И в то же время никогда никакие гонения, ни один вид запрета не распространялись на тех музыкантов, которые (независимо от степени дарования и эстетической ориентации) не стремились к выражению в своем творчестве истинного кубинского духа (вспомним массовое распространение нашей так называемой «коммерческой музыки»)

В связи с дискуссией, развернувшейся по этой проблеме в первый год Революции, я писал в газете «Революсьон»: ¹ «Как известно, один из самых могущественных видов оружия в руках тех, кто, находясь здесь, служит интересам империализма, есть политика принижения и обесценивания всего национального, более или менее тонкая пропаганда, направленная против отечественного искусства, более или менее скрытые нападки на тех выдающихся деятелей нашей культуры, которые стремятся выразить собственную артистическую индивидуальность в соответствии со своими политическими и эстетическими убеждениями». И несколько далее: «Разумеется, нападкам подвергаются не все. Те художники, которые не имеют ясных революционных взглядов и убеждений — что мы считаем необходимым для любого деятеля культуры, — или те, кто, несмотря на бесспорный подчас талант, не чувствуют себя представителями искусства своей страны, а придерживаются космополитической ориентации, — такие художники никогда не испытывали никаких затруднений. Они могли работать в самых благоприятных условиях, неизменно поддерживае-

¹ «Revolucion», 1959, 1 de octubre

мые официальной критикой и даже противопоставляемые ею истинно революционным творцам».

В мрачные годы батистского режима отдельные молодые композиторы твердо держались избранного пути, но музыка их либо совсем не звучала, либо звучала ничтожно мало, от случая к случаю. Пока пламя, вспыхнувшее в горах Сьерра-Маэстра, не озарило остров лучами надежды, жизнь Кубы была полна тоски и отчаяния. Даже на фоне общего кризиса так называемого «западного мира» ситуация, в которой находилась Куба, выглядела особенно тяжелой, и нужно было обладать большим мужеством, чтобы не пасть духом. Я думаю, что большинство наших композиторов имело в себе это мужество: несмотря на все ограничения и притеснения, их музыка умела оставаться и осталась чистой и благородной.

Сейчас, впервые в истории Кубы, ее композиторы обрели действительную уверенность в своей судьбе, чувство собственного достоинства и полезности, ощущение полноты и кипения жизни — все, что еще недавно казалось нереальным, несбыточным сном. Решительная смена климата во всех сферах политической и общественной жизни, осуществленная Революцией, атмосфера творческого труда и созидания, вытекающая из задачи строительства социализма, широта горизонтов и ясное видение исторической перспективы, которое дает человеку понимание идей марксизма-ленинизма, — таковы основополагающие факторы, определяющие сегодняшнюю кубинскую действительность, и они не могут не отразиться самым глубоким образом на нашей музыке.

Среди множества аспектов, возникающих в связи с этой темой, выделим и коротко рассмотрим следующие основные: композиторы, исполнители, концертная деятельность

Композитор знает, что теперь созданы наилучшие возможности для того, чтобы его музыка дошла до народа. Исполнение, издание, запись на пластинки его произведений не является отныне случайной милостыней какого-нибудь мецената, но составляет одну из первоочередных задач соответствующих органов при Революционном правительстве. Единственное предъявляемое при этом требование — достаточно высокий уровень художественного мастерства.

Музыканты-исполнители могут разумно соразмерять число своих публичных выступлений с временем, необходимым для совершенствования профессионального мастерства, не изнуряя себя непосильной нагрузкой ради заработка, ибо государство гарантирует им материальную обеспеченность. Нельзя не отметить и значительную помощь, которую приносят культурные соглашения, заключенные между Кубой и рядом социалистических стран. В соответствии с ними Кубу часто посещают зарубежные артисты самого высокого класса, причем они выступают не перед избранной аудиторией привилегированного сословия, как раньше, а перед самыми широкими кругами трудящихся масс. С другой стороны, эти соглашения дают возможность нашей талантливой музыкальной молодежи учиться и повышать свое мастерство в лучших учебных заведениях стран социализма.

Концертная деятельность подразумевает регулярные выступления симфонических и камерных оркестров, инструментальных ансамблей, хоров, солистов, которые охватывают всю без исключения территорию страны. Среди главных коллективов — проводников музыки в массы нужно назвать национальные Симфонический и Камерный оркестры, оркестр Национального театра, струнные квартеты — Национальный и имени Амадео Рольдана, Духовой квинтет, небольшие симфонические оркестры в городах Сантьяго, Санта Клара и Матансас, а также хоры — Национальный, Мадригалистов и Орфеон; к ним следует прибавить еще шесть профессиональных хоровых коллективов, не считая многих (свыше ста) самодеятельных, число которых растет из года в год.

В 1961 году был впервые проведен фестиваль кубинской музыки, а Национальный симфонический оркестр, также впервые за всю свою историю, совершил концертную поездку по стране, включив в маршрут множество маленьких городков и селений, сельскохозяйственных кооперативов, ферм, шахтерских поселков. В следующем — 1962 году — оркестр повторит свои гастроли и, кроме того, будут организованы еще два фестиваля: один — посвященный народной кубинской музыке, другой — симфоническому творчеству композиторов Латинской Америки.

Я хотел бы также сказать, что в области музыкального просвещения мы будем постоянно стремиться да-

вать массам только самое лучшее из того, что нами создано. Было бы преступлением и предательством по отношению к нашему народу полагать, что его могут удовлетворить дешевые поделки и развлекательные побрякушки взамен великих художественных ценностей, созданных человеческим гением в прошлом и настоящем.

Должен еще добавить, что мы — против догматизма в любом его проявлении и считаем не только полезным, но необходимым развернуть в ближайшее время дискуссию по проблемам реализма — понятия, которое никто из нас пока достаточно убедительно не разъяснил и прикрываясь которым иные сектанты от искусства в то же время нападают на настоящих художников, имеющих что сказать людям. В связи с этим выскажу нашу точку зрения

Если реализм есть отражение жизни, со всеми ее гранями и оттенками, в ее эволюции, изменении, обогащении, другими словами — в постоянном движении, если реализм углубляет и расширяет наше представление о ней, в таком случае мы — реалисты. Но если это слово не что иное, как просто условный термин, если им можно в равной степени обозначать и «красивое» (lo «bonito») и «прекрасное» (lo «bello»), что не одно и то же, если им можно прикрывать поверхностное, творчески немощное, консервативное, тогда мы — решительные противники подобной «эстетической позиции» и заявляем, что будем всеми силами бороться за то, чтобы музыка революционной Кубы была выражением духовных сил ее народа, чтобы она была не мертвым языком, а живым творчеством, вдохновением, фантазией художника, чтобы она была правдивой, глубокой, изящной, сильной, вечной, чтобы она всеми своими корнями была связана с жизнью и устремлена в будущее.

Как музыкант, как кубинец, как человек я свидетельствую и повторяю, что Революция создала все условия для того, чтобы наша музыка была ее достойна. Сегодняшняя кубинская действительность — это Революция в действии. Отраженная в искусстве звуков, она становится музыкой Революции, музыкой, создаваемой человеком во имя человека и для человека

Архельерс Леон
МУЗЫКА КУБИНСКИХ НЕГРОВ

Мы можем выделить в нашем музыкальном фольклоре два основных пласта: это музыка испанского и музыка африканского происхождения. Музыка испанского происхождения со временем редуцировалась и сосредоточилась в крестьянской песне, точнее в том, что мы называем «пунто» (punto). Пунто — это очень простое и очень естественное музыкальное выражение; оно восходит к такой старине, что время его появления уже невозможно установить.

Вместе с тем, в нашем фольклоре существуют песни и танцы отдаленного африканского происхождения, отдаленного не в пространственном смысле, а во времени. С появлением на Кубе негров-рабов в самом начале колонизации африканские черты укореняются, приобретают новый характер, приспособляясь к новым экономическим условиям и к соответствующим им социальным отношениям, которые в корне отличались от условий и отношений, существовавших в Африке. Следствием всего этого оказалось наличие африканского элемента, африканской музыки в нашей среде, а также наличие негров-креолов.

Африканская музыка начинает быстро эволюционировать, вливаться в то, что составляет совокупность нашей культуры. Это слияние происходит в соответствии с объективными условиями, которые предоставляет наша собственная экономическая база, в которой негр-креол является немаловажным фактором. Поэтому, когда сейчас мы слушаем пластинки с африканской музыкой, то улавливаем некоторое ее сходство с нашей, слышим слова, которые звучат так же, как наши; но это сходство только кажущееся. Музыка Африки развивалась согласно объективным условиям, порождаемым африканской окружающей средой, а кубинская музыка — согласно условиям нашей среды.

Когда кто-либо говорит (а таких немало), что та или иная музыка не кубинская, а африканская, необходимо разъяснить им, что они не правы. Верно только, что она африканского происхождения, но она развивалась, эво-

люционировала в соответствии с характером нашего народа, в нашем народе и благодаря ему.

Точно так же и о крестьянской песне в настоящее время уже нельзя сказать, что это испанская музыка. Мы не можем сказать, что наша крестьянская манера пения ведет происхождение из той или иной области Испании. Испанская музыка внесла свой вклад в нашу культуру, но преобразовалась в ней.

Таким образом, у нас есть кубинская, чисто кубинская музыка, но с испанскими корнями, и есть другая кубинская музыка, тоже несомненно чисто кубинская, но африканского происхождения. Эти два ствола в нашей музыке должны срастись в один.

Рост негритянского населения на Кубе вызывал у негров потребность в объединении. Самим работорговцам также было удобнее и выгоднее поселять негров группами, так как практика показала, что в одиночку их производительность труда была ниже. Поэтому в последствии неграм разрешили группироваться в сообщества согласно законодательству и обычаям, действующим как в колониальный, так и в республиканский периоды истории Кубы.

Для названия своих сообществ негры выбрали слово «кабильдо» (*cabildo* — капитул, городской совет, имеющий большое значение в испанском колониальном управлении). Кабильдо объединяли негров одной народности и оказывали им помощь и покровительство. Кроме того, они содействовали сохранению культа. Для нас этот факт имеет особое значение, так как кабильдос оказались средством сохранения негритянских культурных традиций.

Кабильдос по своей организации являлись копией государственной организации метрополии. В кабильдос были король и королева, которые не обязательно должны были быть мужем и женой. Затем стала складываться иерархия по признаку способности к отправлению религиозных обрядов. Был свой казначей, секретарь, мажордом и «двор», состоящий из приближенных «Хозяйки» или «Хозяина» «дома» (короля или королевы). Придворные занимались интригами, сплетнями. Степень их подчинения своим покровителям была разной. В республи-

канский период, при поддержке новых законов, было образовано много сообществ, отвечавших новым условиям. В некоторых случаях негры объединялись вокруг «патронов» и «патронесс» в «иле-оча» («дом святого» — помещение, где танцами и пением отмечались праздники и где отправлялись религиозные обряды).

Кабильдос были зарегистрированы правительством как общества взаимопомощи и места развлечений; им давались католические названия — «Общество святой Терезы», «Христово общество благополучного путешествия», «Общество святого Лазаря» и т. д. Каждому кабильдо выдавался штандарт и одно или два знамени из шелка с вышитыми на нем золотом и серебром красочными символическими украшениями. Иконы прикрывали тайники, где хранились африканские божества. Отсюда термин «santería», который обозначал смесь различных обрядов католической религии и языческих культов негров.

Помещение кабильдо представляло собой своеобразное святилище со своим алтарем, своим «canastillero» (витрина, на которой были выставлены божества), с отдельной комнатой для «совершения таинств», кухней для приготовления праздничных пиршеств. При кабильдо имелся и скотный двор. Постепенно возрастала роль «santeras» (хранительниц святилищ), с течением времени становившихся влиятельными «патронессами», и некоторых «santeros» (хранителей святилищ), которые, наряду с отправлением обрядов и повседневным общением со «святыми», за известное вознаграждение давали советы и устраивали на работу.

Жизнь кабильдос зависела от господствовавшей в данное время политики. Они часто подвергались преследованиям под различного рода предлогами, страдали от вымогательств местных властей. Иногда им разрешали их празднества, опять-таки с целью вымогательства — для получения большего количества голосов во время очередной избирательной кампании или какой-либо иной цели. В целом, кабильдос страдали от всех социальных чзв своего времени.

В один из моментов работорговли из Нигерии был доставлен большой контингент негров знатного происхождения народности йоруба, что позволило им занять господствующее положение и сделать свою религию наи-

более распространенной, особенно в районах Гаваны, Матансас и Лас-Вильяс. Эти группировки известны на Кубе под названием лукуми. Кабильдос йоруба в достаточной степени сохранили свой родной язык, хотя только очень немногие старики могли на нем разговаривать.

Наиболее употребительными при отправлении ритуалов музыкальными инструментами йоруба были барабаны бата, бембе, погремушки абвес, называвшиеся также чекерес. К этой же группе инструментов культового назначения относятся барабаны ийеса и олокун, а также различные погремушки, колокольчики (аггого), идиофоны типа мараки атчере, разнообразные свистульки, жужжалки и другие ударно-шумовые инструменты с самыми различными ритуальными функциями, в зависимости от их звучания, формы и даже цвета.

В ритуальных песнях йоруба говорится о божествах и о их деяниях. Эта сложная мифология йоруба на Кубе приобрела новый характер, смешавшись с не менее сложной мифологией народного католицизма. К простым камням, раковинам, железным и другим предметам, в которых жили африканские божества, добавились скульптуры и изображения католических богов. Африканские божества на Кубе оставили свои примитивные резиденции из тыкв и разместились в фарфоровых суповых мисках из европейских сервизов. Это целый процесс, обусловленный материальными возможностями, которые предоставляла новая земля.

Основными церемониями, в которых участвовала музыка, были торжества в память о каком-либо событии, церемония посвящения, жертвоприношение за милость, оказанную каким-либо божеством, похороны. В этих церемониях использовались ансамбли из трех барабанов бата (самый большой из них называется ийа, средний — итотеле и самый маленький — оконколо). Это горизонтальные барабаны с двумя кожаными мембранами, натягиваемыми с помощью пеньковых или кожаных шнуров. Эти барабаны, будучи священными, проходят через особый ритуал, который продолжается все то время, что длится их изготовление. Когда барабаны готовы, их «представляют» другому набору барабанов, которые «берут их под свое покровительство». Новым барабанам дается название, их «кормят» кровью жертвенных жи-

вотных. Обожествленные таким образом барабаны становятся предметами культа.

То же самое происходит и с барабанами ийеса. Набор составляют четыре цилиндрических барабана различного размера, также с двумя мембранами (но играют лишь на одной из них) и системой перекрещивающихся шнуров, служащих для регулирования натяжения мембран.

Очень разнообразны барабаны бембе. Самые большие из них изготавливаются из отрезков ствола пальмы длиной больше метра; самые маленькие делаются из винных бочонков. Как правило, барабаны бембе относятся к типу вертикальных барабанов: они имеют одну мембрану и устанавливаются на трех ножках. Однако в некоторых районах барабаны бембе делают с двумя мембранами, хотя играют только на одной. На больших барабанах играют палочками. Вообще же наряду с барабанами бембе, или вместо них, могут использоваться любые другие барабаны, вплоть до изготовленных из обыкновенных бочек, поскольку «бембе» — это веселый праздник, на котором люди развлекаются вместе с божествами и для которого не требуются инструменты строго ритуального предназначения.

Другую группу инструментов йоруба составляют абвес, или чекерес, — набор из трех больших плодов гуиро, оплетенных сеткой и наполненных стеклянными бусинами или сухими семенами. Их берут в одну руку и ударяют нижним концом о другой. К этим трем абвес присоединяют маленький барабанчик, составляя таким образом отдельную самостоятельную инструментальную группу.

Ко всем этим группам инструментов обычно добавляются марака (атчере), а также заступ мотыги, или лемех плуга, или какой-либо другой достаточно большой металлический предмет, по которому можно ударять металлической же палочкой или вообще каким-нибудь куском железа.

Набор погремушек у йоруба очень разнообразен, так как каждому святому соответствуют определенный материал, цвет или форма инструмента. Различные тембры также приобретают каждый свое ритуальное значение: свисток — обращение к божеству Элебва, стук деревянных дощечек — к Бабалу-аие, позванивание се-

ребряного колокольчика аггого — к Обатала, а колокольчика из меди или латуни — к Очун, звучание мараки, разрисованного красной и белой красками, — к Чанго и т. д.

Структура песен йоруба представляет собой чередование сольного и хорового пения. Солистом является «акпвон» (некто вроде придворного рассказчика), а ему отвечает хор. Вот пример такой песни:

Ритуальный напев йоруба Обращение к божеству Ойа

1 Солист (3) Eh! Ka-la ka-la ye-o o-ni ka-la a-wó

Хор (3) o-le-le. Ka-la ka-la o-ni ka-la a-wó o-le-

Солист Хор Солист
-le. Eh! O-wi-mi o-wi-mi. O-le-le. Eh! O-wi-mi-a-wa

Хор Солист Хор
me-ta. O-le-le. A-wa me-ta un o-ye. O-le-le.

Другую многочисленную этническую группу африканского происхождения образуют на Кубе потомки банту.

Этническая группа банту, занимающая огромную африканскую территорию, состоит из множества племен, говорящих на различных диалектах. На Кубе представители банту были расселены преимущественно в районах, занятых плантациями сахарного тростника.

Сами условия, в которых жили эти люди в Конго, сделали их легкоприспособляемыми, способными к усвоению чужого языка и обычаев. Поэтому рабы из Конго особенно ценились как домашние слуги. На Кубе они так же, как йоруба, группировались в кабильдос по признаку происхождения.

Группы, ведущие свое происхождение от банту, которых обычно называют «колдунами» (brujos), практикуют обряды посвящения, похорон и торжества в честь

или в память кого-либо. Раньше практиковались собрания для развлечения, а также такие, на которых испытывались способности к колдовству каждого присутствующего.

Структура языка банту, основанного на коротких фразах, определяет внутреннюю структуру их песен, в которых преобладают короткие мотивы и мелодические обороты. Это главное отличие музыки банту от музыки йоруба, где мелодические обороты длиннее, артикуляция разнообразнее, а сами звукоряды богаче.

Танцы банту также уступают йоруба в богатстве имитаций и самих хореографических движений, которые в отдельности очень несложны. У них практикуется танец пары в кругу зрителей. Сохранились сведения о старинных танцах рядами и процессиями, но в настоящее время они не исполняются.

Типичные костюмы банту не сохранились. Не сохранились и сложные уборы из перьев, из расшитых бусинами и раковинами тканей, большие ожерелья. В настоящее время имеются только простые ожерелья из разноцветных бусин с подвешенным к ним украшением, которое служит амулетом. Группы банту ввели пользование разноцветными платками с вышитыми на них ритуальными символами. Платки повязывались на голову, или служили поясом, или же их завязывали крест на крест на груди.

Набор музыкальных инструментов банту в настоящее время очень прост. Они используют три барабана, сделанных из прямых бочарных досок в форме перевернутого конуса, с одной кожаной мембраной; на них играют сидя, немного наклоняя их. К этим трем барабанам (их вместе называют нгома) добавляется лемех плуга, по которому ударяют железной палочкой. Некоторые используют дополнительно два или три маленьких барабана (из винных бочонков), а также большие барабаны из бочарных досок, на которых играют стоя.

Группы, ведущие свое происхождение от банту, пользуются также кинфуити — барабаном с одной мембраной, открытым с другого конца, звук из которого извлекают не ударами, а трением: музыкант ритмично проводит обеими руками, предварительно смоченными в клейкой массе, по мембране. Этот инструмент обычно держат в секрете и играют на нем за занавесом.

Группа старинных барабанов банту, называвшихся в совокупности юка, состояла из трех больших вертикальных барабанов, сделанных из ствола дерева (обычно для этого предпочитали агуакате). Современные барабаны конга суть не что иное, как потомки старинных юка, но сделанные из бочарных досок. Иногда это просто тарные бочки, но изготовленные более искусно, из лучшего материала, покрытые лаком (или украшениями) и с системой натяжения мембраны с помощью специальных ключей, часто блестящих, никелированных. Барабаны конга сопровождают компарсы в Гаване, где сохраняются старые традиции праздников-процессий.

Кроме традиционных песен, исполняемых во время ритуальных обрядов, у банту есть и другие песни, в частности так называемые макáгуас — импровизируемые песни обычно сатирического содержания или же шуточные.

Песни банту имеют обычную форму «солист — хор». Солист называется «gallo» (петух), а хор — «vasallo» (вассалы). Ритмы барабанов банту не обладают (или же обладали раньше, но сегодня уже утратили) ритуальным значением говорящих барабанов бата. Банту практикуют также сольное пение без аккомпанемента барабанов, например песни «открытия алтаря», которые означают начало церемонии.

Вот пример одной из песен банту:

Lento Молитвенное песнопение банту

2 *Солист*

Lu - be, lu - be, lu - be, ah! Lu - be la cue - va n -

- gan - ga si - mo - led - do qui - se - ré - re

Хор

pa - lo, quin - dia - mo - e - se - so Lu - be, lu - be, lu - be, ah!

ЧИЛИ

Фернандо Гарсиа

КРАТКИЙ ОЧЕРК ИСТОРИИ МУЗЫКИ В ЧИЛИ

МУЗЫКА КОЛОНИАЛЬНОГО ПЕРИОДА (XVI—XVIII ВЕКА)

Отмечая вклад испанских завоевателей в развитие музыки в Америке, Карлос Вега в своей книге «Аргентинские танцы и песни» * пишет: «Артисты-миряне, клавесинисты и гитаристы, несли с собой светскую музыку; церковники насаждали музыку, связанную с обрядами христианской религии; дворяне, предпочитая первую музыку и слушая вторую во время богослужений, импортировали салонную музыку, а простой народ — музыкальный фольклор своих провинций».

Условия, существовавшие на протяжении XVI века (борьба испанских завоевателей за установление своего господства в Чили), объясняют слабое развитие музыкального искусства в стране, которое свелось к появлению культовой литургии и одиночным случаям исполнения светских музыкальных произведений.

Начиная с конца XVII века и на протяжении XVIII века развитие музыки, связанное с появлением отчетливо дифференцированных социальных групп, происходит в самостоятельных плоскостях, почти не соприкасающихся между собой. Музыка индейцев, профессиональная, народная креольская развиваются параллельно и независимо друг от друга.

Так как Чили была бедной и самой далекой колонией испанской короны, то в стране и нельзя было ожидать значительного развития музыки, особенно профессиональной. Только в 1707 году в Чили попадают первые клавикорды и возникает музыкальный кружок в Сантьяго. Один французский путешественник в 1709 году упоминает о спинете, гитаре, кастаньетах и тамбурине как

об обычно применяемых инструментах. В 1740—1741 годах насчитывалось двадцать клавикордов в Сантьяго, пять в Консепсьоне и один в Ла-Серене. Наиболее же широкое распространение имели арфа и гитара, изготовляемые чилийскими ремесленниками.

Определенную заботу о развитии музыки проявляла церковь, обставляя соответствующей пышностью наиболее важные религиозные праздники. Так, в 1782 году кафедральный собор в Сантьяго располагал большим оркестром.

Наиболее крупными чилийскими композиторами того времени были патер ордена Мерсед Мадукс, любимец столичной публики в 1740-х годах, монах-францисканец Кристобаль Ахуррия и дон Хосе Камадеррос; последний участвовал в конкурсе 1793 года и занял должность капеллана кафедрального собора в Сантьяго.

МУЗЫКА В ЭПОХУ БОРЬБЫ ЗА НЕЗАВИСИМОСТЬ И УСТАНОВЛЕНИЕ РЕСПУБЛИКИ (XIX ВЕК)

После провозглашения политической независимости от Испании и установления республики в музыке Чили проявляются новые тенденции. Война за независимость дала множество новых тем и сюжетов для народных певцов — уасо. Так было положено начало национальному направлению, представляющему подлинное выражение народной чилийской музыки. Герои борьбы за независимость способствовали развитию музыкального вкуса народных масс. Многие из них были большими любителями музыки: Бернардо О'Хиггинс, получивший образование в Англии, играл на фортепиано, Хосе Мигель Каррера — на гитаре, Хуан Хосе Каррера — на кларнете; он, в частности, способствовал созданию военных оркестров (был даже установлен обычай играть вечернюю зорю для населения); генерал Хосе де Сан Мартин* также любил музыку.

В 1820-х годах чилийская музыка переживает новый этап в своем развитии: она становится искусством. Значительный вклад в это превращение внесли многочисленные иностранные музыканты. В 1827 году в Сантьяго было создано «Филармоническое общество», которое занималось организацией концертов.

К числу наиболее известных композиторов периода революции и становления республики относятся: Мануэль Роблес (1780—1837), автор первой национальной песни, Исидора Унсеус (1803—1869), перу которой принадлежат многочисленные произведения, сыгравшие в свое время немалую роль в развитии музыкального искусства Чили; Хосе Сапиола (1804—1885), кларнетист и композитор, член «Общества равенства», девизом которого было «признание независимости разума как наивысшего авторитета и принципа суверенитета народа как основы любой политики». (Несмотря на большой музыкальный талант, Сапиола неоднократно подвергался притеснениям за свои либеральные взгляды. Он заложил основы народной хореографии при участии некоторых любителей из числа рабочих, однако помещение, где собирался кружок, в 1850 году было уничтожено по распоряжению правительственных органов.) К этому периоду относится творчество Франсиско Гусмана (1837—1885), отличного пианиста, автора более чем двухсот пьес романтического склада; Гильермо Фрика (1813—1896), души музыкальной жизни Вальдивии; Франсиско Оливы, ученика Сапиолы, с которым он издавал в 1852 году «Музыкальный еженедельник» — первый в Чили журнал по вопросам искусства и культуры; Федерико Чесси де Уриарте, исключительно одаренного человека, опубликовавшего свои первые произведения в возрасте двенадцати лет (он родился в 1840 году, двадцати лет покинул Чили, и с того момента никаких сведений о его дальнейшей судьбе нет).

Благодаря сравнительно частым на протяжении XIX века гастролям в стране итальянских оперных трупп был установлен, хотя и слабый, контакт между Чили и Европой в области музыки. Впервые оперная труппа из Италии приехала в Чили в 1830 году, а спустя некоторое время итальянская опера стала предметом страстного увлечения чилийской музыкальной общественности и публики. Первую попытку создать национальную оперу предпринял немецкий врач и музыкант Акинас Рид, обосновавшийся в Чили; сюжетом для своей «Телесфоры» (1846) он выбрал один из эпизодов борьбы за независимость.

Попытка Акинаса Рида написать национальную оперу потерпела неудачу; честь ее создания выпала на

долю Элеодоро Ортиса де Сарате (1864—1940). Его опера «Цветочница из Лугано» (1895) имеет большое историческое значение. Ортис де Сарате написал еще ряд произведений, воспевающих героев национальной истории. В области музыкально-сценического искусства, помимо Ортиса де Сарате, необходимо отметить также Ремихио Асеведо (1863—1911), автора оперы «Кауполикан»*.

К этому времени в двух крупнейших городах страны — Сантьяго и Вальпараисо — уже существовали оркестры, достигшие определенной степени профессионального мастерства.

Постановка серьезного музыкального образования начинается в Чили с установлением республики. Колледжи включают музыку в число своих гуманитарных дисциплин, а начало подготовки профессиональных музыкантов было положено созданием первой музыкальной школы в 1849 году. Первый Устав Национальной консерватории был одобрен правительственными органами двумя годами позже, а первым ее директором был назначен незадолго до того приехавший французский органист М. Адольф Дешарден.

Другим крупным событием, способствовавшим развитию музыки в Чили, стала постройка в 1857 году Муниципального театра, который вскоре стал центром культурной жизни столицы. Во второй половине XIX века музыкальная жизнь оживляется не только в Сантьяго, но и в других городах; начинается строительство оперных театров во многих столицах провинций.

СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКА

К началу XX века наиболее образованные музыкальные круги перестают интересоваться итальянской оперой и уделяют основное внимание камерной и симфонической музыке европейских классиков. В домах любителей музыки возникают музыкальные кружки. Особенную известность получила Музыкальная академия имени Бетховена (1893); члены ее собирались в доме одной любительницы музыки в Сантьяго, а оркестром руководил Ортис де Сарате. Однако знакомство чилийской публики со всеми девятью симфониями Бетховена относится лишь к 1913 году: итальянская опера еще продолжала привле-

кать симпатии широкой аудитории, затрудняя проникновение и распространение классической европейской музыки других жанров.

Действительно, музыкальное прошлое страны следует искать в будничной деятельности поборников расширения музыкального горизонта за пределы итальянской оперы, деятельности, которая не получила признания при их жизни, но тем не менее проявилась в некоторых музыкальных движениях, подобных тому, что было связано с именами братьев Гарсиа Герреро. Один из них, Альберто (1886—1964), композитор и пианист, познакомил чилийскую публику с Мусоргским, Дебюсси, Равелем, Шёнбергом, чем содействовал творческому формированию наиболее видных композиторов Чили первой половины нашего столетия — Альфонсо Ленга (1884—1970), Акарио Котапоса (1889—1969), Просперо Бискертта (1881—1959), Карлоса Лавина (1883—1962). Другое музыкальное движение возникло на основе музыкального кружка семьи Каналес Писарро, в котором преимущественно исполнялась музыка эпохи Возрождения и Баха.

Кризис в развитии музыки в Чили нашел отражение не только в антиоперной направленности, но и в области музыкального образования. Выдвигаются требования перестроить преподавание в Национальной консерватории. Особенно активную роль в этом сыграло Общество имени Баха во главе с композитором Доминго Санта Крус (1899). Принимается решение о реорганизации консерватории, и директором ее назначают Армандо Карвахалья (1893).

Другим важным событием в музыкальной жизни страны явилось создание в 1929 году факультета изящных искусств при Чилийском университете, которому была подчинена Национальная консерватория. С этого момента руководство всеми наиболее важными государственными музыкальными учреждениями осуществляется Чилийским университетом; чилийская музыка поднимается на более высокий уровень.

В связи с появлением звукового кино в 30-х годах организации музыкантов выдвинули требование о создании постоянного государственного симфонического оркестра и начали длительную и ожесточенную борьбу (как, например, забастовка музыкантов оперы в 1938 году),

которая заставила президента страны направить Национальному конгрессу законопроект, учитывающий их пожелания. Руководители музыкальных учреждений (Доминго Санта Крус, Армандо Карвахаль и другие) поддерживали эти требования и расширили их. Избрание на пост президента республики кандидата коалиции левых партий, объединенных в Народном фронте, в результате политических событий, имевших место в стране в 1938 году, позволило принять в 1940 году закон о создании Института распространения музыкальной культуры («El Instituto de Extensión Musical»). В законе были указаны основные задачи этого института: организация симфонического оркестра, балетной труппы и соответствующих ансамблей для исполнения камерной музыки и для любой другой музыкальной деятельности; систематическое проведение симфонических концертов, оперных и балетных представлений по всей стране; проведение ежегодных конкурсов на лучшие музыкальные сочинения и распространение их, поддержка музыкальной инициативы путем предоставления субсидий.

Создание Института распространения музыкальной культуры при Чилийском университете знаменовало собой важный этап в истории национальной музыки: за треть века своего существования он внес ощутимый вклад в развитие музыкального искусства.

В своей работе институт опирается на Симфонический оркестр Чили, первым концертом которого в январе 1941 года дирижировал Армандо Карвахаль (в настоящее время оркестром управляет Виктор Тевах); на Национальный чилийский балет, основанный в 1945 году (его директор — Эрнст Утхофф); на хор Чилийского университета (1945) и камерный хор Вальпараисо (1954) — оба под руководством композитора Марко Дуззи; на струнный квартет в Сантьяго, созданный в 1954 году. Кроме того, Чилийский университет печатает произведения национальных авторов и издает «Чилийский музыкальный журнал» («Revista Musical Chilena»).

Помимо Чилийского симфонического оркестра в стране существуют еще 13 оркестров, созданных в недавнее время. Вторым по значению из них должен быть назван Муниципальный симфонический оркестр Сантьяго, основанный в 1955 году. Наиболее выдающиеся чилийские дирижеры — Армандо Карвахаль, Виктор Тевах, Хуан

Маттеуччи, Агустин Кульель, Хуан Пабло Искьердо и Давид Серендеро.

Известной балетной труппой, кроме Национального чилийского балета, является Муниципальный балет современного искусства в Сантьяго (1952), руководимый Октавио Синтолеси.

Можно сказать, что государственные учреждения (Чилийский университет, муниципалитеты, Министерство образования) активно участвуют в музыкальной жизни страны. Среди не государственных учреждений, принимающих участие в этой деятельности, особое место занимают частные университеты (Католический университет, университет в Консепсьоне, Южный университет в Вальдивии) и провинциальные музыкальные общества.

О росте музыкальной культуры Чили свидетельствует появление талантливых музыкантов, многие из которых завершили свое образование за границей. Среди пианистов в первую очередь необходимо назвать Клаудио Аррау, музыканта с мировым именем; также получили известность Хуан Рейес, Росита Ренард, Арнальдо Тапиа Кабальеро, Альфонсо Монтесино, Марио Миранда, Флора Герра. Среди скрипачей наиболее видными являются Педро д'Андурайн, среди певцов — Рамон Винай, Виктор Канале, Нора Лопес, Мария Элена Гиньес, Анхелика Монтес.

Интересно отметить, что в Чили, население которого составляет примерно восемь миллионов жителей, насчитывается около тысячи различных хоровых коллективов, в которых принимают участие представители всех социальных слоев страны. За редчайшим исключением, эти хоры любительские; большинство их руководителей также не являются профессиональными музыкантами. Хоровые ансамбли объединены в ассоциации, из которых наиболее важными являются Чилийская хоровая ассоциация и Федерация хоровых ансамблей Чили. Раз в два года эти ассоциации организуют фестивали в различных городах страны; на них съезжается большое количество как чилийских, так и зарубежных хоровых коллективов.

Кроме хора Чилийского университета в Сантьяго и камерного хора в Вальпараисо к числу наиболее важных хоровых ансамблей относятся полифонический хор в Консепсьоне (руководитель Артуро Медина), полифони-

ческий хор в Икике, полифонический хор в Арике, хор Южного университета в Вальдивии.

В последние годы по финансовым причинам оперные представления прекратились почти полностью, и только в Муниципальном театре Сантьяго нерегулярно имеют место отдельные спектакли, хотя прежде этот театр славился пышными оперными постановками. Правда, и сейчас на его сцене выступают многие национальные и зарубежные солисты, а также целые ансамбли. Важное место в камерной музыкальной деятельности страны занимают Чилийский университет и институты культурных связей с зарубежными странами.

Развитие музыкальной культуры в стране, которое привело к большому размаху творчества композиторов, особенно за последние два десятилетия, нашло свое выражение в фестивалях чилийской музыки, проводимых один раз в два года, в работе так называемой Комиссии по стимулированию музыкального творчества, а также в деятельности вышеперечисленных ансамблей.

Фестивали чилийской музыки проводятся с 1948 года. Каждые два года отечественные композиторы направляют в Институт распространения музыкальной культуры свои камерные и симфонические произведения. Специальное жюри отбирает сочинения, подлежащие исполнению в концертах; публика решает, какие из них заслуживают премии.

На протяжении первой половины XX столетия в чилийской музыке можно наблюдать два основных направления, представленных, с одной стороны, творчеством композиторов, занятых поисками национального пути в музыке, а с другой — деятельностью музыкантов, ориентирующихся на более широкие традиции мирового музыкального искусства. Не следует выделять здесь различные школы по используемым приемам или эстетическим взглядам композиторов, так как в начале XX столетия в Чили одновременно сказались влияние и романтизма, и импрессионизма, и других европейских течений. Это в значительной степени явилось причиной отсутствия единого направления в чилийской музыке. В числе композиторов, стремящихся к созданию национальной музыки, необходимо отметить Педро Умберто Альенде (1885—1959), лауреата высшей государственной премии в Чили в области искусства — Национальной премии искусств,

Карлоса Лавина, Ремихио Асеведо, Карлоса Исамитта (1887), Хуана Касанову Викуньо (1894), Марию Луису Сепульведа (1898—1959) и Хорхе Уррутиа (1905). Одни из них обращаются к креольскому фольклору (Альенде, Уррутиа, Касанова, Сепульведа); для других (Исамитт, Лавин) источником вдохновения является индейская музыка; Ремихио Асеведо в одинаковой степени использует в своем творчестве креольское и индейское начала.

Другие композиторы иногда прибегают к фольклору, но в целом придерживаются эклектической позиции. К ним относятся Просперо Бискертт, Пабло Гарридо (1905) и Педро Нуньес Наваррете (1906).

Более многочисленна группа композиторов, эстетические взгляды которых не содержат национального элемента. Самыми известными среди них являются Луис Эстебан Джарда (1868—1954), Эдуардо ван Доорен (1879—1942) — оба иностранцы, обосновавшиеся в Чили, а также Селерино Перейра (1874—1942), Энрике Арансибиа (1875—1945), Ксавьер Ренхифо (1884—1958), лауреаты Национальной премии искусства Энрике Соро (1884), Альфонсо Ленг, Акарио Котапос и Доминго Санта Крус, Роберто Пуэльма (1893), Самуэль Негрете (1898), Ганс Хельфритц (1902), Рене Аменгуаль (1911—1954), Альфонсо Летельер (1912) и Сальвадор Кандиани (1917). Необходимо отметить, что некоторые композиторы из числа названных не имели достаточной профессиональной подготовки, иные же были просто самоучками.

Со времени создания в 1940 году Института распространения музыкальной культуры и в течение последующего десятилетия появляются новые имена композиторов. Все они связаны с неоклассицистскими тенденциями. Это Хуан А. Оррего-Салас (1919), Карлос Ботто (1923), Карлос Риеско (1923), Альфонсо Монтесино (1924) и Густаво Бесерра (1925).

В 1952 году в Чили приезжает венгерский флейтист и композитор Эстебан Эйтлер, рьяный поборник додекафонии. Он, а также незадолго до этого приехавший в Чили голландец Фрее Фокке, чилиец Эдуардо Матурана и испанец Родриго Мартинес основали вместе с другими музыкантами группу «Тонус», которая познакомила чилийскую публику с произведениями композиторов-авангардистов. Эта группа привлекла к себе и других компо-

зителей — Иду Виведо (1916), Томаса Лефевра (1926), Мигеля Агилара (1931) и даже Густаво Бесерру, стоявшего вначале на иных эстетических позициях. Ряд композиторов работает в области электронной музыки — Хуан Аменабар (1922), Хосе Висенте Асуар (1933) и Самуэль Кларо (1934). Другие придерживаются традиционного направления: это Дарвин Варгас (1925), Хуан Леманн (1928) и несколько эклектичный в своем творчестве Давид Серендеро (1934).

Этот краткий обзор нельзя закончить, не установив, какое участие в музыкальной жизни страны принимают широкие народные массы.

В основе создания Института распространения музыкальной культуры лежало намерение приобщить массы к музыкальной культуре. К сожалению, оно было осуществлено лишь в незначительной степени: возможность к тому, открывшаяся в результате победы Народного фронта, через некоторое время была сведена на нет. Ослабление коалиции левых политических партий в тот период и усиление экономического кризиса постепенно заставили отказаться от первоначально поставленных целей. Попытки, предпринимаемые для продолжения задуманного курса в деятельности института, не всегда имеют успех. Примерно такое же положение наблюдается и в других музыкальных организациях. Таким образом, связь между государственными музыкальными учреждениями и широкими слоями населения, стремящимися к культуре, остается весьма слабой. Этот недостаток должен быть устранен, и только при таком условии можно будет рассчитывать на действительный прогресс музыкальной культуры в стране¹.

¹ В последующие годы, в результате победы в Чили фронта Народного единства, музыкальная культура страны действительно вступила на тот путь прогресса, о котором говорит автор. В одной из своих статей, опубликованной в кубинском бюллетене «Музыка», Фернандо Гарсиа пишет: «...в Чили осуществляется значительный по масштабам процесс музыкального творчества, тесно связанный с общим революционным процессом, охватившим страну. Это наблюдается как в сфере народной музыки, так и в творчестве профессиональных композиторов... Работники искусства покидают свои башни из слоновой кости и становятся активными борцами за народное дело, отдавая свой труд и талант борьбе за национальное освобождение» (Fernando García Música y compromiso. — «Música», La Habana, 1972, N 29, p. 2). Вот лишь несколько примеров участия профессиональных музыкантов Чили в политической и революцион-

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА ЧИЛИ

Объем и сложность аспектов, которые предполагает изучение музыкального фольклора Чили, позволяют нам рассмотреть их в этом очерке лишь в общих чертах. Подобная задача дает право ограничиться четырьмя географическими зонами, фольклор которых имеет достаточно обособленный характер.

СЕВЕРНАЯ ЗОНА

Фольклор этой зоны — своеобразный конгломерат перуанских, боливийских, диагитских, атакамских, испанских и креольских чилийских элементов.

С музыкальным фольклором можно было встретиться у церквей и часовен капелл, предназначенных для почитания различных символов католической веры. Духовен-

ной борьбе старейшина чилийских композиторов Карлос Исамитт написал «Гимн предвыборной кампании Сальвадора Альенде» и песню на языке мапуче «Да здравствует Альенде!», композитор Сирило Вила сочинил «Тонаду сторонников Альенде», Серхио Ортега — гимн народного единства «Мы победим!», Габриэль Брнчик — «Марш молодых сторонников Альенде»; перу Фернандо Гарсна принадлежит кантата «Восставшая Америка» на стихи Пабло Неруды. По всей стране развернулось музыкальное движение, получившее название «Новая чилийская песня», среди наиболее известных представителей которой — Исабель Парра, Виктор Хара, Пайо Грондона, активизировалась деятельность многочисленных музыкальных ансамблей, преимущественно из студенческой молодежи, исполняющих песни актуального политического содержания, песни протеста, революционные песни.

Военный переворот 11 сентября 1973 года и последовавший за ним кровавый террор прервали поступательное движение чилийской музыки по пути демократизации, о котором писал Фернандо Гарсна. Завоевания Народного фронта в области народной культуры уничтожены. Мы знаем, что Виктор Хара зверски убит контрреволюционерами, судьба большинства других прогрессивных музыкальных деятелей нам неизвестна. Над Чили ходят мрачные тучи. Но мы верим, что борьба чилийских патриотов разгонит эти тучи, и народ Чили вновь обретет свободу и возможность строить и укреплять свою демократическую культуру. — *Примеч. составителя.*

ство, стремясь к постоянному влиянию на общины, поощряло религиозные церемонии и старалось вложить свое содержание в музыкальный фольклор, связывая его с этими церемониями. Но эти цели были достигнуты только частично: свободная экспансивность души верующих выходила за пределы культовых ограничений.

По определенным числам в церквях совершались церемонии: 16 июля, в день девы Кармен, в Ла-Тиране, расположенной в сердце Пампы-дель-Тамаругаль; 2 февраля в святилище Канделария в поселке Сан-Франсиско в Сельве; в октябре и декабре в церкви Богородицы Пеньяс, в уединенном месте, где горы несколько расступились, чтобы дать дорогу речке Ливилькар, на некотором расстоянии от Арики; в святилище Девы Андакольо в провинции Тарапака; в церкви св. Петра в Атакаме и в некоторых других освященных традицией местах, где в указанные дни собираются группы верующих или братства для совершения обрядовых церемоний — шествий, танцев, пения — внутри храма и вне его. Все эти акты готовятся под руководством старшин, участвующих в церемонии, которые называются капоралес.

Среди таких объединений наибольший интерес с точки зрения фольклора представляют «Моренос» из Арики, «Чунчос» из Икике, «Моренос» из Самы, «Куйакас» из Валье, «Моренос» из Ла-Тираны, «Краснокожие» и «Дьяволы» (ряженные; они находятся среди танцующих, разыгрывая различные сценки и создавая юмористические ситуации).

В толпе верующих и просто зрителей под воздействием происходящего — стремительных движений танцующих, выкриков женщин и мужчин, перекрывающих неопределяемую гетерофонию звуков кен, свирелей, свистков, гитар, труб, тромбонов и ритмических ударов больших (бомбо) и малых (тамбор) барабанов, марак, треугольников, бубнов, — стираются социальные понятия, подразделяющие людей на богатых и бедных, старых и молодых. Тропическое солнце заставляет сверкать в причудливой игре живописные краски и яркие орнаменты маскарадных костюмов, масок, сомбреро, специально сделанных для этих празднеств и украшенных лентами, перьями, блестками и вышивками. В заключение церемоний, когда изображения почитаемых святых выносятся из храмов наружу, накал звуков и ритма, создаваемый одновременным участием всех музыкальных ансамб-

лей, производит настолько впечатляющий эффект, что заставляет людей забыть о пустыне, о привычном образе жизни и сопутствующих ей печалях.

Приведем небольшой музыкальный фрагмент — пение чередующихся групп «Моренос» и «Краснокожих» на традиционном празднике в честь святой Кармен в Латиране:

1 Moderato

Флейта

Тамбор

Пение

«Моренос»

Vir - qendel Car - me - lo, ma - dre bon - da - do - sa,

Vir - qendel Car - me - lo, ma - dre bon - da - do - sa, pa - tus mo - re - nos

e - res mi - la - gro - sa, e - res de tus mo - re - nos rei - nay pa - da - ro - sa.

Флейта
Бомбо
Пение

«Краснокожие»
Ve - ni - mos só - lo a Vos,
Nos va - mos a tual - tar

¡oh, ma - dre del Se - ñor!, de - le - ja - nas tie - rras
can - tan - do con fer - vor, de - jan - do pe - sa - res,

con nues - tra de - vo - ción, de - le - ja - nas tie - rras
ol - vi - dan - do el do - lor, de - jan - do pe - sa - res,

con nue-stra de-vo - cidn.
ol - vi - dan do el do - lor.

Флейта

Марака
Тамбор

Пение

f

« Моренос »

sf *sf*

Vir - gendel Car - me - lo, ma - dre bon - da - do - sa,

« Краснокожие »

sf

Nos va - mos a tu al - tar, (oh, ma - dre

sf *sf*

pa - ra tus mo - re - nos ma - dre bon - da - do - sa,

sf *sf*

del Se - ñor!, de le - ja - nas tie - rras

f
 pa - ra tus mo - re - nos e - res mi - la - gro - sa,
sf *sf*
 con nue - stra de - vo - ción a can - tar - tu glo - ria,

f
 e - res de tus mo - re - nos rei - na y po - de - ro - sa
sf *sf*
 rei - na del per - dón

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a melodic phrase marked *f* (forte). The second and fourth staves are piano accompaniment, with the second staff starting with a *sf* (sforzando) dynamic. The third staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a whole rest. The fifth staff is a bass clef staff with a whole rest. The system concludes with a double bar line.

The second system of the musical score consists of five staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a whole rest. The second and fourth staves are piano accompaniment, with the second staff starting with a *sf* (sforzando) dynamic. The third staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a whole rest. The fifth staff is a bass clef staff with a whole rest. The system concludes with a double bar line.

Lyrics: *nt e alm sf*

«Моренос».

Пресвятая дева,
 Мать милосердная,
 Наша чудотворица,
 Царица всемогущая

«Краснокожие»:

Из далеких мест
Мы пришли к твоему алтарю
Воспеть твою славу,
Царица всепрощения.

В комплексе этих актов проявляются отголоски давно минувших веков в сочетании с более поздними, а также современными мотивами и элементами. Поэтому не кажется странным, что подобные представления привлекают и покоряют простых людей — шахтеров, крестьян, горцев, служащих, молодежь; они не подозревают, что воскрешают прошлое в том, что они совершают и переживают столь интенсивно.

Музыкальный фольклор Севера является частью религиозной функции, но это его назначение в значительной степени уже преодолено. В танцах преобладают спортивные и зрительные элементы — соревнование в оригинальности танцевальных движений, очевидное стремление сделать костюмы и маски более живописными и пышными. В музыкальном сопровождении участвуют флейта, труба, тромбоны, треугольники с их мелодическими и тембро-выразительными возможностями.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ ЗОНА

Танцы, песни, инструменты и музыкальные традиции испанских завоевателей оставили глубокий отпечаток на туземной аутофонии этой зоны

Присутствие иностранцев привело к формированию нового по этническому составу населения: креолов и метисов

Эти две группы по своему числу и влиянию на различных этапах приобретали все большее значение и в период независимости достигли доминирующего положения в социальном и культурном отношениях.

Репертуар испанских танцев и песен, бытовавших здесь среди тех, кто их принес с собой, постепенно расширялся за счет съелито, сахурианы, перикона, куандо*. Они становились желанными для креолов и метисов и даже стали считаться обязательными в салонах городских чилийских семей. Они распространились и на среднее сословие, а несколько позже — на крестьянство.

Женщина-креолка стала исполнять танцы и песни с любовным или сентиментальным содержанием под аккомпанемент гитары и арфы. Мужчина пристрастился к стихам и музыкально-поэтическим состязаниям (так называемые контрапункты) в стихотворной форме «децимы». Он избрал себе инструмент гитаррон*, у которого было более низкое звучание, чем у гитары. Мужчина не пользовался ни гитарой, ни арфой, считая их более подходящими для женщин. Еще до недавнего времени мужчину, играющего на этих инструментах, презрительно называли «неженкой».

Музыка сопровождает и фольклорные обряды сельских жителей, например обряд велорио, совершающийся по случаю смерти малолетнего ребенка, а иногда сборища певцов и поэтов, устраиваемые, чтобы воспеть «божественное», если сюжеты почерпнуты из библии, и «человеческое», когда речь шла о земном человеке и его повседневной жизни.

Наш народ не замедлил переработать заимствованное, сделав его более близким себе, интуитивно придав ему черты, более соответствующие его психологии и складу характера. Тем самым он возделывал почву для собственных оригинальных жанров. Насвистывая или напевая заимствованную мелодию и повторяя ее во время сельскохозяйственных работ в уединении больших поместий (асьенд), земледелец преобразовывал ее по своему образу и подобию. Растущее влечение народа к музыке способствовало появлению в городах так называемых чинган — специальных кабачков, где женщины пели тонады под аккомпанемент арф и гитар. Посетители спешили туда, чтобы послушать пение и игру, выпить чего-нибудь и отведать традиционные блюда.

Из репертуара этих певиц стоит особенно выделить за их распространение и популярность мелодии таких танцев, как куандо, рефалоса (или ресбалоса) и самакуэка.

Куандо имел настолько широкую популярность в прошлом веке, что считался национальным танцем. Однако подчеркнуто галантная грация и слишком осязаемый общий европейский характер, обусловленный романтизмом эпохи, его породившей, не позволили куандо выдержать соперничество с самакуэкой, которая появилась в стране на рубеже первой и второй четвертей

XIX века. Ее происхождение еще не окончательно выяснено.

Чилийский народ создал для самакуэки множество патриотических и сентиментально-любовных текстов, выработал хореографию, сочинил веселые прибаутки, ободряющие выкрики и рифмованные слова, иногда просто для благозвучия. Таким образом, самакуэка стала для чилийца наиболее соответствующей художественной формой выражения самых разнообразных оттенков его темперамента.

Самакуэка исполняется парой — мужчиной и женщиной с платками в правой руке. Дама, подняв свой платок, помахивает им легко и грациозно. Кавалер размахивает им с решимостью и энергией, которые выдают агрессивные стремления «завоевателя»; он то двумя руками держит платок над головой дамы, то словно растаптывает его полукруговыми движениями почти по земле против своей партнерши, то стремительно надвигается на нее, звонко выбивая каблуками дробь, в то время как корпус его то покорно сгибается, то высокомерно выпрямляется в желании сломить притворное сопротивление дамы... Смирение, покорность, наивная или лукавая грация, страстный порыв, вспыльчивость, робкая или дерзкая провокация, рыцарство и грубость, мужская спесь и женское кокетство — целая гамма всех «цветов радуги» человеческой психологии находит выход в этом танце, созданном народом для самовыражения своей коллективной личности.

В конце первой половины XIX века самакуэку стали называть просто куэка, придавая ей значение национального танца. Это место в иерархии чилийских танцев куэка сохраняет и по настоящее время. Во всем своем комплексе музыки, пения и танца она представляет собой одну из наиболее характерных ценностей музыкального фольклора не только Центральной географической зоны страны, но и всего чилийского народа. Она является неотъемлемой частью любых актов и проявлений общественной жизни — всенародных и сельских праздников, семейных вечеринок, браков, пикников, дней рождения, гражданских годовщин. Ритмо-мелодические элементы куэки вошли в арсенал постоянных художественных средств профессионального музыкального творчества. Форма куэки неоднократно использовалась как

чилийскими, так и другими композиторами Латинской Америки.

Не менее популярной, нежели куэка, и также распространенной не только в Центральной зоне, но и на всей территории страны, является тонада. Это индивидуальная песня, исполняемая в сопровождении гитары. Народ называет тонадами две различные формы: простую песню строфической структуры (обычно восьмисложные четверостишия) и особую песню с рефреном, две части которой представляют собой контраст в темпе: умеренный или медленный темп в строфе и живой, подвижный в рефрене. Обе эти формы соответствуют тем, которые были занесены в страну испанскими завоевателями.

Среди первой группы преобладают лирические по своему содержанию рождественские песни вильянсикос; парабьенес, исполняемые для новобрачных во время обряда бракосочетания; эскинасос, которые обыкновенно поют ночью или на рассвете по случаю дня рождения какого-либо лица или в честь того, кто считается заслуживающим особого внимания. Наряду с этими есть и тонады любовные, сатирические, патриотические, праздничные и другие.

Форма, стиль и содержание тонад кристаллизовались под влиянием времени и тех изменений, которые в них вносила повседневная народная практика. Поэтому господство в них восьмисложного стиха не исключает и иных строфических вариантов; точно так же строфа и рефрен в тонадах второй группы обыкновенно обогащаются повторениями и дополнениями отдельных слов или целых фраз, которые вносят в их морфологическую структуру разнообразие.

Приведем в качестве примера две тонады, которые можно считать типичными. Первая записана автором в приморском местечке Кауиль. Вторая — от крестьянки, также жительницы побережья, в провинции Мауле. Интересно отметить, что поэтический текст второй тонады обнаруживает тесную связь с «Астурианой» из известного сборника Мануэля де Фалья «Семь испанских народных песен», в то время как мелодия ее, напротив, не указывает на иберийское происхождение: она обнаруживает все наиболее типичные черты чилийского фольклора.

2a **Lentamente**

Quien tu - vie - ra u - na lle - ve gan - zú - a pa - ra en -
 - trar en si - len - cio en tu cuar - to y en las
 som - bras que en - vuel - ven la no - che en - con - trar el a -

Allegro

- mor en tus bra - zos Can - tan - do mi a - mor yo o - lvi -
 - do, es - ta sed que me de - vo - ra que ha -
 rit.
 ce im - po - si - ble la vi - da sin el be - so de tu bo - ca,
 un poco lento rit
 ¡ay sí!, ¡ay sí!, sin el be - so de tu bo - ca

26 **Moderato**

No sé de quien me va - lie - ra pa - ra pa - der - te es - cri - bir - por -
 rit.
 - que una mi - rada tu - ya no he po - di - do con - se - guir Te
 Allegro
 vas a la mar, nos va - mos los dos, ¡ay!, si tu e - res ma - ri - no
 ten ten rit
 ma - ri - ne - ra se - ré yo ¡Ay sí!, ¡ay no!, ma - ri - ne - ra se - ré yo

ЮЖНАЯ ЗОНА

Район девственных тропических лесов, горных хребтов и снежных пропастей. Здесь живут арауканы* — единственная в Америке этническая группа, которая из любви к своей земле и свободе на протяжении веков героически сопротивлялась испанским завоевателям*. На территории Араукании нет компактных поселений туземцев. Их жилища, построенные из дерева и соломы, разбросаны на некотором расстоянии друг от друга по берегам рек, на равнинах, холмах или же скрываются в зарослях гигантских дубов, покрывающих склоны окрестных гор.

По окончании военных действий арауканы продолжали заниматься сельским хозяйством и скотоводством — разводили овец, а позже и крупный рогатый скот. Соседство чужеземцев, жаждущих эксплуатировать их и завладеть их землями, заставляло араукана объединяться со своими братьями по расе, а суровость климата вынуждала его искать убежище. Однако и в этих трудных условиях продолжает развиваться музыкальный фольклор арауканов — создаются музыкальные инструменты, песни, танцы и рассказы, легенды и мифы о героях, возникают ритуальные церемонии и коллективные праздники.

Женщина также принимала участие в создании оригинальных произведений народного творчества. Прядя овечью шерсть и окрашивая ее с помощью домашних средств, она изготовляла изумительные орнаментированные ткани на примитивных ткацких станках, сопровождая свою работу песнями. Мать-арауканка забавляет ребенка: она сажает его на колени или ставит на пол и учит его несложным движениям, сопровождая их нежной песней, очень простой, порой состоящей всего из нескольких нот, но удивительно выразительной по своей ритмической и мелодической красоте. Подобно мачи (знахарю), она поет специальные песни, предназначенные для лечения больных.

Ограниченные рамки настоящей статьи не позволяют нам проанализировать подобные церемонии с той обстоятельностью, какой они заслуживают в силу своего интереса. Скажем лишь, что мачи сопровождает свое пение ударами культауна:

Ритуальная песня мачи

3 Moderato

Пение

Ma - ri ma - ri wit - ran ma - pu, ma - ri

Культрун

ma - ri wit - ran ma - pu, el - la nei - ta mi a -

- mu - an ma - ri ma - ri ma - ri ma - ri wit - ran ma - pu и т.д.

Приветствую тебя, неведомый край!
 Прекрасно идти по твоей земле.
 С заходом солнца ко мне придет удача

4 Moderato

Колыбельная песня

Nge_ma la_yai - mi mai Ko_llon ñi pi - chi ra - yen em

p *mf* *pp*

chui, chui, chui, chui u - mau - tun - ge ñi pi -

mf *p* *rit.* *dim. e rit.*

- pi - chi - ray Ko_llon kü - pai pi chui, chui, chui, chui.

Мой малютка, цветок любимый,
 Бука ходит,
 Мой цветочек любимый,
 Бука говорит, что идет.
 Баю-бай, баю-бай!

Другие песни арауканской женщины — это «каучу юль» (песня незамужней), «лантун юль» (песня вдовы),

«лямякан юль» (песня мелющих зерно, как правило грустного характера), «канстапе юль» (песня покинутой женщины), «айюн юль» (любовная песня), «ляутуэн юль» (песня, выражающая пренебрежение), «лин юль» (поется, чтобы подзадорить играющих в чуэку — традиционную арауканскую игру с деревянным мячом) и «амуль пююн юль» (погребальные песни). Последние особенно выразительны и драматичны, и поскольку им приписывается магический смысл, они являются табу: только мачи может их петь, и то лишь в особых случаях.

Арауканы-мужчины поют свои песни: игровые, исполняемые при молотье, любовные, чисто увеселительные, песни ведущего в коллективных или ритуальных танцах, песни построившего свою рúку (жилище) и предлагающего друзьям посетить ее, песни, исполняемые во время семейных и сельских праздников.

Резюмируя, можно сказать, что арауканская музыка включает в себя: 1) индивидуальные песни мужчины и женщины, 2) коллективные песни, 3) смешанные коллективные песни, в которых мужчины и женщины одновременно поют различные песни, 4) магические песни, 5) инструментальную музыку и 6) сочетание пения с инструментальным сопровождением. Большой частью музыка непосредственно связана с трудом, но нередко она служит для коллективного развлечения или личного удовольствия.

Инструментальная музыка арауканов основывается на тех натуральных звукорядах, которыми располагают их музыкальные инструменты. Вокальная, напротив, содержит все виды интервалов, в том числе и такие, которые с трудом поддаются точному вычислению.

Много раз на протяжении моего изучения арауканской музыки я задавал индейцам, мужчинам и женщинам, один и тот же вопрос: от кого они узнали ту или иную песню, кто научил их ей. Их ответ неизменно удивлял меня: «Это только из моего сердца». Они сочиняли и исполняли песни непосредственно передо мной!

Следует отметить, что подобная доверчивость, общительность с чужеземцем не часто наблюдается среди арауканов. В целом она им не свойственна, а проявляется только по отношению к тем, кого они хорошо знают, кого считают своими друзьями и к кому относятся с доверием.

ОСТРОВНАЯ ЗОНА

Она охватывает остров Чилоэ, многочисленные острова, населенные индейцами уильиче, берега Магелланова пролива и Огненную землю, где обитают племена алакалуф, она и ямана (или ягана). Из всех туземцев, проживающих в этой зоне, огнеземельцы находятся на самой низкой стадии общественного и культурного развития; в настоящее время существует серьезная опасность исчезновения их последних представителей*.

Несколько лет тому назад желание изучить быт уильиче привело меня в почти незнакомое место, называемое Coihuinde Compi.

...Шестеро туземцев-гребцов везли меня в челноке по внутреннему каналу*, окаймленному поросшими лесом холмами, — типичный ландшафт южных островов. Путешествие, занявшее несколько часов, оказалось интересным, несмотря на пустынную и безлюдье этих мест, которые кажутся давно покинутыми человеком. Но изменчивое небо изумляло игрой огромных кучевых облаков, то освещенных солнцем, то угрюмо серых. Временами между ними возникали разрывы сверкающей голубизны. Порой начинался внезапный ливень, потом снова светило солнце.

Здесьняя природа отличается от природы остальных районов страны, а гребцы также были не похожи на других ее обитателей. Низкорослые, цвета меди, они тем не менее выглядели стройными и неутомимыми. К вечеру челнок пристал к широкому пляжу, образованному склоном холма, поросшего лесом. Нас ожидало большое количество туземцев обоего пола. Они поспешили сюда при виде челнока. Впереди, с церемониальной тростью касика, в парадной одежде, туго затянутой на талии широким кожаным поясом, с повязанной лентой головой стоял местный вождь.

Я никого не знал и приветствовал касика по-араукански: «*magi magi repi*» (*magi* — десять, *repi* — брат, что означает «мои десять пальцев — с твоими десятью пальцами», и при этом протягиваются обе руки с улыбкой). Потом то же самое я проделал с остальными мужчинами, окружавшими касика рядами по три и по четыре человека.

Покончив с приветствиями, касик подал сигнал тростью, и музыканты начали играть на своих инструментах. В такт с умеренным ритмом, отбиваемом на культурке (разновидность культурна), мы медленно двинулись по широкому каменному пляжу. Я был захвачен прекрасной мелодией, которую туземцы пели в унисон. Шагая, я записывал музыку и текст.

Уильиче говорят на диалекте, родственном языку арауканов. Они умны, все говорят по-испански. Им свойственны некоторые физические особенности подчеркнута азиатского характера. Их основные занятия — рубка деревьев, которые они вывозят для производства мебели, скотоводство, рыбная ловля и выращивание сельскохозяйственных культур.

В течение долгих лет уильиче имели непосредственный контакт с испанцами. Эти связи наложили свой отпечаток на их фольклор. Многие испанские танцы (сапатео, сегидилья, фанданго и другие) продолжают бытовать среди уильиче. Переделав и приспособив их к собственным требованиям, они исполняют эти танцы на своих праздниках и сборищах под аккомпанемент пения и музыкальных инструментов. В составе последних также очевидно испанское влияние: наряду с местными культуркой, арауканской трутрукой, тростниковыми флейтами и различными деревянными и костяными свистульками, уильиче любят гитару и скрипку.

К сожалению, музыкальному творчеству уильиче угрожает серьезная опасность тех пагубных влияний, которые создают ежедневно коммерческие предприятия посредством различных радиопередач и записей, выдаваемых за фольклорные, не зная (или даже зная), что распространяемые ими путем настойчивой пропаганды подделки не имеют ничего общего с фольклором, создаваемым в процессе длительного коллективного творчества, ценным и изучаемым людьми науки.

ОСТРОВ ПАСХИ (РАПАНУИ)

Я не имел возможности заняться изучением музыкального фольклора этого чилийского острова: время, ограниченное обычной стоянкой парохода, не разрешает провести серьезные исследования. Поэтому то, что я отмечу в настоящем разделе, ограничивается материала-

ми, полученными при отдельных случайных контактах с жителями Пасхи, и редкими сведениями, содержащимися в специальной литературе.

На одном представлении программы фольклорной музыки мне удалось побеседовать с некоторыми туземцами, которые выступали с номерами песен и танцев Пасхи. Они сообщили мне, что часто слышали от своих отцов и дедов о праздниках и сборищах, называемых корос (koros), во время которых исполнялись различные песни, отличающиеся от современных, а также мужские и женские танцы, и что эти корос организовывались для празднования в честь прибытия какого-нибудь корабля и для приветствия моряков, а также для выражения чувства благодарности определенному лицу.

«Мой дед, — сообщил мне один из собеседников, — говорил, что всегда избирался человек, умеющий подготавливать корос и указывать специально выбранные им песни и танцы для мужчин и женщин».

Жители Пасхи также рассказывают, что, по мнению стариков, песни были различными в зависимости от цели, которую преследовали корос; на некоторых исполнялись веселые песни, на других сентиментальные, любовные; были и такие корос, в которых подшучивали над кем-нибудь, чтобы разозлить его, выразить ему презрение или оскорбить его. Длились корос обыкновенно несколько дней.

Мои собеседники не смогли ознакомить меня с другими деталями корос или спеть какую-нибудь из обычно исполняемых на них песен. Но в интересном произведении капеллана церкви Пасхи падре Себастьяна Энглерта, озаглавленном «La Tierra de Note Matúa» сообщается, что во время корос мужчины и женщины исполняли песни на четыре голоса; это уже само по себе свидетельствует о незаурядной музыкальной одаренности.

Мы знаем также о старинном инструменте, который, вероятно, звучал во время корос и который ныне уже не используется: это был своеобразный барабан, состоявший из положенной в вырытую в земле яму тыквы, на которой укрепляли плоский камень. По свидетельству Энглерта, при ударе ногой по камню из тыквы извлекался гул, похожий на звук барабана.

В настоящее время на Пасхе распространены песни, занесенные с Таити. Они исполняются в сопровождении

гитары, в некоторых случаях — аккордеона и почти всегда особого инструмента, сделанного из лошадиных челюстей и употребляемого для подчеркивания ритма. Мне довелось слышать немало таких песен-танцев, модных на острове. Они просты по своей мелодической линии и рисунку гитарного аккомпанемента. Многие из них популярны в нашей культурной среде, чем мы обязаны талантливой артистке Маргот Лойоле — единственной из наших исполнителей, которая сумела с изумительной подлинностью передать столь различные черты музыкального фольклора страны.

Карлос Исамитт

ТАНЕЦ СРЕДИ АРАУКАНОВ

Танец у арауканов является средством самовыражения, связанным с их общественной жизнью. Он служит также средством проявления жизненной силы народа и способом осуществления массовых развлечений. На языке мапуче слово «перун» означает танец вообще. Существуют танцы индивидуальные и коллективные; они делятся на ритуальные, если являются частью религиозно-магических обрядов, и бытовые (все остальные). Есть танцы только мужские и только женские, а также смешанные (то есть такие, в которых участвуют и мужчины и женщины) и детские. Наиболее многочисленны смешанные танцы магического характера. Некоторые танцы исполняются в сопровождении пения, другие под аккомпанемент музыкальных инструментов, третьи сочетают пение и музыку. Среди самых простых из бытовых танцев фигурирует «перун пичич'ен» («танец дорогого малютки»).

Арауканские родители заставляют исполнять эти танцы своих детей, когда они еще не ходят самостоятельно. Они берут их под руки и под звуки «перун юль пичич'ен» («песня, чтобы заставить танцевать дорогого малютку») заставляют их делать ритмические движения. На первую сильную долю мелодии резко опускают одно плечо ребенка, на вторую — другое, причем одновремен-

но слегка приподнимаются ноги. Значение этих танцев не выходит за рамки легкой гимнастики, в которой проявляется родительская любовь арауканов.

«Перун пичиче» — это индивидуальные или коллективные танцы для детей старшего возраста. Они исполняются в поле, во время пастбы, или когда дети остаются одни дома. Индивидуальные танцы сопровождаются пением. В коллективных к пению присоединяется аккомпанемент тростниковых флейт или ударных инструментов, импровизируемый самими танцорами. Нередко в полдень или к вечеру мне доводилось видеть на желтеющих склонах холмов или среди темных пятен леса группы маленьких пастушков, которые развлекались, танцуя под ритмические удары сухой палки или под звуки тростниковой флейты, подражая движениям взрослых, виденных ими во время танцев на празднествах.

Когда танец исполняется в рúке (жилище), его сопровождают ударные инструменты или чаранго, на котором обычно играет маленькая девочка. Эти «перун пичиче» являются подражательными танцами, в которых дети мапуче удовлетворяют свою потребность в движении и одновременно разряжают окружающие их глубокую тишину и одиночество.

Среди индивидуальных мужских танцев выделяется «лонко перун». Это танец хозяина руки, или главы семьи. Исполняется он обычно на празднествах по случаю различных семейных событий.

Танцу аккомпанируют трутруки, пифюльки, лолкинъ или культрун. «Лонко перун» выражает радостное настроение человека, главным образом после принятия им горячительных напитков. В рúке Макеуэ, на лесистом берегу реки Кепе, в провинции Каутин, мне посчастливилось увидеть один из таких танцев на свадебном пиршестве. Друзья жениха привели родителей невесты и принесли обычные в этих случаях подарки. Хозяева дома сердечно встретили их, и после традиционной беседы, церемонии знакомства и частого подношения гостям мудаи (маисовая водка) отец невесты громким голосом обратился к своим родственникам и друзьям, которые оставались на улице: «Братья, принесите трутруку, пифюльку, культрун... Я хочу танцевать!».

Когда родственники принесли инструменты, отец невесты запел песню и начал танцевать. Сначала движения

его были умеренными, но к концу песни сделались более свободными и быстрыми. Хотя слова песни были, несомненно, импровизированы, они напомнили мне другие «трауин юль» (праздничные песни), записанные в других, достаточно отдаленных от этой руки местах. В них говорилось о желании повеселиться. Эти песни выражали красоту естественных человеческих чувств.

Первые шаги танцующего были короткими и сопровождались легкими покачиваниями головы из стороны в сторону. Почти не отрывая ног от земли, танцующий делал мелкие прыжки, являющиеся одним из характерных па арауканских танцев. Руки его были свободно опущены, плечи ритмично поднимались и опускались. Когда танцующий допел «трауин юль», инструменты продолжали свою причудливую полифоническую игру, и танец начал приобретать новую динамическую силу. Шаги стали длиннее, колени поднимались выше. Человек танцевал на полуступне с носками, вывернутыми в стороны, и не касаясь пятками земли. Ноги поднимались отталкивающим движением назад и вверх в такт музыки. Одновременно с этим подобием прыжков танцующий производил вращательные движения тела. Движения его, словно опьяненного танцем, становились все более оживленными и свободными, плечи поднимались и опускались с большой силой, голова резко наклонялась то в одну, то в другую сторону, торс все время находился в наклонном вперед положении. Когда плечо поднималось вверх, то локоть руки отставлялся назад, причем предплечье составляло угол с плечом, а кисть расслабленно висела. Колени поднимались так, что составляли прямой угол с бедром.

Горделиво выпрямившись, танцор, обливающийся потом, неожиданно прервал танец. Восходящее глиссандо трутруки и удар культуруна возвестил конец «лонко перун». Ничего подобного в креольском фольклоре я не встречал. «Лонко перун» достигает такого ритмического накала и такой динамической экспрессии, что представляет удивительное зрелище.

Я попытался воссоздать музыкальный ансамбль, который обычно сопровождает, с незначительными вариантами, «лонко перун». Для облегчения исполнения я выбрал минимальное количество современных инструментов, тембры которых схожи с тембрами арауканских. Пар-

тию трутруки я поручил фаготу, партии пифюлек — тру-
бам, лолкинъ — кларнету и культуна — литавре*.

Ниже я привожу перевод песни, слова которой я ук-
радкой записал:

В Макеуэ праздник!
В Макеуэ праздник!
Потому так прекрасно солнце!
Потому так радостно моему сердцу!
Потому так радостно моему сердцу!
Для этой девушки, для нее хочу танцевать!
Для этой девушки, для нее моя песня!
Для этой девушки, для нее моя песня!
Прекрасен праздник, прекрасно солнце!

Коллективные танцы арауканов имеют спортивный или религиозно-магический характер, или же связаны с календарным циклом земледельческих работ. До настоящего времени среди танцев спортивного характера мне удалось наблюдать «палин перун» (танец игры в чуэку), среди связанных с трудом земледельца — «ньюэинъ перун» (танец молотьбы ногами) и «перун нгильятунес» (танцы, выражающие благодарность за хороший урожай, содержащие просьбу о ниспослании дождя или хорошей погоды), в которых земледельческий характер танца смыкается с религиозным. Из магических танцев я видел «мачилуэн» (церемониальный танец посвящения молодых мачи), «мачитунес» (врачевание больных), «реуэту-нес» (церемония установления «реуэ» — священной лестницы перед домом мачи) и танцы, которые обычно исполняются при обращении к «дереву жизни и любви» (священное дерево, которое может предсказать будущее).

Когда арауканы состязаются в игре в чуэку, то за каждую сторону «болеют» их друзья и родственники. Они приносят культуны, пифюльки и трутруки и, с целью воодушевить и подбодрить своих игроков, танцуют под аккомпанемент этих инструментов, время от времени взывая к божеству Нгенечену, чтобы он помог партии их игроков победить своих соперников. Болельщики, у которых нет инструментов, танцуют, держа в обеих руках на высоте груди ветки коричневого дерева.

В течение всей игры болельщики находятся там же, где их игроки, взывают к богу, пританцовывая, но не сдвигаясь при этом с места. Когда одной из сторон уда-

ется выиграть очко в свою пользу, забив деревянный шар в край площадки соперника, танец болельщиков этой партии становится более оживленным, прыжки выше; все па и движения тела выражают удовлетворение. Игроки этой партии подходят к танцующим с поднятыми вверх палками и начинают ударять ими одна о другую, проделывая ногами те же движения и в том же ритме, что и танцующие. Болельщики их соперников в это время продолжают взывать к Нгенечену, прося у него помощи, и па их танца не выражают той радости, которая видна в танце победителей. Эти «палин перун» не прекращаются до конца игры. В них почти такие же движения, как в «лонко перун»; разница только в жестях и движениях рук.

«Палин перун» не является самостоятельным танцем и служит как бы аккомпанементом к главному действию — самой игре. Поэтому у «палин перун» нет такого богатства па, движений, символики, как в других арауканских танцах.

© Издательство «Музыка», 1974 г. Перевод

Хуан А. Орrego-Салас

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ АРАУКАНОВ

Упоминания о музыке арауканов — явление довольно редкое среди хронистов и историков колониального периода; но даже и те немногие указания, которые мы встречаем в их произведениях, представляют собой лишь крайне лаконичные оценки одного и того же.

Однако современные исследователи — Карлос Исамитт, Педро Умберто Альенде, Карлос Лавин и другие — обнаружили у арауканов такие музыкальные достижения, которые представляют не меньший интерес для рассмотрения, чем достижения других латиноамериканских народностей.

«Несмотря на полное неведение гармонии, — пишет Исамитт, — мы можем наблюдать в их музыке ясные мелодические формы и огромное ритмическое разнообра-

разие»¹. Преобладание квартовых интервалов, иногда сочетающихся с терцовыми и квинтовыми, и изредка затрагиваемые септимы, октавы и даже некоторые промежуточные интервалы, невозпроизводимые в нашей темперированной системе, составляют ее основные стилистические признаки. Характер и содержание музыкальной деятельности арауканов, равно как и употребление ими инструментов, непосредственно связаны с обрядами и верованиями. И поныне магические заклинания, каждое из которых неотделимо от «своих» инструментов, в значительной степени определяют обстоятельства и место их использования. Культ Нгенечена (Nanechen) — «бога и властителя мира» — так же, как и заклинания против злых духов, всегда сопровождается игрой на определенных инструментах, иногда в определенном их сочетании; эти обряды связаны также и с определенными мелодическими моделями.

Духовой инструмент, известный под названием трутрука (trutruca), является, по-видимому, самым общепотребительным среди арауканов. Он изготавливается из разновидности бамбука, которая произрастает в диком виде во внутренних областях южного Чили.

Применение трутруки всегда связано с коллективными заклинательными обрядами, касающимися засухи или голода, мора и социальных бедствий. Этот инструмент употребляется также и более ограниченными группами — на семейных собраниях, во время погребальных церемоний.

Изготовление трутруки всегда поручается самому опытному в племени исполнителю на этом инструменте. Выбирается бамбук длиной около десяти футов и толщиной в два дюйма у широкого конца. При этом особенно важно, чтобы узлы бамбука находились на равном расстоянии друг от друга. Затем трость выставляется для просушки на солнце.

Через некоторое время трость разрезают по длине на две половинки и удаляют сердцевину (при этом тщательно следят за тем, чтобы не повредить внутреннюю сторону трости). Затем обе половинки соединяют и покрывают внешнюю поверхность свежей конской кишкой. Внутренняя полость образует узкую коническую трубу

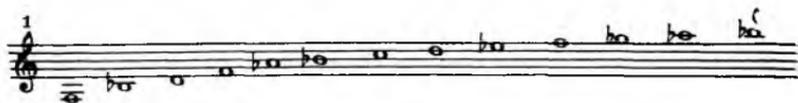
¹ Isamitt Carlos. Los instrumentos araucanos — In «Boletín latino-americano de música», t 4 Bogotá, 1938, p 305—312

диаметром в два дюйма у широкого конца. К этому концу прикрепляется раструб из коровьего рога. На узком конце делается срез по диагонали, выполняющий роль мундштука.

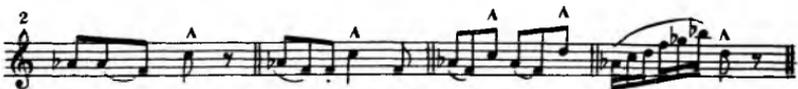
Непосредственно перед игрой в инструмент вливают один или два глотка воды, чтобы увлажнить его внутреннюю поверхность. Звукоизвлечение требует от исполнителя значительного усилия, поэтому связные, заливочные фразы играть трудно, и их обычно избегают. Более легки и безусловно более эффектны короткие «стаккатированные» звуки в пределах ограниченного диапазона.

Высокие ноты трутруки напоминают по тембру фагот, а самые низкие — засурдиненную валторну.

Помимо основного тона, частота которого колеблется в зависимости от величины инструмента в пределах малой терции, на большинстве трутрук, собранных Исамитом, можно извлечь двенадцать или тринадцать обертонов. Такими же звукорядами обладают и инструменты, находящиеся в Историческом музее в Сантьяго. В целом строй десятифутовой трутруки напоминает нечто вроде строя *in B* в нашем диатоническом звукоряде. Однако основной (теоретически) тон и его первый обертон практически не употребляются. Некоторые опытные исполнители могут извлечь нижнее *фа* (дуодецима от основного тона) и от него вверх следующий звукоряд:



Большинство употребляемых мотивов не выходит за рамки нонаккорда от звука *B* малой октавы. Иногда используются звуки верхнего мажорного трезвучия *си-бемоль*¹, *ре*², *фа*², включая *ми-бемоль*². Самые высокие обертоны (*соль-бемоль*², *ля-бемоль*² и *си-бемоль*²) встречаются только в восходящих пассажах в конце фраз или построений — штрих, очень характерный для музыки арауканов (причем не только инструментальной, но также и вокальной):



Основным приемом игры на трутруке является повторение какой-либо одной ноты в пределах дуольной или триольной ритмической группы. От этого постоянно возвращающегося центрального пункта берут свое начало следующие типы мотивов: восходящие пассажи по ступеням звукоряда, движение по звукам разложенного трезвучия, иногда скачки на сексту. Начало мелодий чаще всего нисходящее, а окончание, напротив, резко устремлено вверх.

Трутрука не употребляется индейцами в качестве аккомпанирующего инструмента. В сочетании с ударными и даже с пением старательно сохраняется индивидуальный тембр ее звучания, благодаря подчеркнутому употреблению характерных для нее средств выразительности. При этом работы Исамитта и Лавина об арауканах дают очень мало примеров одновременного звучания трутруки и человеческого голоса; гораздо чаще встречается чередование голоса и инструмента. Сочетание же трутруки с ударными — обычное явление².

Несмотря на то, что трутрука, согласно Исамитту, является самым распространенным у арауканов инструментом, лолкинъ (*lolkin*), как указывает тот же Исамитт, имеет более древнее происхождение.

Лолкинъ и по внешнему виду и по своей конструкции очень похож на трутруку, но вдвое меньших размеров — его длина от пяти до шести футов; несколько иной формы и его мундштук. Ствол инструмента делается из высушенного побега кустарника, известного под названием локлолкинъ (*loklokin*), который растет в диком виде в прибрежных районах южного Чили.

К более узкому концу инструмента прикрепляют мундштук — три различного диаметра обрезка того же тростника, вставленных один в другой. На другом конце инструмента, диаметр которого несколько больше дюйма, укрепляют рог животного, выполняющий, как и у трутруки, функции раструба. Ныне сохранились лишь немногие образцы этого инструмента, поэтому сведения о его употреблении и роли в музыкальном быту арауканов чрезвычайно скудны.

² См.: Lavín Carlos. La musique des Araucanos. — «Revue Musicale», Paris, 1925, mars, N 6, p. 247—250

Игнасио Сервантес



Мануэль Саумель



Два набора барабанов бата различной формы. Наибольший — ийя, средний — итотеле, самый маленький — оконколо



Набор барабанов лукуми

Погремушки абвес, или гуирос. Слева — автор статьи «Музыка кубинских негров» Архельерс Леон





Ансамбль музыкантов бембе. Слева направо инструменты: гуатака (лемех плуга), три барабана бембе, гуагуа (барабан-ксилофон)

Два набора барабанов бембе





Маскарадный танец-пантомима «дьяволов» из провинции Тарапака (Чили)



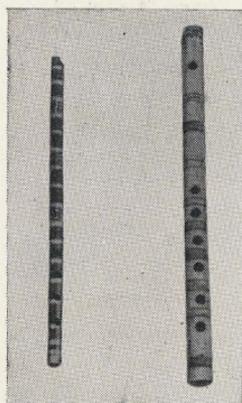
Арауканка



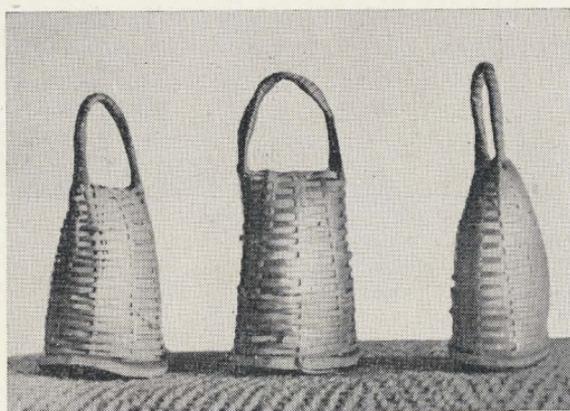
Эйтор Вилла-Лобос



«Шеганса Моряков» (Жуан-Песоа, Параиба)



Флейта пифе бразильских народных ансамблей

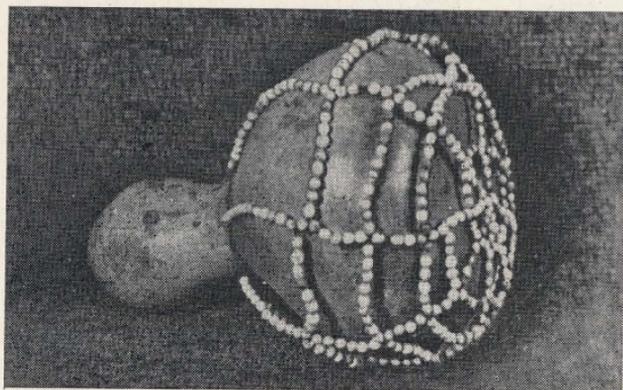


Погремушки кашиси из Бани. Внутри ивовых корзиночек насыпаны мелкие камешки, сухие семена и т. п.

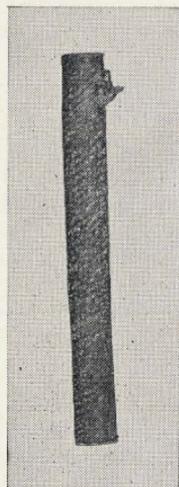
Барабаны
бразильских негров
атабаке



Металлические
колокольчики шере
(Пернамбуко)



Бразильская марка (Пернамбуко)



Ганза (Параиба)



Круговой танец ацтеков. В центре музыканты, играющие на тепонацтли (слева) и уэуэтл. Рисунок из древнего ацтекского кодекса



Ацтекский ритуальный танец в сопровождении тепонацтли и уэуэтл. Рисунок из древнего ацтекского кодекса



Уэуэтл из Тенанго (Национальный антропологический музей Мексики)

Описываемый Исамиттом инструмент из его частной коллекции имеет следующий звукоряд из восьми обертонов:



Звук на лолкине извлекается не вдуванием воздуха в трубку, а напротив, сильным втягиванием его в себя, поэтому протяженность музыкальных фраз зависит от способности исполнителя растягивать фазу вдоха. Звучание лолкиня напоминает засурдиненную трубу; в целом его тембр несколько светлее, чем у трутруки.

В игре на лолкине повторяющиеся ноты используются реже. Для этого инструмента более характерны быстрые и короткие связные фигурации из двух-трех звуков и восходящие, а также нисходящие поступенные пассажи:



Исследования Исамитта и Лавина характеризуют лолкинь как сольный по преимуществу инструмент. Тем не менее, довольно часто его сочетание с ударными и другими инструментами, особенно в кульминационных моментах некоторых ритуальных церемоний.

Если «подниматься вверх» по тесситуре звукорядов арауканских инструментов, то следующими после трутруки и лолкиня инструментами будут различные типы свистков или маленьких вертикальных флейт. Наиболее популярны из них среди современных арауканов ифюлька (pifülka) и пинкульуэ (pinkullwe).

Пифюлька, по-видимому, старше пинкульуэ. В Историческом музее в Сантьяго хранится несколько ее экземпляров, изготовленных из костей животных, керамики и даже высеченных из камня. В настоящее время все известные образцы делаются из твердых пород дерева. 10-дюймовая пифюлька на половину длины (не насквозь!) просверливается вертикально раскаленным железом, так что с одного конца инструмент оказывается закрытым, а просверленный канал, сужающийся на самой глубине, принимает по мере приближения к выходу яйцевидную форму. Внешняя поверхность большинства пифюлек обычно украшена изображениями людей или животных. Встречаются также пифюльки с двумя параллельными каналами различной длины.

Смочив края отверстия и внутренние стенки канала, исполнитель располагает инструмент перпендикулярно губам. Таким образом он извлекает самый высокий основной тон, который на большинстве инструментов находится между *си-бемоль*¹ и *соль*¹. Постепенно закрывая верхней губой отверстие, музыкант получает нисходящий хроматический звукоряд в пределах увеличенной кварты или чистой квинты. При передувании на последних четырех или пяти нотах звукоряда исполнитель может извлечь соответственно четыре или пять верхних обертонов, находящихся в интервале дуодецимы от основных звуков. Из этих четырех обертонов в основном используются лишь два первых. Таким образом, для пифюльки очень характерны скачки от основного звукоряда к этим верхним обертонам:



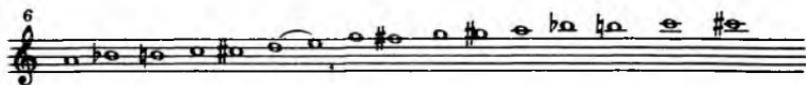
Играть на пифюльке значительно легче, чем на трут-руке и лолкине, поэтому она особенно распространена среди молодых представителей племени.

Самой высокой тесситурой среди всех арауканских духовых инструментов обладает пинкульуэ. Это попереч-

ная бамбуковая флейта, длиной в четырнадцать-пятнадцать и толщиной в один дюйм. Внутренний диаметр трости — $\frac{3}{5}$ дюйма. Один конец инструмента закрыт наглухо. Отступя примерно два дюйма от открытого конца, просверливают четыре круглых отверстия для пальцев на расстоянии чуть больше полудюйма одно от другого. Со стороны глухого конца имеется еще одно отверстие, несколько более широкое. Оно служит для вдвухания воздуха

Сходство пинкульуэ с такими инструментами более северных районов Анд, как кена (кепа), пинкольо (pin-kollo), или пинкильо (pinquillo), привело многих этнологов к мысли о ранних контактах арауканов с культурами инкской империи. Во всяком случае создается впечатление, что пинкульуэ появился у аборигенов Чили после прибытия туда испанцев

Исамитт, описывая один из имеющихся у него экземпляров пинкульуэ, приводит для него следующий хроматический звукоряд из шестнадцати звуков (с пропуском одной секунды между re^2 и mi^2):



Большинство наигрышей на пинкульуэ, зафиксированных при помощи магнитофона и нотных записей, имеют подвижный характер. С одинаковой легкостью воспроизводятся широкие скачки и быстрые фигурации, а также восходящие и нисходящие пассажи по ступеням.



Последний арауканский духовой инструмент — кюлькюль (küllküll) Это рожок, изготовленный из рога коровы или быка, с боковым отверстием для вдвухания воздуха Кюлькюль издает одну-единственную ноту, которая часто используется, подобно ударным инструментам, для подчеркивания общего ритма ансамбля или для внесения акцентов на слабых долях. Исамитт сообщает о некоторых случаях, когда кюлькюль сочетался с трутру-

кой. Кюлькюль появился у арауканов уже после испанского завоевания.

Играют на всех описанных здесь духовых инструментах, а также на корнете, появившейся среди местного населения после конкисты, только мужчины. Женщинам разрешается играть на ударных инструментах, в основном на культурне (kultun), который представляет собой маленький барабан с полусферическим корпусом, изготовленным из половины тыквы, с одной мембраной из телячьей кожи. Этот инструмент употребляют мачи во время обряда исцеления больных.

Культрун так же широко распространен у арауканов, как и трутрука, и, по-видимому, именно эти два инструмента и возбудили, главным образом, любопытство первых испанских поселенцев.

Несколько меньшее ритуальное значение имеет уада (wada) — погремушка из маленькой тыквы, наполненной камешками или мелкими зернами. Этот инструмент похож на мараку и также используется мачи или ее помощницами во время ритуальных церемоний.

Ритмический пульс в арауканской музыке создают не только ударные, но также и духовые инструменты, в частности повторяющимися нотами в пассажах и акцентированием слабых долей. Во всяком случае, употребление ударных, и прежде всего культурна и уады, всегда детерминировано их ритуальным значением и связанными с ними заклинаниями. Хотя арауканы первоначально не ограничивались, вероятно, только этими двумя ударными инструментами, но в настоящее время более ранние по происхождению представители этой группы либо полностью исчезли, либо, по-видимому, неизвестны современным племенам.

Таков, например, кюнкюлькауэ (künkülkawe) — инструмент из двух аркообразных смычков, изготовленных из дерева и конского волоса. Кюнкюлькауэ держат обеими руками и посредством легкого трения смычков друг о друга заставляют вибрировать натянутый конский волос. Получаемые при этом звуки настолько тихие, что уловить их могут лишь те, кто находится рядом с исполнителем.

Тромпе (trompe), или биримбао (birimba), также принадлежит к группе практически «вымерших» инструментов. Это идиофон, представляющий собой тонкую и

упругую металлическую пластинку длиной в два или три дюйма и шириной в один дюйм, прикрепленную к деревянному кольцу или половинке небольшой выдолбленной тыквы. Играя на биримбао, его держат около рта и дергают свободный конец металлической пластинки, заставляя ее вибрировать. Увеличивая или уменьшая объем ротовой полости, которая в данном случае служит резонатором, можно слегка изменять тембр звука, извлекаемого из этого инструмента.

Наше рассмотрение арауканского инструментария может быть продолжено, если мы примем во внимание не только исконные, присущие только данному племени инструменты, но также и те, которые были заимствованы позднее от других групп. Именно таким является чаранго (charango), который Исамитт описывает как инструмент, состоящий из двух проволочных струн, длиной около двух с половиной футов, натянутых на деревянном шесте. Специальная подставка отделяет струны от шеста и одновременно регулирует их натяжение. Пальцы правой руки исполнителя, которой он ударяет по струнам, обернуты куском толстой проволоки.

Можно предположить, что чаранго является производным от завезенной в Америку испанцами гитары. Во всяком случае, название этого инструмента совпадает с названием употребляемой боливийскими индейцами небольшой гитары с корпусом из панциря броненосца и четырьмя двойными струнами.

Обзор музыки чилийских арауканов ведет к признанию определенных тенденций в доколумбовой музыкальной культуре, имеющих силу для всех местных племен, подвергшихся в то или иное время влиянию народности аймара, господствовавшей в Перу до семисотого года н. э. или же более позднему культурному воздействию народов «Империи инков».

Среди андийских культур на севере и западе Южной Америки музыка достигла высокого уровня развития. Свидетельства этого мы видим как в образцах обнаруженных в настоящее время в раскопках инструментов, так и в многочисленных сценах, изображенных на вазах. Однако контакт арауканов с перуанскими или боливийскими племенами, по-видимому, имел место значительно позднее — либо незадолго до конкисты, либо, согласно некоторым исследователям, уже в колониальную эпоху.

Это подтверждается поздним появлением у арауканов таких инструментов, как пинкульуэ (очевидно, развившегося из андийского пинкольо или кены) и струнный щипковый чаранго.

Следовательно, трутруку и культрун с полной уверенностью можно считать исконными инструментами арауканов, появившимися до какого-либо контакта их с соседними культурами. Этот факт подтверждается сообщениями ранних хронистов, в которых упоминаются только эти два инструмента.

Флейты Пана, которые были чрезвычайно широко распространены у всех народностей центральных и северных областей Анд, никогда не встречались у арауканов. Кроме того, арауканские звукоряды и типичные образцы их мелодий также несомненно отличаются от преимущественно пентатонического характера музыки их северных андийских соседей.

Тем не менее инструменты, которые, как, например, трутрука и культрун, являются исконными для арауканов, а также те, которые были заимствованы ими в результате позднейшего контакта с древними аймара, колья или наска, принадлежат, вместе со всем инструментарием древней Америки, к группе инструментов, распространенных по всему свету. Можно полагать, что они относятся к той обширной группе инструментов, которые, по мнению многих, проникли на юг в эпоху неолита вместе с переселенцами из Юго-Восточной Азии (из нынешнего Китая). Это объясняет многочисленные связи между индоамериканскими инструментами и инструментами, обнаруженными как в Китае, так и на Малайском архипелаге и на островах Тихого океана. Трутрука и лолкинъ с их роговыми раструбами очень напоминают деревянные трубы с раструбами из тыквы, встречающиеся в Австралии и на островах Полинезии. То же самое можно сказать и о пифюльке, которая имеет большое сходство со многими разновидностями флейт-свистков, бытующих на Борнео и на Филиппинах.

Южное направление, по которому пришельцы из Азии распространяли свое влияние на все культуры, расположенные в зоне тихоокеанского побережья Америки, подтверждается также таким сходством инструментов, как, например, явная аналогия между арауканским кюнкулькауэ и майду (maidu), употребляемым индейцами Сред-

ней Калифорнии. Совпадают, по-видимому, даже магические значения, связанные с каждым из этих инструментов.

Необходимо сделать еще несколько заключительных замечаний, относящихся к характеристике инструментальной музыки арауканов. Хотя пение и наложило определенный отпечаток на их инструментальное исполнительство (например восходящее глиссандирование в конце большинства музыкальных фраз), вокальная и инструментальная практика, тем не менее, остаются связанными каждая со своей собственной идиоматической сферой, отличающейся одна от другой. Многие инструментальные мелодии, связанные с конкретными ритуалами, тщательно охраняются традицией и потому почти не изменяются на протяжении длительного времени. Выдержанные звуки избегаются. Мелодии обычно очень короткие и в большинстве своем основаны на повторяющихся мотивах из двух-трех различных звуков. Размеры инструментальных наигрышей ограничены краткими импровизациями, что обычно связано с уровнем физических возможностей исполнителя.

© Издательство «Музыка», 1974 г. Перевод.

БРАЗИЛИЯ

Арнальдо Эстрела

СОВРЕМЕННАЯ БРАЗИЛЬСКАЯ МУЗЫКА

Бразильская музыка послевоенного периода разделилась на два течения. Господствующим является национальное направление, основоположников которого — Непомусено, Брага, Леви — уже нет в живых. В наши дни возглавили это направление те композиторы, которые подняли бразильскую музыку на большую высоту: Вилла-Лобос, Франсиско Миньоне, Лорензо Фернандес. Позднее к ним присоединились их более молодые последователи: Радамес Гнаттали, Жозе Сикейра и Камарго Гуарньери; последнего считают наиболее яркой фигурой среди музыкантов этого поколения. Список можно пополнить еще несколькими именами: это Фрутуозо Виана, посвятивший себя преимущественно фортепианной музыке, с редкими отступлениями в пользу вокальной; Бразилио Итибере, который отдает предпочтение хоровой музыке — как а *sappella*, так и с сопровождением; наконец, Луис Козме, чье творчество не очень богато в количественном отношении, но довольно разнообразно — пьесы для фортепиано, для скрипки и фортепиано, для голоса и фортепиано, камерные произведения, балет «Пещера Журуа» и другие. Композитор этот колеблется между национальным стилем и додекафонией, с доминирующей склонностью к последней.

По иному пути пошли композиторы следующего поколения. Среди них выделяются Алсео Боккино, Герра Пейше и Клаудио Санторо; двое последних, пережив увлечение додекафонной музыкой, также обратились к национальному стилю.

Творчество более молодых — Эдино Кригера и Марио Тавареса пока не определилось настолько, чтобы его можно было с уверенностью отнести к тому или другому течению. Произведения их еще мало исполняются, и они не получили пока большого признания. Таварес склоняется к национальному стилю в музыке.

Национальный стиль — фундамент всей бразильской музыки, основа ее самостоятельности и самобытности — своими истоками уходит в начало нашего столетия. В течение XIX века, в ходе борьбы против рабовладельцев, родился сплав европейских песен и танцев с ритмикой и ударными звучаниями Африки. Так шло формирование народной бразильской музыки, смешанной по своей природе.

Формирование ее основных элементов, подготовка той почвы, которая в дальнейшем будет питать своими соками корни великой музыкальной культуры бразильского народа, — таково наследие прошлого века, ставшего своеобразной лабораторией национальной эстетики, которая достигла расцвета в XX веке.

Эйтор Вилла-Лобос (1887—1959) — наиболее крупный представитель национального бразильского стиля в музыке — становится в послевоенный период во главе Национальной консерватории хорового пения и борется за введение музыки в программу школ первой и второй ступени; он задался целью «обучить пению детей и юношество» и пишет множество хоровых произведений национального склада, обрабатывая для хорового исполнения народные песни.

Затем он постепенно отходит от проблем музыкального образования народа, поручив это дело своим верным помощникам, и предпринимает ряд поездок по всему миру, вынося на концертные эстрады обеих Америк и Европы бразильскую музыку.

И все же нескончаемые поездки не подорвали и не ослабили творческую активность Вилла-Лобоса. В этот период им написано немало произведений, часто по заказу того или иного исполнителя, импресарио, издательства, оркестра, музыкального общества или правительства. Творческая сила композитора была столь велика, что одновременно с этим он создает ряд крупных произведений различных жанров: симфонии, хорально-симфонические поэмы, а также семнадцать струнных кварте-

тов (их было бы создано больше, если бы не болезнь композитора: в его бумагах найдены наброски Восемнадцатого квартета). Здесь композитор остается верным себе и тому первоначальному направлению, которое он принял с первых же шагов; это был художник, никогда не порывавший связи с народом.

Вилла-Лобос истинный сын своей земли: и в творчестве и по национальному самосознанию. Творчество гениального бразильского композитора отличается в этом отношении единством и цельностью. Это не значит, что национальный характер музыки Вилла-Лобоса одностронен и узок. Напротив: если в одних случаях он прибегает к фольклорным источникам, а в других пользуется народными ритмами и звучаниями, то наряду с этим им создано немало страниц, в которых народные элементы настолько преобразованы, что трудно уловить какие-либо внешние, формальные признаки типично бразильской мелодии или ритмики. Глубоко национальный характер этой музыки проявляется лишь в ее сущности, в передаче мироощущения и национальной эстетики бразильского народа. Таким образом, вся история бразильской музыки отразилась в творчестве Вилла-Лобоса и может быть прослежена этап за этапом.

Другие представители национального направления, о котором речь пойдет дальше, обнаруживают множество индивидуальных черт и в стиле, и в степени технического совершенства, и в особенностях творческого темперамента. Однако ни один из них не сумел так, как старейшина бразильских музыкантов, очистить и облагородить народную музыку.

Его знаменитые циклы «Шорос» и «Бразильские бахианы», его вокальные «Сересты», его «Сиранды» и обе сюиты «Мир ребенка» для фортепиано — все это написано до 1945 года *. Еще ранее было создано несколько опер, балетов, симфонических поэм, а также бесчисленные хоровые песни, пьесы для детей, произведения для фортепиано с оркестром, для скрипки с оркестром, сонаты для скрипки и фортепиано, виолончели и фортепиано, несколько трио и восемь струнных квартетов — это лишь наиболее значительная часть наследия того периода.

Огромный заряд творческого вдохновения далеко не был исчерпан, когда по окончании второй мировой войны композитор предпринял свои бесперывные турне; он

провел в поездках все последние годы жизни. Даже отдавая много времени дирижерской деятельности, постоянно переезжая из города в город, из страны в страну, он ежегодно создавал новые и весьма значительные симфонические и камерные произведения.

Так, с 1945 по 1959 год Вилла-Лобос написал шесть симфоний и множество других произведений, от опер и балетов до инструментальных концертов.

С годами Вилла-Лобос все охотнее обращается к форме струнного квартета.

Всего он написал семнадцать квартетов. Хотя каждый из этих квартетов отличается своеобразием и отмечен поисками нового, все они родственны между собой. Подобное же явление мы видим в циклах «Шорос» и «Бразильские бахианы».

Сейчас трудно и, быть может, преждевременно углубляться в критический анализ квартетов и давать им оценку. Некоторые из них при первом публичном исполнении понравились меньше, другие больше, как, например, Двенадцатый и Шестнадцатый. Но успех не может служить критерием для окончательного суждения о художественной значимости произведения или о превосходстве одного квартета над другим. Еще не пришло время для объективной критической их оценки.

Вилла-Лобос родился и умер в Рио-де-Жанейро, тогдашней столице страны, и обессмертил ее певучую душу не только в «Шорос» и «Серестах»; по многим другим произведениям мы видим, что он черпал вдохновение в задумчивых или пылких уличных песнях, в творчестве народных певцов; именно эти мелодии часто звучат во вставных адажио Вилла-Лобоса и служат естественной формой его художественного самовыражения.

Вилла-Лобос был не только самым знаменитым из бразильских композиторов, но и самой выдающейся фигурой в музыке всего американского континента.

Широкая известность Вилла-Лобоса подтверждается, в частности, тем, что его наперебой приглашали лучшие оркестры обеих Америк и Европы. О популярности его можно судить по огромному количеству заказов на различного рода музыку, а также по бесчисленным gramzapisям произведений Вилла-Лобоса; почти не осталось значительных его вещей, которые не вошли бы в каталоги музыкальных записей, а некоторые фигурируют

одновременно в картотеках многих фирм. Так, существует пять грамзаписей знаменитой «Бразильской бахианы» № 5 для сопрано и ансамбля виолончелей, не считая пластинки с переложением этой бахианы для сопрано и гитары, сделанного самим автором.

Об этом переложении можно сказать, что оно представляет собой возврат к подлинной народности, ибо первоначальный вариант аккомпанемента — не что иное, как транспозиция характерных звучаний бразильской народной гитары; этим инструментом композитор владел в совершенстве и обогатил гитарный репертуар своим «Шоро» № 1, концертом и целой серией прелюдий и этюдов, созданных для Андреса Сеговии. Во всех этих произведениях живет — без нажима, без подчеркивания — подлинный дух Бразилии.

Горячая любовь композитора к родине, его готовность всеми силами служить народу выражалась также в активной общественной деятельности. Вилла-Лобос хотел, чтобы каждый бразилец умел и любил петь и имел бы подходящие песни для разных случаев жизни. И вот Вилла-Лобос обращается к Мануэлю Бандейра, одному из лучших современных поэтов, с просьбой написать слова для цикла «Задушевных песен», который и был опубликован в 1945 году

Национально-бразильские устремления не мешали Вилла-Лобосу отдавать должное культуре других народов. Под его управлением бразильские оркестры впервые исполняли музыку современных композиторов других стран. Ему принадлежат обработки русской песни «Эй, ухнем!», романа Чайковского «Ночи безумные» и Прелюдии Рахманинова*.

Второй из «Могучей тройки» — Оскар Лорензо Фернандес (1897—1948), также уроженец Рио-де-Жанейро. Он умер вскоре после победы над фашизмом, в своем родном городе. Смерть настигла композитора в то время, когда он готовился к новому смелому взлету в области крупной формы; до этого Фернандес был признанным мастером миниатюры. Особенную популярность завоевала его знаменитая «Тоада», которая считается одним из лучших произведений для голоса и фортепиано во всей бразильской музыкальной литературе.

За последние два года жизни он создал обе свои симфонии, концерт для скрипки с оркестром и оба струн-

ных квартета. Лорензо Фернандес был также крупнейшим педагогом. Еще совсем молодым он возглавил кафедру гармонии в Музыкальном училище при Бразильском университете. Он же был основателем и до последних дней жизни бессменным директором Бразильской консерватории.

Фернандес посвящал много времени бескорыстной общественной работе. Мало того, что он стоял во главе многих объединений по организации концертной деятельности он основал также превосходный музыкальный журнал, называвшийся «Музыкальное просвещение», который издавался под его руководством в течение года и прекратил свое существование вследствие непреодолимых денежных затруднений.

Фернандес был близким другом Вилла-Лобоса и получил от него приглашение преподавать на курсах хорового пения; таким образом, Фернандес внес свою лепту в работу по внедрению музыки в программу школ первой и второй ступени, предпринятую Вилла-Лобосом в штате Рио-де-Жанейро и распространившуюся впоследствии также и на другие штаты и федеральные территории страны.

Франсиско Миньоне ровесник Фернандеса. Он родился в Сан-Паулу в 1897 году и живет в Рио-де-Жанейро, где с 1934 года заведует кафедрой дирижерского искусства в Музыкальном училище Бразильского университета. Он делит свое время между композицией и преподаванием (по классам дирижирования, композиции и фортепиано), а также выступает как пианист и дирижер — не только в Бразилии, но и за границей. ¹

Миньоне не отказывается и от организаторской деятельности, продолжая традиции своих двух коллег. Он был директором Муниципального театра Рио-де-Жанейро, художественным руководителем Континентальной компании (выпускающей грампластинки), а в настоящее время является руководителем Национальной службы музыки и членом Федерального совета «Ордена музыкантов».

Заграничные поездки, годы учения в Европе и окружение, в котором Миньоне жил там в молодые годы, — все это объясняет эстетическую неопределенность его первых работ. Но в дальнейшем он решительно вступил на путь национального стиля.

Творческий темперамент влек его к симфонической музыке; обилие сочинений для голоса объясняется, вероятно, итальянским происхождением композитора; так, ему принадлежат две оперы: «Торговец алмазами» и «Невинная»; Миньоне — пианист-виртуоз, и фортепианная музыка занимает тоже немалое место в его творчестве.

При всем том композитор не чуждался и камерной музыки, однако в этом жанре его опыты оставались сравнительно редкими, пока композитор не достиг полной творческой зрелости. Так, если оставить в стороне квартет для духовых инструментов и фортепиано и принимать в расчет лишь самые значительные из его произведений, то мы сможем сказать, что все они написаны после 1956 года, то есть когда композитору было около шестидесяти лет.

Если в молодости Миньоне не решался штурмовать твердыню камерной музыки — струнный квартет, то именно в этом возрасте он создал почти одновременно, в течение 1956—1957 годов два квартета.

Оба квартета отмечены яркими чертами бразильского национального стиля, который сказывается в типичных ритмах, сменяющих друг друга с полной свободой, без симметрии, без метрической опоры. Исполнение их весьма сложно и требует исключительно искусного владения ритмом

Франсиско Миньоне вновь обратился к камерной музыке лишь в 1961 году, но зато со всей увлеченностью, свойственной его темпераменту. Он устремил внимание на духовые инструменты и написал квинтеты, квартет и трио.

Помимо этого им созданы концерты для фортепиано и скрипки с оркестром, симфонии, балеты и ряд других произведений

Непосредственные продолжатели дела Вилла-Лобоса Франсиско Миньоне и Оскар Фернандес моложе своего старшего коллеги на десять лет; примерно таков же интервал между ними обоими и корифеями следующего поколения музыкантов Радамесом Гнаттали (род. в 1906 году) и двумя сверстниками — Камарго Гуарньери и Жозе Сикейра (оба род. в 1907 году). Эти композиторы — представители Севера и Юга нашей страны. Сикейра — уроженец Параибы, провинции, расположенной на

севере, в засушливой полосе. Именно этот суровый край — родина самых пленительных сокровищ бразильского музыкального фольклора.

Радамес Гнаттали, как и Луис Козме (о котором упоминалось в начале этой статьи), уроженец крайнего юга, страны степей, холода и скупых бразильских снегопадов. Оба переселились в Рио-де-Жанейро, где живут по настоящее время.

Камарго Гуарньери — уроженец Тиете в штате Сан-Паулу. Это композитор, связанный всеми корнями с родной почвой, ни в чем не отделяющий себя от вскормившей его земли. Он черпает свое вдохновение в песнях и танцах своей провинции. Второй центр притяжения его фольклорных интересов — Северо-Восток. Ни один бразильский композитор, в какой бы части страны он ни родился, не избежал чар этого уголка родины. Гуарньери благодаря своему полифоническому мастерству сделал больше других для приобщения родного искусства к искусству мировому.

С юных лет он оказывал предпочтение классическим формам. Доказательством могут служить три сонаты для фортепиано, из которых третья заканчивается двухголосной фугой, где противоречие между статичностью бразильской народной музыки и требованиями контрапунктического развития нашло на редкость удачное разрешение.

Другим свидетельством тяготения к классике могут служить два струнных квартета, а также симфония Гуарньери (его Вторая симфония, удостоенная премии на международном «Конкурсе американской симфонии», была написана в 1948 году, в течение которого композитор создал также Второй концерт для фортепиано с оркестром, получивший национальную премию).

Вторая характерная особенность творчества Гуарньери — глубокий интимный лиризм, насквозь пропитанный соками родного фольклора, однако преображенного и очищенного. Именно благодаря этому лиризму композитор стал наиболее заметной фигурой в нашей вокальной музыке; его адажио, которые он включает и в симфонические и в камерные произведения, завоевали единодушное признание.

Та же лирическая стихия господствует и в его фортепианных прелюдиях «Понтейос», которых уже написано

несколько десятков; он сочинял их на всем протяжении своего творчества, в промежутках между более крупными произведениями.

После 1945 года им создан цикл «Шоро» для различных солирующих инструментов в сопровождении оркестра: «Шоро» для скрипки, для фортепиано (получивший премию на международном конкурсе в Каракасе) и для кларнета.

В области камерной музыки выделяется его соната для скрипки и фортепиано № 4 (1956); после вдумчивой, глубоко лиричной второй части следует бурный, романтический, неистовый и увлекательный финал.

Если не считать нескольких опытов в атонализме, Гуарнери в основном придерживается традиционного стиля, хотя и в ярко индивидуальном воплощении. И все же нет сомнения, что его музыкальные средства в общем и целом не отличаются той смелостью, какой могут похвастать некоторые партитуры его предшественника Вилла-Лобоса.

К этому же периоду относятся Второй концерт для фортепиано с оркестром, вариации на тему «Мульер Рондейра» для фортепиано с оркестром и концерт для виолончели с оркестром.

Радамес Гнаттали зарекомендовал себя в Рио-де-Жанейро сначала как пианист-виртуоз и считался одним из самых талантливых исполнителей своего поколения. Он владеет также скрипкой и альтом и любит играть на этих инструментах в составе различных камерных ансамблей.

Но Гнаттали довольно рано отказался от карьеры пианиста и теперь выступает как исполнитель лишь в редких случаях и только со своими собственными произведениями. Мало проявил он себя и как дирижер; дирижерская деятельность не привлекала его.

Гнаттали целиком отдался композиции, уделяя лишь ограниченное время оркестровке для радиовещания, исключительно с целью обеспечить себе прожиточный минимум. Поэтому мы остановимся лишь на его композиторском творчестве и оставим в стороне работу на радио; именно в композиции вскрывается истинный творческий облик Гнаттали, в котором поражает редкая непосредственность, глубокое знание инструментов, талантливая и умелая инструментовка, вдохновенное владение

всеми средствами, какими располагает национальная эстетика, часто с элементами джазового стиля.

За период с 1945 года по настоящее время композитор создал большое число произведений, из которых наиболее значительны: «Романтический концерт» для фортепиано и камерного оркестра, «Бразилиана» № 6 (для фортепиано с оркестром), концерт «Серестейро» № 3 (для фортепиано с оркестром), «Народная симфония» для большого симфонического оркестра (название «народная» объясняется отнюдь не использованием фольклорных мелодий, но простотой музыки и доступностью для широких масс) и другие.

Жозе Сикейра, первый композитор с Северо-Востока, вышедший на общенациональную арену, сохраняет во всем своем творчестве неизменную приверженность к национальной традиции.

Он посвящает свою деятельность в равной мере композиции, преподаванию (заведуя кафедрой гармонии в Музыкальном училище при Бразильском университете), изданию учебно-методических пособий и, наконец, дирижированию.

Жозе Сикейра отличается в то же время предприимчивостью и большими организаторскими способностями. Именно ему мы обязаны рядом мероприятий общественного характера, принесших большую пользу музыкантам. Он принимал в них самое деятельное участие. Дальше мы более подробно расскажем об этой стороне деятельности Жозе Сикейра; она имеет весьма большое значение и обеспечила ему положение подлинного «старосты» бразильских музыкантов.

Начиная с 1945 года Жозе Сикейра написал несколько симфонических поэм и симфоний, балеты, оратории, концерты для скрипки и виолончели с оркестром, а также множество небольших фортепианных, скрипичных и вокальных пьес.

Здесь обрывается до того непрерывная традиция — национальная в своих основах — бразильского музыкального творчества. Следующее поколение, в котором главенствуют Сезар Герра Пейше и Клаудио Санторо, после нескольких опытов в рамках национального стиля решительно повернуло к додекафонии. Но ненадолго. В 1948 году, после бурных дискуссий, воспламенивших Европу и распространившихся по всему миру, оба бра-

зильских композитора отказались от додекафонии и «космополитической» эстетики и вновь связали оборвавшуюся было нить развития бразильской музыки в рамках национальной традиции.

Сезар Герра Пейше родился в 1914 году в Петрополисе, излюбленном месте летнего отдыха жителей Рио-де-Жанейро, расположенном в гористой местности вблизи столицы. Впоследствии он переехал в Рио-де-Жанейро, который является несомненным центром притяжения всей культурной жизни страны.

Он обучался игре на скрипке и фортепиано, но уже довольно рано определилась его тяга к композиции. Одновременно, как и Радамес Гнаттали, он работает для радио (занимаясь главным образом оркестровкой) из соображений чисто материального характера.

В 1945 году еще не кончилось увлечение Герра Пейше додекафонией; он отвергает это направление лишь к 1949 году с той же страстностью, с какой защищал его прежде (став приверженцем додекафонной музыки, Герра Пейше уничтожил все до того написанные им произведения, среди которых были симфония, струнный квартет и струнный квинтет — из числа наиболее крупных). Композитор возвращается к национальной традиции, притягивавшей его и прежде, когда он пытался в некоторых партитурах (например в симфонии для струнных инструментов и в первом квартете) примирить додекафонию с национальным бразильским стилем.

Герра Пейше не довольствуется следованием по пути, проложенному его предшественниками, и прилагает много усилий, чтобы на собственном опыте, по примеру Вилла-Лобоса, изучить возможности фольклора; в этом помогло ему пребывание в Ресифи — главном городе Северо-Востока. Он ознакомил музыкальную общественность с результатом своих поисков, создав ряд произведений, среди которых выделяются «Ресифские марака-ту», изданные в 1955 году.

Из Ресифи он переехал в Сан-Паулу, где живет и в настоящее время.

К его сочинениям новой ориентации принадлежат сюита для струнных инструментов, соната для скрипки и фортепиано, трио для духовых инструментов № 2, «Торжественная увертюра», несколько симфонических и фортепианных сюит.

На пять лет моложе Пейше другой композитор — Клаудио Санторо, родившийся в 1919 году в Манаусе, на крайнем севере Бразилии, в самом сердце волшебных краев, где протекает Амазонка. Подробно собратьям-южанам, он переселился в Рио-де-Жанейро, центр культурной жизни нации. Его творческая эволюция напоминает путь, пройденный Пейше, и поэтому критики и историки музыки имеют тенденцию объединять их, несмотря на явное различие темпераментов и склонностей: Герра Пейше вдумчив и тщателен в отделке деталей, Клаудио Санторо пылок и щедр, особенно с тех пор, как расстался с аскетизмом додекафонного периода.

Как и Герра Пейше, Санторо начал свое музыкальное образование со скрипки. Затем он также бросает традиционные академические штудии ради додекафонии, которой страстно увлекся и достиг на этом пути значительных успехов, стяжав лавры на многих международных конкурсах; но в 1948 году, в самом разгаре дискуссий о путях музыки в переходную эпоху, он чувствует, что самые глубокие основы дорогих ему убеждений пошатнулись. Наступил кризис, за которым последовал переходный этап, длившийся примерно с 1948 по 1950 год. В 1951 году, ища опоры в музыкальном творчестве народа, он возвращается к национальной традиции и остается в ее рамках до 1960 года, когда намечается новый поворот к более свободному музыкальному языку, в котором народный стиль присутствует лишь как отражение прежнего тесного общения композитора с национальной стихией, но уже скорее бессознательно, не преднамеренно и не так явно.

С 1945 года по настоящее время Клаудио Санторо создал большое число произведений, свидетельствующих о разнообразии его мастерства и таланта. Среди них симфонии, пьесы для струнных инструментов, сонаты, концерты и другие*.

Алсео Боккино родился в 1918 году в Куритибе, на юге Бразилии и появился в среде музыкантов значительно позже. Санторо приехал в Рио-де-Жанейро в 1932 году, чтобы обучаться игре на скрипке, и в 1938 году уже сделал свои первые шаги в области композиции, а Алсео Боккино выступил впервые в 1941 году в качестве пианиста и окончательно поселился в столице только в 1946 году. Алсео Боккино отличный пианист-

аккомпаниатор, ансамблист (является пианистом Государственного трио радио), дирижер (занимает пост главного дирижера оркестра Национального радио и дирижера-ассистента Бразильского симфонического оркестра); он выдвинулся после выступления в спектакле, осуществленном Муниципальным театром, где дирижировал «Золотым петушком» Римского-Корсакова, получив партитуру лишь за два дня до начала репетиций. Алсео Боккино свободен от всякой предвзятости, но как композитор целиком принадлежит национальной традиции.

Он мастер оркестровки, и в течение ряда лет, как Гнаттали и Герра Пейше, посвящал немало времени работе для радио. Среди его главных произведений есть и симфонии, и концерты, много оркестровок для радио и, наконец, множество пьес для голоса и фортепиано.

Наиболее выдающиеся из композиторов последующего поколения — Эдио Кригер и Марио Таварес родились в одном и том же году (1928). Первый прибыл с юга из маленького городка Бруске, основанного немецкими поселенцами, в штате Санта-Катарина, а второй — с Северо-Востока, из города Натал в штате Риу-Гранди-ду-Норти.

Оба переехали в столицу и там обосновались — Кригер в 1943, а Таварес в 1947 году; оба начали с игры на смычковых инструментах: Кригер — скрипач, Таварес — виолончелист.

Первые опыты Эдио Кригера в области композиции носили несколько необычный характер, так как явились следствием пылкого преклонения юного скрипача перед итальянским барокко, за которым последовало увлечение французскими импрессионистами, сменившееся в свою очередь интересом к додекафонии. Кригер писал додекафонную музыку с 1947 вплоть до 1952 года, когда отказался от пут какой-либо школы, чтобы сочинять свободно, следуя естественным импульсам своей натуры, без всяких ограничений, налагаемых условиями той или иной эстетики. Его влекло к неоклассицизму, он следует образцам Хиндемита, с которыми без труда уживаются тенденции национальной музыки. Последняя постоянно присутствует в подсознании композитора, хотя не ищет для себя прямого внешнего выражения; но это неотъемлемый элемент его музыки, к которому он не стремится, но которого и не старается избегать. Национальная му-

зыка не чужда композитору, что видно по его партитуре «Шоро для флейты и струнного оркестра» (1952), написанной еще в пору увлечения додекафонией, содержащей самбу-кансан — песню в стиле самбы. С 1945 года он написал много произведений в различных музыкальных жанрах.

Человек замкнутый, Эдино Кригер не хлопочет об издании и популяризации своих произведений, которые и остались большей частью неопубликованными, не проявляет он большого интереса и к дирижерской деятельности, и его выступления в этой области остаются эпизодическими. Он не любит также преподавания и предпочитает работу музыковеда на радио, выступая как музыкальный критик. Был он также лектором, комментирующим симфонические программы в музыкальных обществах.

Марио Таварес, наоборот, ведет весьма разнообразную деятельность. Несколько лет он выступал в камерных ансамблях и симфонических оркестрах и стал отличным исполнителем, но в дальнейшем сменил смычок на дирижерскую палочку. В настоящее время он главный дирижер Камерного оркестра Бразильского радио и Симфонического оркестра Муниципального театра оперы и балета в Рио-де-Жанейро.

Писать музыку он начал лишь после 1953 года, но очень быстро завоевал известность.

Таварес всегда вполне сознательно держался национальных традиций. И все же мы можем выделить два периода в относительно недолгой творческой деятельности молодого композитора с 1953 по 1957 год, несмотря на национальные эстетические установки, в его творчестве господствовали устремления формалистического порядка, сближающие его с рационализмом конструктивистского толка, но вскоре он порвал с этим направлением и пошел по стопам Вилла-Лобоса, отличавшегося независимостью в отношении формы, которая лучше согласуется с бразильской мелодикой, Таварес избрал путь прямого, непосредственного самовыражения, подчиненного естественным творческим импульсам.

Связано ли это с его личным художественным темпераментом или с условиями жизни, но Марио Таварес создал меньше произведений, чем перечисленные выше композиторы.

Представленная здесь картина далеко не полна. Она ограничивается лишь самыми выдающимися композиторами, пишущими наиболее интенсивно. Было бы невозможно упомянуть здесь всех тех, кто более или менее успешно, более или менее постоянно занимается сочинением музыки. Неполный перечень не помог бы делу, а, напротив, только нарушил бы правильные пропорции.

Что касается молодых, которые лишь недавно появились на музыкальной арене, то требуется известное время, чтобы выявились тенденции, склонности, особенности их дарований, которые позволили бы сделать прогнозы: без этих данных критический очерк не может претендовать на объективность.

Есть теории о том, что народы разделяются на музыкальные и немусикальные. Немцы считаются музыкальным народом; французы — народом историческим. Однако мы знаем, что часто народы, создавшие богатейший фольклор, — например испанцы, — не могут похвастаться количеством концертов, которое далеко не соответствует тому, что приличествовало бы «музыкальному» народу. То же происходит в Бразилии, где в городах с более чем трехмиллионным населением, как Сан-Паулу или Рио-де-Жанейро, лишь ничтожный его процент посещает концертные залы; несколько больше зрителей собирает опера и особенно балет.

Причины этого явления до сих пор не исследованы; вероятно, они коренятся в различных факторах — в отсутствии или во всяком случае в слабости традиций сравнительно молодого общества, в недостаточно прочной культурной базе и конкуренции радио, телевидения и кинематографа (которые ежевечерне привлекают огромную массу людей, ищущих развлечений), не говоря уже об условиях климата, побуждающих горожан предпочитать развлечения на свежем воздухе (стадион, пляж), об особенностях современного общества и образе жизни современной молодежи.

Можно было бы сослаться также на недостатки воспитания, на неумение школ прививать эстетические навыки. К этому предмету мы вернемся в разделе о воспитании и поговорим о нем более подробно

Но к малому количеству посетителей концертных залов в Бразилии следует прибавить некую порочную традицию, которая оказывает большое влияние на экономику музыкальной жизни и препятствует всякой попытке оживить ее и поднять уровень наших концертных сезонов. Эта порочная практика заключается в щедрой раздаче пригласительных билетов и «пропусков». Вплоть до самого последнего времени музыкальная деятельность концентрировалась в двух городах — Рио-де-Жанейро и Сан-Паулу. Это наши крупнейшие культурные центры, в которых протекает половина всей музыкальной жизни страны. В муниципальных театрах обоих городов, принадлежавших государству и в силу этого подверженных политическим влияниям, утвердилась система широкой раздачи бесплатных билетов и пропусков, для чего оказывается давление на администрацию театров; это делается при открытом соучастии государственных служащих. Таким образом, сложилась удобная традиция «попадать» на концерт или спектакль, минуя кассу, что наносит большой ущерб хрупкому организму музыкальной экономики. Это может показаться пустяком, но в действительности подрывает искусство Бразилии.

Отсутствие привычки к тому, что мы могли бы назвать «проникновением» через кассу, вызвало к жизни «музыкальные общества», бюджет которых базируется на определенных помесячных или годовых взносах участников, определяющих и программы концертов. Эти общества («Общество культуры», «Ассоциация искусств», «Концертная ассоциация» и другие) распространились ныне по всей стране и являются почти единственной опорой концертной деятельности, к которой привлекаются артисты и ансамбли как национальные, так и приезжающие на гастроли.

История оперного театра выявляет известную его эволюцию, хотя и не всегда протекающую в нужном направлении. С начала прошлого века вошла в обычай традиция «сезонов международного лирического театра»; они включали главным образом итальянские оперы, в которых были заняты артисты-итальянцы; с итальянскими труппами изредка чередовались французские, немецкие, реже русские, ставившие в Бразилии свои национальные оперы. Первоначально спектакль был целиком «привозной». Но в дальнейшем, по причинам экономиче-

ского характера и в связи с переменами в международных отношениях, деятельность оперного театра все в большей степени окрашивалась в национальные тона.

В тридцатых годах Муниципальный театр в Рио приобрел некоторую независимость от иностранцев, создав собственные стабильные составы, необходимые для оперного спектакля: оркестр, хор, кордебалет; его примеру последовал театр в Сан-Паулу.

В то же время расширялось участие в спектакле бразильских певцов, что раньше бывало весьма редко, причем занимали их лишь в самых маленьких, второстепенных ролях. Если ныне еще нельзя говорить о настоящем бразильском оперном театре, все же мы можем сослаться на ежегодный «национальный цикл», обычно в начале музыкального сезона (в марте—апреле); в нем бывают заняты исключительно бразильские национальные силы, а из иностранных коллективов лишь те, которые постоянно находятся в Бразилии. Подобное положение все еще не обеспечивает бразильским певцам устойчивого материального положения, а пока не решены экономические проблемы, не могут быть решены и проблемы художественные. Но все же это известный шаг вперед на пути к созданию национальной бразильской оперы. Есть немало недочетов, и весьма существенных, в организации и подготовке «национальных циклов», в выборе репертуара, в общей их ориентации; далеко не безупречны и сами стабильные составы нашей оперы; уже довольно давно назрела потребность в реформе театральной деятельности, которая в настоящее время тормозится устарелой и мало действенной структурой.

Под бразильской оперой (появление которой настойчиво диктуется и общенациональным развитием и растущими трудностями в приглашении иностранных «звезд») следует понимать постоянный оперный организм; спектакли должны ставиться и исполняться силами бразильцев, хотя в репертуаре по-прежнему будет господствовать иностранная опера за недостатком национальной; помимо нескольких бразильских опер прошлого века в итальянском духе (Карлос Гомес*), мы располагаем лишь операми Вилла-Лобоса, Миньоне, Лорензо Фернандеса и Гуарньери, отмеченными национальным характером.

Заметен прогресс и в области симфонической музыки, хотя существующих оркестров слишком мало по сравнению с культурными потребностями страны.

Прогресс этот наметился лишь в самые последние годы, и в связи с ним следует вспомнить два имени: Нелсона Синтра и Жозе Сикейра. Нелсон Синтра, молодой виолончелист, человек энергичный и темпераментный, был центральной фигурой при основании Филармонического оркестра в 1930 году, стоял во главе движения, способствовавшего созданию первого бразильского государственного оркестра — Оркестра Муниципального театра Рио-де-Жанейро. Жозе Сикейра — организатор концертного симфонического ансамбля, который до недавнего времени был единственным в Рио-де-Жанейро, — Бразильского симфонического оркестра.

Жозе Сикейра создал этот оркестр в мрачные годы последней мировой войны и руководил им, ведя постоянную борьбу с тяжелыми денежными затруднениями. Когда он добился финансовой поддержки государства и, следовательно, более устойчивого положения для своего детища, ему пришлось отойти от руководства из-за конфликтов и споров, накалявших страсти и грозивших самому существованию оркестра

После этого Сикейра основал Симфонический оркестр Рио-де-Жанейро, но не смог уберечь его от распада. В последнее время удалось ускорить создание Национального симфонического оркестра, находящегося в ведении федеральной администрации, — первого и единственного инструментального ансамбля, созданного и финансируемого государством. Другие существующие в стране оркестры либо находятся на иждивении соответствующих штатов (таково положение оркестров муниципальных театров Рио и Сан-Паулу), либо являются частными предприятиями, пользующимися лишь материальной поддержкой провинциальной или федеральной администрации, — на таких основах существует Бразильский симфонический оркестр Рио-де-Жанейро и оркестры Порту-Алегри, Белу-Оризонти, Ресифи и Баии

Помимо перечисленных, в Бразилии существует еще несколько симфонических оркестров, в том числе и студенческие.

Благодаря деятельности этих коллективов, количество симфонических концертов в нашей стране растет Но

камерные ансамбли находятся в более тяжелом положении, чем симфонические.

В настоящее время в Рио-де-Жанейро функционируют три струнных квартета В Сан-Паулу существует также Муниципальный квартет, несколько лет назад распался один из лучших ансамблей этого города — квартет имени Боргете Струнный квартет Рио-де-Жанейро многим обязан скрипачке Мариучче Иаковино, которая, преодолевая бесчисленные трудности, связанные с недостатком слушателей, с 1942 года поддерживает его существование Ансамбль этот несколько раз менял свое наименование в зависимости от различных обстоятельств; затем он получил название Квартет Рио-де-Жанейро в связи с переходом на бюджет Министерства культуры. Столь солидный стаж позволил ансамблю сделать серьезный вклад в дело бразильской камерной музыки: благодаря ему исполнялись впервые многие произведения современных композиторов, в том числе и бразильских (некоторые из них посвящены этому коллективу); квартет играл, в частности, произведения Вилла-Лобоса (впервые не только в Бразилии, но и вообще в мире).

Существуют также более молодые ансамбли духовых инструментов: три квинтета и два трио.

Правительственные радиостанции, в особенности радио Министерства образования и культуры, оказывают большую поддержку симфонической и камерной музыке, финансируя, помимо симфонического оркестра, некоторые из камерных ансамблей, о которых говорилось выше: Камерный оркестр, Духовой квинтет, Струнный квартет и одно трио Что касается коммерческих радиостанций, то они передают исключительно псевдонародную музыку, передачи эти в подавляющем большинстве случаев не имеют никаких достоинств, кроме чисто коммерческих, и лишь прививают массам дурной вкус

Радио Министерства образования и культуры недавно проявило новую инициативу: в подкрепление к существующим под его эгидой ансамблям создан смешанный хор.

Хоровая музыка еще не достигла в Бразилии такого развития, как симфоническая. В настоящее время в Рио существуют два профессиональных хоровых коллектива и несколько любительских хоров. В Сан-Паулу функционирует Хор Муниципального театра и несколько лю-

бительских хоровых коллективов; в Порту-Алегри — превосходный хоровой ансамбль, которому доверяется не только исполнение ораторий, классических кантат, Девятой симфонии и т. п., но который также давал в первом исполнении произведения современных композиторов, например «Саргина Вигапа» Карла Орфа. В Белу-Оризонти есть хор, участвующий главным образом в оперных спектаклях. Помимо этого, имеется немало любительских хоров, распространенных по всей стране.

Когда в трудные времена мировой войны Вилла-Лобос руководил Консерваторией хорового пения, он создал также хор преподавателей, который под его управлением исполнял, среди прочего, Мессу си минор Баха и «Торжественную мессу» Бетховена. Но в последнее время этот хор не выступает.

В Белу-Оризонти возник в конце пятидесятих годов отличный небольшой ансамбль, именуемый «Мадригал Возрождения», который сразу же завоевал прекрасную репутацию как в Бразилии, так и за границей, благодаря великолепному исполнению музыки эпохи Возрождения, а также произведений классических, современных и фольклорных

Радио Министерства образования и культуры, о котором уже не раз упоминалось, также финансирует один хор — «Мадригал», которым мы завершаем список вокальных ансамблей, существующих в стране

Но «Ассоциация хорового пения» заслуживает более подробного описания. Она родилась на школьных скамьях курсов хорового пения, руководимых Вилла-Лобосом, и сначала существовала как крошечный женский хор, состоявший из учениц одного класса, но потом он вырос в независимый коллектив под эгидой «Общества в пользу музыки», начал давать публичные концерты, а в дальнейшем стал основой смешанного хора указанной «Ассоциации»

Организатор «Ассоциации» Клеофи Пирсон ди Маттос (преподавательница Музыкального училища Бразильского университета) является не только дирижером и художественным руководителем ансамбля, но и его главной опорой. Рио-де-Жанейро обязан ей такими крупными начинаниями, как первое исполнение «Мессии» Генделя, «Симфонии псалмов» и «Canticum Sacrum» Стравинского, «Царя Давида» и «Жанны д'Арк на кост-

ре» Онегера, «Александра Невского» Прокофьева, а также многих классических произведений и работ современных музыкальных композиторов.

Очерк музыкальной деятельности в Бразилии будет неполон, если мы не упомянем производство грамофонных пластинок. Нельзя сказать, чтобы выпуск пластинок, помимо записей народных песен, мог представлять сколько-нибудь важный в количественном отношении вклад в культуру; но все же, несмотря на малые тиражи, они оказывают известное влияние и содействуют популяризации бразильской музыки.

Выпуск грампластинок всегда был нерегулярным. Он стал более постоянным и приобрел более широкий размах во время президентства Кубичека, когда министр образования и культуры, сам большой любитель музыки, расширил деятельность министерства в этой области заказами пластинок для бесплатного распространения в Бразилии и за границей, а также поддержкой частной инициативы.

Благодаря этому были записаны многие произведения бразильских композиторов как современных, так и прошлого века, — оркестровые, хоровые, камерные, для фортепиано, скрипки, виолончели, голоса и другие. Но по окончании пятилетнего периода президентства Кубичека пришел конец и этой деятельности Министерства образования и культуры; последующие министры не проявили такого интереса к музыке.

Следует заметить, что и в этой области дает себя чувствовать многогранная деятельность Жозе Сикейра — он основал «Клуб грампластинок» и немало способствовал росту бразильской грамзаписи, выпуская в продажу или распределяя с целью пропаганды бразильской музыки пластинки с записями даже таких «нерентабельных» в Бразилии жанров, как струнный квартет.

Но в чем музыкальная деятельность особенно оставляет желать лучшего, это в области музыковедения. Некоторые журналы («Бразильский музыкальный журнал», «Музыкальное просвещение», «Музыкальная Бразилия»), выходявшие в Рио-де-Жанейро, просуществовали недолго. Долше других жило наиболее серьезное из этих изданий — «Бразильский музыкальный журнал», орган Музыкального училища при Бразильском университете; журнал прекратил свое существование из-за ад-

министративных преобразований в Бразильском университете и в руководстве Музыкального училища вскоре после окончания второй мировой войны. В Сан-Паулу тоже делались попытки основать музыкальный журнал, но они были еще менее плодотворны.

В настоящем время «Орден музыкантов», о котором мы расскажем ниже, предпринимает шаги к выпуску нового журнала в Рио-де-Жанейро; благодаря ряду обстоятельств он имеет более благоприятные перспективы, так как будет официальным органом государственного учреждения.

Что касается книг по вопросам музыки — как оригинальных, так и переводных, то их количество весьма невелико. Если не считать учебных пособий, среди которых выделяются работы профессора Пауло да Силва (Музыкальное училище при Бразильском университете), коммерческие издательства выпускают мало книг. Несколько музыковедческих очерков было издано в виде брошюр Министерством образования и культуры.

Выпуск нот сконцентрирован в нескольких небольших бразильских фирмах, которые, собственно, нельзя назвать настоящими музыкальными издательствами. Значительная часть произведений Вилла-Лобоса была издана во Франции и в США. Единственное издательство в подлинном смысле слова, существующее в Бразилии (в Сан-Паулу), представляет собой филиал миланского издательства «Ricordi».

В области промышленности, связанной с музыкой, то есть в производстве музыкальных инструментов, за последние двадцать лет наблюдается значительный количественный и качественный прогресс, особенно в производстве самого распространенного инструмента — фортепиано. Есть фабрики музыкальных инструментов в Куритибе, Рио-де-Жанейро, Сан-Паулу, Жуис-ди-Фора и других городах. Наиболее известные фирмы — это «Бразилия и Мейстер», изготавливающая по преимуществу пианино довольно высокого класса, и фабрика Эссенфельдера (Куритиба), которая выпускает лучшие бразильские рояли, в том числе концертные, многие из этих инструментов приобретены крупными концертными залами страны.

Эта промышленность первоначально пользовалась почти исключительно импортными материалами, вся

фортепианная механика ввозилась из Германии, так что фабрики наши по существу представляли собой мастерские по сборке инструментов из готовых частей; ныне доля национального производства в изготовлении роялей и пианино намного возросла; Бразилия сама покрывает значительную часть спроса (особенно на пианино); качество инструментов вполне удовлетворяет покупателей, во всяком случае для учебных целей эти рояли и пианино вполне пригодны.

Мы не можем сказать того же о других музыкальных инструментах; производство их только налаживается, а качество пока невысокое; это относится, соответственно, ко всем струнным инструментам, в производстве которых делаются лишь первые шаги. Бразильские музыканты все еще зависят от заграницы. Мы вынуждены покупать не только струнные инструменты, но и смычки и даже струны, изготовлять которые Бразилия до сих пор не пыталась.

Музыкальная жизнь Бразилии страдает от плохих условий хранения инструментов: они быстро портятся даже в концертных залах; недостает специалистов — настройщиков и механиков — чтобы удовлетворить потребности страны; особенно плохо дело обстоит с немногими имеющимися в стране клавиринами и органами.

Несмотря на все эти недостатки, о которых мы говорим открыто и искренне, музыкальная жизнь Бразилии идет вперед, развивается вместе с общим прогрессом нашей страны.

Лишь одна область музыкальной жизни несомненно ухудшается — это гастроли зарубежных музыкантов: вследствие валютных затруднений гастролеры последнее время приглашаются реже, чем в прошлом. Это ухудшение, которое мы пока относим к недостаткам, имеет, вместе с тем, и свою положительную сторону, так как способствует развитию внутренних возможностей, стимулируя национальную музыку и уменьшая зависимость от заграницы.

Такие явления, происходящие помимо нашей воли, повышают активность бразильских музыкантов и ослабляют увлечение «звездами» — приезжими гастролерами, в результате углубляется интерес к музыке как таковой, к самому музыкальному произведению; это позволяет быстрее обновлять репертуар, шире включать в него со-

временную музыку. Публика больше интересуется новыми течениями и проявляет больше понимания, чем еще несколько десятилетий назад.

Доказательством этого может служить фестиваль современного искусства, который проводился в Муниципальном театре (включавший симфонические и камерные концерты и драматические спектакли), где были представлены итоги экспериментов авторов так называемой «электронной музыки»; публика слушала ее вежливо, но без восторга.

Таким образом, параллельно развитию музыки в Бразилии шло и музыкальное развитие народных масс. Если сорок лет назад наших слушателей поражал и выводил из равновесия Вагнер, а позднее Дебюсси, то сегодня они благожелательно принимают любые стили и жанры, что является прекрасным доказательством возросшей восприимчивости.

Два основных аспекта музыкального образования — воспитание музыкантов-профессионалов и воспитание слушателей — уравновешены в нашей стране. Уравновешены, но отнюдь не достигли необходимого уровня.

Уже более века существуют консерватории, на которые возложена подготовка профессионалов. И лишь тридцать лет назад началось преподавание музыки и хорового пения в школах первой и второй ступени. Университетских хоров не существует до сих пор.

Музыкальное училище (факультет) Бразильского университета — учреждение с вековым стажем, официальное учебное музыкальное заведение, самое старое и значительное из всех — призвано служить образцом. Прежде училище называлось иначе и не раз подвергалось различным преобразованиям. Включение его в состав Бразильского университета с последовавшими затем переменами относится к периоду после революции 1930 года.

Инициаторы реформы, исходя из правильных установок, стараясь изжить недостатки, бросились в другую крайность, породившую новые недостатки. Они считали, что обучение музыке должно быть строго профессиональным, практическим и ограничиваться почти исключительно овладением инструментами и курсом компози-

ции, однако не предусматривали развития прочной музыкальной и общей культуры.

С другой стороны, были установлены непомерные требования, которые, несмотря на их очевидную абсурдность, доказанную практикой, постепенно все больше возрастали; необходимо было пересмотреть требования к студентам. Занятия страдали из-за неразумного распределения учебных часов и от полной несогласованности между расписанием занятий по специальности и по общеобразовательным дисциплинам; трудности еще усугублялись топографией города (речь идет о Рио-де-Жанейро, главном музыкальном центре страны), где расстояния большие, а транспорт неудобный. Количество специальных предметов, изучаемых в консерватории, постоянно увеличивалось, так что студенты консерватории были обязаны изучать тринадцать или четырнадцать дисциплин одновременно; мало того, никто не позаботился даже о такой элементарной мере, как объединение всех этих занятий в одном здании.

Таково было положение, сложившееся в музыкальном образовании к 1945 году. Ожесточенная критика, негодующие выступления с требованием новой реформы — все это не могло не привлечь пристального внимания правительства

В парламенте долго обсуждался законопроект о принципах и основах обучения, который упорядочивал среднее образование по всей стране и предлагал университетам представить к определенному сроку проект реформы высшего образования. Этот законопроект встретил сопротивление сторонников некоторых философских и политических воззрений на вопросы воспитания; кроме того, возникли столкновения между религиозной и частной школой, с одной стороны, и идеологами государственного, бесплатного и светского образования — с другой.

Несмотря на многочисленные недостатки, вызванные попыткой примирить противоположные точки зрения, закон о принципах и основах обучения представляет собой шаг вперед, поскольку ведет к упрощению прежней абсурдной и неэффективной системы.

Еще до того, как был утвержден этот закон, «Орден музыкантов» обратился к президенту республики (тогда им был профессор Жанио Куадрос) с докладом о соз-

давшемся невозможном положении и просил провести необходимую реформу. Ходатайство было уважено, и «Орден музыкантов» в лице трех его руководителей (Жозе Сикейра, Франсиско Миньоне и автора этих строк) вошел в рабочую группу, которая представила проект унификации музыкального образования по всей стране.

Затем произошли события, связанные с отставкой президента и последующим политическим кризисом, что приостановило развитие страны во всех аспектах. Позже ритм национальной жизни пришел в норму, и проект изучается на опыте образцового училища. Предложения авторов проекта идут в том же направлении, что и закон о принципах и основах: смысл его в том, чтобы установить равновесие между требованиями профессионализма и требованиями общей культуры к лицам, которые намерены посвятить себя искусству.

Сложившееся положение типично для переходных этапов. Следует, впрочем, заметить, что простая реформа программ и унификация обучения не решают основных проблем. Одна из таких проблем — недостаток преподавателей, обучающих игре на некоторых инструментах. Нехватка специалистов дает себя чувствовать даже в Рио-де-Жанейро, а в других городах она, конечно, еще значительней. Без разумной политики, без согласованных усилий мы не сможем законтрактовать за границей необходимое количество хороших педагогов, а ведь от качества обучения зависит в большой степени подготовка и улучшение состава симфонических и камерных оркестров. Эти вопросы постоянно и болезненно напоминают о себе и должны быть решены, невзирая на сопротивление лжепатриотов. Разрешение этих проблем даст большой эффект и двинет страну вперед, тем более, что одновременно появляются новые факторы экономического порядка, которые уже дают себя знать и о которых мы будем говорить далее.

Если обучение музыке страдает организационными недочетами, то оно страдает также и от недостаточного распространения. Лишь немногие города в Бразилии располагают консерваториями полного состава, включающими все основные предметы инструментального, вокального и теоретического циклов. Помимо Рио (где работают Академия имени Лорензо Фернандеса, Бразиль-

ская консерватория, Народное музыкальное училище и другие, менее значительные специальные учебные заведения), консерватории существуют в Сан-Паулу, Белу-Оризонти, Порту-Алегри, Салвадоре, Ресифи.

Разумеется, во всех столицах штатов и во многих других городах детей также обучают музыке, но местные музыкальные училища не имеют полных курсов, особенно в маленьких городках, и обучение сводится к преподаванию начатков теории и игры на каком-либо инструменте.

Выдвигается план преодоления этой скудости местных ресурсов путем учреждения стипендий в учебных заведениях крупных центров, но до настоящего времени в этом отношении сделано очень мало. Здесь уместно еще раз вспомнить министра Кловиса Салгаду, который учредил учебные стипендии, распределяющиеся в порядке конкурса по всей Бразилии, — в первую очередь для инструменталистов оркестровых ансамблей. Желающих получить место и стипендию в консерватории оказалось меньше, чем можно было ожидать, — возможно, из-за недостаточного оповещения о конкурсе или оттого, что молодежь не решается посвятить себя профессии, которая у нас не дает достаточных материальных средств. Но и при этом было отобрано известное количество талантливых молодых музыкантов. Многие, окончив через несколько лет полный курс в Рио-де-Жанейро, поступили в Бразильский симфонический оркестр, подтвердив этим пользу проявленной правительством инициативы, которая завершилась бы еще более полным успехом, если бы не была забыта нынешними властями. Таким образом, идея эта повисла в воздухе. Но именно таково, по-видимому, должно быть решение этой проблемы в будущем — надо предоставить равные возможности всем одаренным юношам и девушкам, где бы они ни жили.

Другая сторона того же вопроса — обучение музыке в школах первой и второй ступени — стала заботой Вилла-Лобоса после его возвращения из длительного турне по Европе.

Обеспокоенный малым количеством слушателей, уменьшением числа музыкальных концертов, почти полным отсутствием хоровых ансамблей и бразильской хоровой музыки, Вилла-Лобос поставил перед собой новую задачу -- «научить петь бразильский народ».

Чтобы завоевать общественное мнение, он начал широкие мероприятия в Сан-Паулу, воспользовавшись поддержкой федерального интервентора* Жуана Алберто Линса ди Баррос, большого любителя музыки: на спортивных стадионах устраивались выступления многотысячных детских хоров.

По возвращении в Рио, встретив понимание и поддержку, композитор предпринял большую воспитательную работу — сначала в школах первой ступени, а затем распространил эту деятельность и на средние школы.

Позднее он добился организации курсов хорового пения в Институте искусств Университета Федеральной территории; в дальнейшем эти курсы были включены в Национальную консерваторию хорового пения, директором которой до последних дней жизни был великий композитор.

К 1945 году сложилась следующая ситуация: Вилла-Лобос руководил Консерваторией хорового пения и через нее воспитанием педагогов, которым предстояло обучать пению детей в школах по всей Бразилии. С другой стороны, руководство «Службы художественного и музыкального воспитания» в Рио-де-Жанейро (тогда Федеральной территории), задетое за живое превосходством Консерватории хорового пения, спровоцировало разногласия относительно общего направления работы и достигло того, что результаты замечательного мероприятия Вилла-Лобоса оказались намного ниже ожиданий.

Разочарованный неудачей и в то же время осаждаемый зарубежными импресарио и музыкальными организациями, Вилла-Лобос предпринял свою серию турне, оказавшуюся последним этапом его славной жизни; композитор отошел от общественной деятельности, которой посвятил столько лет, отошел от работы по воспитанию молодежи; им были написаны сотни произведений для молодежных и детских хоров, и его воспитанники блистали на знаменитых хоровых слетах, которые ежегодно собирали до 30 000 школьников на одном из самых больших спортивных стадионов города. Эти публичные выступления были свидетельством еще одной грани таланта, силы воображения и творческой энергии этого несравненного музыканта, каким был Вилла-Лобос.

В 1961 году, когда учителя уже не было в живых, дали себя знать два взаимно противоположных фактора.

Один из них выразился в инициативе «Ордена музыкантов»; одновременно с ходатайством перед президентом Жанио Куадросом о консерваторской реформе, «Орден» вновь поднял вопрос о необходимости расширить преподавание музыки и хорового пения в школах, унифицировать его на всей территории страны, и распространить (в виде начальных основ) на детские сады и другие дошкольные учреждения.

Эти замыслы также были приняты президентом Жанио Куадросом благожелательно, и той же рабочей группе, о которой говорилось выше, было поручено представить предварительный проект упорядочения музыкального воспитания; проект был представлен и утвержден декретом президента в качестве закона.

Меры эти много обещали делу музыкального воспитания масс; это был важный этап на пути, указанном и проложенном Вилла-Лобосом. Однако закон натолкнулся на серьезные препятствия, и мы не удивимся, если начинание «Ордена музыкантов» будет сведено к нулю; возможно, будет похоронено и то, что уже достигнуто тридцать лет назад; по закону об основах и принципах обучение музыке в школах объявлялось обязательным (на этом пункте настаивал Вилла-Лобос), а теперь оно объявлено факультативным; при большом числе частных школ и том духе наживы, который обуревает большинство их владельцев-директоров, такое решение представляет собой смертельную опасность для преподавания музыки в школе; это серьезная угроза, нависшая над работой по формированию и воспитанию музыкального вкуса в народных массах, который и без того подвергается вреднейшему воздействию программ радио и телевидения — двух столь могучих орудий влияния на широкие массы народа

Как нередко случается в недавно сформировавшемся обществе, искусство вплоть до начала нашего века представлялось занятием, недостойным того, чтобы люди «хорошего общества» посвящали ему себя профессионально. Искусство входило в систему воспитания в среде богатой буржуазии лишь в виде поощрения «домашних талантов». Допускалось участие в любительских выступлениях с филантропическими целями

Под музыкантом подразумевался либо «серенатейро», «шорон» — то есть разновидность бродячего исполнителя

народных песен, либо тапер, игравший на домашних и клубных балах, либо тот, кто наполнял звуками легкой музыки залы баров и ресторанов.

С быстрым развитием кинематографа, увеличением числа кинотеатров и зрителей возникли новые сферы деятельности — в фойе и в самом кинозале, что требовало присутствия небольшого оркестра («оркестрины», как их у нас называли).

Появление звукового кино нанесло удар по материальному положению музыкантов; вскоре, впрочем, сила удара была смягчена возникновением большого количества кафе и радиоцентров, а позднее телевидения и грамзаписи.

Вместе с тем появление радио изгнало оркестры из ресторанов и баров, так же как еще ранее исчез оркестр из фойе кинотеатра.

Таким образом, получается, что по мере исчезновения старых сфер применения труда музыкантов появлялись новые, вследствие чего сохранялось разумное равновесие между спросом и предложением, нарушаемое лишь в отдельных случаях кризисами и безработицей.

Низкая оплата вынуждала музыкантов искать дополнительного заработка на различных поприщах. Не было строгого разграничения между играющим в баре или на балу и театральным оркестрантом, исполнявшим оперную и симфоническую музыку. Музыканты и тут и там были все те же, они брались за все, чтобы просуществовать. Точнее говоря, массовая развлекательная музыка была в смысле уровня профессиональной, потому что симфонические концерты давались редко, финансировались скупо, не давали сколько-нибудь значительного кассового сбора; серьезной музыкой профессионалы занимались больше «для души», чтобы удовлетворить свои собственные художественные потребности. Что же касается оперных спектаклей, которые входили в программу жизни «высшего общества», снобов, претендующих на место аристократической элиты, то эти спектакли делали неплохие сборы, но в них музыкант-бразилец не находил себе применения; его считали в массе негодным для роскошных спектаклей, в которых подвизались мировые знаменитости. Оркестр тоже приезжал из-за границы, во всяком случае в своем основном составе, и лишь частично пополнялся за счет местных сил Рио-де-Жанейро

или Сан-Паулу. К тому же «заграничный» оперный сезон длился не более трех месяцев в году и потому не мог служить основным источником средств для бразильского музыканта.

Создание стабильных оперных составов — оркестра, кордебалета и хора — в Муниципальном театре Рио-де-Жанейро (о котором говорилось выше) и новое социальное законодательство первого правительства Жетулио Варгаса, порожденное революцией 1930 года, наряду с появлением новых сфер применения (радио, кафе, студии грамзаписи и т. п.) и неизбежных противоречий между предпринимателями и трудящимися, привело к организации профсоюза музыкантов; профессиональные организации возникли сначала в Сан-Паулу и Рио-де-Жанейро, но затем постепенно распространились на юг и на север, по всей территории страны.

Недостаток политического самосознания и чувства профессиональной солидарности, отсутствие духа коллективности и привычки к коллективным действиям — все это ослабляет профсоюзные организации музыкантов; численность их растет медленнее, чем количество музыкантов-профессионалов, и они еще не приобрели должного значения.

Лишь меньшинство понимает, что интересы и музыкантов и музыкальной культуры вообще требуют объединения всех сил, совместных действий, чтобы музыка могла занять достойное место в общественной жизни и привлечь внимание властей.

Менее десяти лет назад родился «Союз музыкантов» — попытка свободной и добровольной ассоциации всех профессионалов: композиторов, дирижеров, солистов, певцов, оркестрантов, военных музыкантов, а также народных певцов, музыкантов и композиторов. Результат оказался более чем незначительный. «Союз» существует и по сей день, но живет больше на ассигнования федерального правительства, чем на членские взносы; это еще раз убеждает нас в том, что бразильский музыкант в социальном своем поведении — индивидуалист. То же мы видим на примере «Бразильской музыкальной молодежи» — общества, основанного несколько лет назад маэстро Элеазаром ди Карвальо, который и сейчас стоит во главе этой организации; она создана по образцу сходных объединений Франции и Бельгии, достигших замеча-

тельных успехов; а в Бразилии эта организация живет тоже на государственные субсидии, так как молодежь не откликнулась на обращенный к ней призыв.

Однако то, чего не мог дать «Союз музыкантов», было достигнуто благодаря закону об учреждении «Ордена музыкантов Бразилии». Закон этот издан президентом Жуселино Кубичеком в декабре 1960 года.

Закон был результатом борьбы, начавшейся еще в 1931 году по инициативе отдельных музыкантов и профессиональных объединений, требовавших регламентации общественного положения музыкантов. В 1937 году по инициативе столичной секции профсоюза музыкантов, подкрепленной решением правительства, была создана так называемая «Комиссия девяти» во главе с Жозе Сикейра; комиссия представила свой проект закона Министерству труда; но тогдашнее министерство не дало ему хода. Лишь в 1957 году, уже при Жуселино Кубичеке, наметились реальные и близкие перспективы решения этой старой проблемы о законных требованиях музыкантов-профессионалов. Наиболее решительные демарши предпринял «Союз музыкантов», который представил новый предварительный проект, более полный и больше соответствующий нуждам и чаяниям музыкантов; после рассмотрения в Министерстве труда и Министерстве образования и культуры, конгресс утвердил этот проект в качестве закона. Положение музыкантов упорядочивалось, был создан «Орден музыкантов», на который возлагалось наблюдение за исполнением закона.

Объединив всех дипломированных музыкантов, «Орден» сразу же приобрел большой общественный и политический вес, так как представлял значительную и влиятельную часть музыкальной общественности Бразилии. Всего через несколько месяцев после образования «Ордена» его выборные органы — федеральный совет и региональные управления — уже начали оказывать свое мощное воздействие на музыкальную жизнь Бразилии. Изучая и устанавливая вопросы, требующие скорейшего разрешения, и представляя их на рассмотрение главы государства (в то время им был Жанио Куадрос), совет «Ордена музыкантов» в лице Жозе Сикейра, Франсиско Миньоне, Педро ди Ассис и автора этих строк, при участии регионального президента Сан-Паулу Константина Милано Нетто, избрал рабочую группу, в состав которой

вошел также певец Ассис Пашеко; она представила три предварительных проекта, из которых два были одобрены президентом до его ухода от власти.

Первый из этих проектов предполагает создание «Национальной службы музыки», главная задача которой состоит в планировании и распределении средств, отпущенных федеральной администрацией на поддержку музыкальной инициативы и нужд музыкантов, в виде субсидий, премий и других поощрений.

Политические события, последовавшие вскоре после учреждения «Службы музыки», затруднили и нарушили ее деятельность, тем более, что в дальнейшем работа ее была еще осложнена бюрократическими формальностями, а предусмотренная финансовая помощь не оказывалась. В силу этого «Национальная служба музыки» в действительности пока не существует. Второй декрет, о котором мы говорили, заключался в установлении обязательного обучения музыке в дошкольных детских учреждениях и в школах первой и второй ступени. Благодаря сочувствию президента Жанио Куадроса нуждам культуры стало возможным создание Национального совета культуры, разделенного на несколько комиссий, среди которых фигурирует и Комиссия по вопросам музыки и танца.

Некоторые из проблем культуры требуют безотлагательного решения. К ним относятся, например, неправильная бюджетная политика правительства, что катастрофически влияет на музыкальную жизнь; она препятствует обновлению фонда инструментов наших консерваторий, концертных залов и отдельных музыкантов, ведет к повышению расходов, связанных с обучением музыке, и это в то время, когда наша культура делает лишь первые свои шаги, а следовательно, требует диаметрально противоположной политики.

С другой стороны, непрекращающаяся девальвация бразильской валюты приводит к удорожанию музыкальных инструментов, а также нот и книг по музыке в масштабе, значительно превосходящем рост зарплаты.

Решения этого вопроса пока не видно. Даже если бы существовала государственная поддержка и поощрение издательской деятельности — а ее как раз и нет, — то все же основные причины дороговизны не отпали бы, поскольку бумага импортируется из-за границы. Все это

приводит к скудости рынка музыкальных инструментов и книг по музыке, которые все в большей степени становятся недоступными среднему классу.

Недоступны для широких масс трудящихся и цены на билеты в театры и концертные залы. Правда, организуются и бесплатные концерты — некоторые спорадически, другие систематически — по соглашению между правительством и той или иной музыкальной или театральной корпорацией. Так, Бразильский симфонический оркестр, финансируемый федеральным правительством, ежегодно дает циклы вечерних субботних концертов для трудящихся, а в воскресенье утром — для учащихся первой и второй ступени и тем выполняет свои обязательства перед государством и общественностью.

«Союз музыкантов», также находящийся на бюджете федерального правительства, бесплатно дает симфонические концерты для молодежи. В Рио-де-Жанейро эту картину дополняет государственная радиостанция (Министерства культуры).

Народный и молодежный концертные циклы Бразильского симфонического оркестра проводятся в Муниципальном театре; концерты «Союза музыкантов» — в зале Бразильского университета; концерты радиостанции — на спортивных стадионах, в общественных местах, а также в помещении Муниципального театра, причем выступают не только симфонический оркестр, но и камерные ансамбли, даются сольные концерты, и т. д.

Однако мы не можем сказать, что эти концерты по настоящему доходят до массовой аудитории. За исключением вечеров для молодежи и школьников, концерты проходят обычно в Муниципальном театре, в центральной части города, расположенной далеко от промышленных предприятий и рабочих районов. Это роскошный традиционно-аристократический театральный зал, посещаемый, как правило, привилегированными слоями общества.

Такая же картина в общем наблюдается и в других городах Бразилии. Фактически ни у кого нет серьезного намерения нести музыку в широкие массы. Поскольку об этом не заботятся лица ответственные, то и поныне нет никаких планов и не предпринято никаких существенных систематических и действенных мер в этом направлении.

Крестьяне еще более далеки от музыкальной жизни страны, чем рабочие. Крестьянство — наиболее многочисленный класс нашей страны — состоит в подавляющем большинстве из самых обездоленных, невежественных и подточенных различными болезнями групп населения; оно обладает низкой покупательной способностью и ведет существование, весьма далекое от требований современной цивилизации, не имея никакого доступа к источникам культуры. Им навязывают музыку, театр и литературу лишь самого низкого пошиба: то, что передают коммерческие радиостанции североамериканского типа вперемежку с политической пропагандой.

Сказанным и объясняется малое количество публики на концертах и спектаклях, имеющих подлинную культурную ценность, слабая их посещаемость (особенно концертов). Явление это общее для всей страны, в том числе для главного музыкального центра, каким считается Рио-де-Жанейро.

Малый интерес к музыке затрудняет жизнь музыкантов-профессионалов. Это положение требует со стороны государства внимания и материальной помощи, особенно начинающей талантливой молодежи. На деле же все обстоит иначе. Устроители концертов, театральных и балетных представлений несут тяжелое бремя прямых налогов: они должны выплачивать государству до 20% кассового сбора; вместе с затратами на аренду помещения, печатанием билетов и программ, общая сумма расходов намного превосходит кассовый доход, особенно когда выступают молодые, еще мало известные артисты.

Когда же в спектакле или концерте заняты знаменитости, то, в соответствии с укладом капиталистического общества, они требуют широкой рекламы, главным образом через прессу, а стоимость рекламы, газетных публикаций растет не по дням, а по часам, соответственно растущей инфляции. Эту пирамиду затрат увенчивают авторские права, которые соблюдаются неукоснительно даже в тех случаях, когда выступавший артист не получил абсолютно никакого дохода и даже понес ущерб.

Пренебрежение к материальным интересам артистов в соединении с другими факторами обескураживает молодежь, которая могла бы пойти в консерваторию. В то же время так называемая народная музыка, распространяемая коммерческими радиостанциями, телевизионными

и граммофонными компаниями, обеспечивает музыкантам лучшую оплату при гораздо меньших профессиональных требованиях.

Однако мы видим и не только отрицательные явления. Надо признать, что музыкально-художественная жизнь страны развивается, что расширяется сфера применения труда музыкантов, увеличиваются возможности совершенствования для учащихся, хотя развитие этих положительных факторов и отстает от роста населения и экономического подъема страны.

В настоящий момент, как уже говорилось выше, идет процесс объединения и организации музыкантов всех категорий, вследствие чего упорядочивается государственная помощь и поощрение, ослабевают фракционистские устремления, групповщина, появляется целенаправленное руководство, изживается разброд в области культуры, который прежде приводил к неразумному растрачиванию средств, отпускаемых государством.

Онейда Алваренга

БРАЗИЛЬСКИЕ НАРОДНЫЕ ТАНЦЫ-ДЕЙСТВА

Выражение «танцы-действия» («danças-dramáticas») введено в употребление Марио де Андраде* для обозначения бразильских народных танцев, которые либо содержат в качестве составной части какое-либо театрализованное представление, либо основаны на определенном сюжете. У народа нет названия, которое охватывало бы все виды этих танцев. Существующие наиболее общие народные названия позволяют подразделить часть танцев-действ на три группы: «Пастушеские танцы» (Bailes Pastoris), посвященные рождению, «Шегансас» (Cheganças), восхваляющие морские приключения Португалии и сражения на Иберийском полуострове между христианами и маврами, и «Рейзадос» (Reisados) — самого разнообразного содержания, характеризующиеся тем, что они состоят всегда из одного лишь эпизода, обязательным заключением которого служит танец «Мой бык» (Bumba-meu-boi).

Окончательное формирование танцев-действ относится, видимо, к концу XVIII или началу XIX века. В 1760 году (время самого раннего известного нам упоминания об этих танцах, на основании которого можно датировать некоторые из них) танцы-действия еще не имеют определенного характера: это всего лишь танцевальные номера, исполняемые во время народных праздников. Достигнув своего апогея в период Второй Империи (1844—1889), они сегодня находятся явно в состоянии упадка.

Танцы-действия всегда исполнялись главным образом на рождество и на праздник богоявления, а также на празднествах покровительницы Розарио и св. Бенедикта — покровителей бразильских негров, которые предпочитали исполнять свои танцы именно в их праздники. Некоторые танцы-действия исполняются также двадцать четвертого июня, в день св. Жуана (в Иванов день), и во время карнавала.

Согласно старинному обычаю, танцоры чаще всего избирают в качестве места представления площадку перед домом знатного лица. Прежде чем начать танцы, они поют «Приветствия» (*Louvacoës*) в честь хозяев дома, а также в честь знаменитых католических святых и праздников. В конце всегда поются «Прощания» (*Despedidas*), после чего танцоры уходят, благодаря за денежные подарки, которые они обычно получают от чествуемых.

Приурочение танцев-действ, как правило, к католическим праздникам является следствием старинного обычая первых проповедников христианской веры включать группы танцоров — индейцев и негров в состав религиозных процессий. Однако несмотря на это совпадение в танцах-действиях нет никакого католицизма. Напротив, в них мы часто встречаемся с карикатурными фигурами священников и непочтительным передразниванием католических обрядов и даже таинств, таких, как исповедь, причастие и брак, что имеет место, например, в «Шегансас», в «Моем быке» и в «Сиранде» (*Ciranda*) — танце-действии Амазонии, связанном, в свою очередь, с танцем «Хоровод зверей» (*Cordoës-de-bichos*). Но если католицизма в танцах-действиях нет, то религиозность в них имеется. Хотя они и носят светский характер, все они обыгрывают символическое и мистическое значение неко-

торых элементов и персонажей: это Бык, имеющий такое большое значение в жизни народа, символ пропитания и его добычи; это Вождь (в танцах «Кабоколиньос») и Сын короля (танцы «Конгос», «Кукумбис»), обеспечивающие жизнь и благосостояние племени; битвы с маврами — символ «религиозных сражений и упражнения в военном деле».

В структурном отношении танцы-действия делятся на две части: танцевальная процессия, проходящая по улицам, и собственно представление, которое в некоторых танцах называется «Посольство» (*Embaixada*), также с пением и танцами. Этой формуле не соответствуют только танец «Маракату» (*Maracatu*) и уже не исполняющиеся ныне «Тайерас» (*Taiêras*), которые, являясь только процессией, не представляют собой, собственно говоря, танцев-действ. Не выходя из рамок этой двучленной формы, танцы-действия включают в свой состав некоторые эпизоды, образуя своего рода сюиту, которая делится на постоянные и необязательные (заменяемые) части. Именно постоянные части образуют собственно представление. Заменяемые части — это песни с танцами во время процессии; сам народ называет их «песнями» (*cantigas*), чтобы отличить их от постоянных частей. Постоянные части в настоящее время переживают полный упадок в отношении их значения и доступности для понимания. Фактически постоянной остается лишь схема развития традиционной основной темы. Менее постоянны сами тексты, еще менее — музыка. Свобода доходит до такой степени, что исполнители вставляют в сюиту по желанию любые музыкальные пьесы, модные в данный период.

Танцевальный кортеж представляет собой слияние нескольких обычаев, из которых некоторые являются языческими и весьма древними: отмечаются первые дни месяцев, начало весны, лета, новый год. Эти обычаи, практически универсальные, всегда связаны с комплексом смерти и воскресения (года, весны, растительного и животного мира, бога, короля), наличествующим в коллективной психологии. Эти традиции получены нами по наследству от португальских народных празднеств «Жанейрас» и «Майяс», которыми отмечался новый год и наступление весны. От них же мы получили традицию «Приветствий» и «Прощаний», о которой говорилось выше.

Театральная часть танцев-действ связывает их с традицией представлений религиозных пьес, создававшихся профессионалами для народа, которыми отмечались католические праздники в Испании до XVI века и в Португалии до XVIII века. С драматической техникой, разработанной в этих представлениях, особенно в португальских «Вилансикос», были связаны иберийские народные игры в память о борьбе христиан и мавров.

За исключением «Пастушеских танцев», которые являются продолжением вилансикос среди народа Бразилии, остальные танцы-действия не имеют эквивалентов ни на Иберийском полуострове, ни среди негров и индейцев. Хотя они и вобрали в себя элементы как лузитано-испанских традиций, так и обычаев туземцев и негров, все они имеют национальное бразильское происхождение, как можно судить по текстам и музыке отдельных танцев.

«МОЙ БЫК»

Из всех танцев-действ, исполняемых в настоящее время, танец «Мой бык» (который также называется «Бой-бумба» в Амазонии и «Бой-суруби» в штате Сеара) наиболее явно носит характер сюиты, о которой мы говорили. Танец представляет собой ряд маленьких самостоятельных сценок, в которых в определенной последовательности появляются различные персонажи и которые заканчиваются смертью и воскрешением Быка. Этим эпизодом, который стал впоследствии завершением танца, исчерпывалась его первая известная драматическая форма. В качестве независимого представления этот эпизод выступает в ряде самых древних версий; он же используется для завершения других «Рейзадос». Со временем «Мой бык» вобрал в себя различные «Рейзадос», которые утратили самостоятельное значение и существуют сегодня лишь в качестве составной части «Моего быка» (речь идет о танцах «Пастушка», «Учитель Домингос», «Антонио Жеральдо», «Зе до Вале», «Дятел», «Бегемот», «Кабоклос», «Ослица» и некоторых других). В дальнейшем к первоначальному ядру добавились новые народные сцены и типы, новые картинки, посвященные критике обычаев: сатиры на «лесных капитанов» (охотников за беглыми невольниками времен рабства), священни-

ков, адвокатов, врачей, представителей власти, муниципальных прокуроров и т. п. Все это привело к возникновению громадной рапсодии со множеством вариантов, коренное единство которых сохраняется благодаря наличию постоянного основного эпизода смерти и воскрешения Быка.

Одно из достоинств танца-действия о Быке — это национальный характер типов и обычаев, которые он выводит на сцену, а также его текстов и музыки. Исполняется «Мой Бык» на северо-востоке на рождество, а в Амазонии — в день Св. Жуана. В настоящее время танцоры выступают только на открытом воздухе, но некоторые документы, датируемые прошлым веком и началом нынешнего, показывают, что раньше этот танец в ряде случаев исполнялся в помещении.

Известные варианты этого танца позволяют составить список следующих постоянных персонажей: Бык, тело которого делается из реек, обтянутых ситцевой материей; голова изготавливается из черепа животного или из картона, а внутри остова скрывается человек; он приводит фигуру в движение и танцует; два или три Погонщика — комические персонажи (один из них, который пасет Быка, всегда негр, его зовут Матеус; другие, индейцы или негры, получают, в зависимости от местности, имена Бирико, Фиделис, Грегорио и Себастьян); Капитан, или Бегемот — хозяин Быка, который слился с образом Хозяина, или Фазендейро, имевшимся в некоторых вариантах; негритянка Катарина, или Катерина; Священник, Доктор, Лесной капитан. Наряду с ними имелся целый ряд второстепенных персонажей, которые менялись в зависимости от областей, в которых представлялся танец.

В «Моем Быке» поют только персонажи, изображающие людей. Аккомпанируют им небольшие инструментальные ансамбли, в которые входят гитара, виола, кавакиньо, забумба, пандейро, ганза, марака, аккордеон, гайта, флейта, кларнет и скрипка *. Эти инструменты объединяются друг с другом в различных комбинациях, иногда очень простых (например ганза и забумба, осуществляющие лишь ритмическое сопровождение).

Кроме инструментального ансамбля имеется женский хор, которому аккомпанируют на виолах, или же солистка или солист, пение которых также сопровождается инструментами. Хор не принимает участия в действии,

и его функция состоит только в том, чтобы представлять публике персонажей и прощаться с ними. В некоторых представлениях поэтико-музыкальная часть целиком принадлежит хору, а персонажи только танцуют. Певцы и музыканты обычно сидят на скамейках боком к публике, танец же разворачивается перед ними.

Прежде чем начать представление, поют традиционные «Приветствия»:

1

A. bra a por.ta, tam. bém a ja - ne - la, qu'eu que.ro go - zar es - ta
cõr de ca - ne.la, eu que.ro go - zar es - ta cõr de ca - ne.la.

Открой дверь,
Открой и окно,
Я хочу полюбоваться
Цветом корицы.
Открой дверь,
Зажги свечи,
Для хозяина дома
У меня много денег.

Загем начинается само представление, обыкновенно включающее следующие десять эпизодов (их порядок может варьировать):

1) Входит Бегемот и танцует под песню, в которой хор представляет его публике; иногда он поет эту песню и сам, чередуясь с хором.

2) По окончании танца Бегемот приказывает привести Быка. Погонщики заводят абойядо*, подзывая животное:

2

Boi es - pa.ço mun.gan - guê - ro, che - gue
prá pon.ta da lan.ça! Queodu.ro tam.bém se que.bra,ôh, boi bu -
ni - to! Eo bra.bo tam.bém se a - man - sa!

Бык широкоплечий, капризный,
 Подойди на расстояние копыя!
 Ведь и твердое тоже разбивается,—
 эй, бык-красавец! —
 И дикого тоже можно укротить!

Потряси мой белый платок
 Над темным облаком,
 Сдержи свое слово,—
 эй, бык-красавец! —
 Потому что я крепко держу свое.

Кто живет на краю улицы,
 По которой ходят прохожие,
 Обязан угостить —
 эй, бык-красавец! —
 Того, кто идет с быками.

3) Хор предупреждает о появлении Быка.

4) Входит Бык и танцует «Байяно», меж тем как хор хвалит и дразнит его. Во время танца Бык делает вид, что бросается на Погонщиков и на публику.



Мой бык-красавец,
 Бык-радость,
 Звезда севера,
 Свет дня!

Мой бык-красавец,
 Бык-сердце,
 Он кланяется,
 Тыкаясь носом в землю!

5) В конце танца Бык падает замертво — от усталости или от чересчур усердного удара агиладой (длинной палкой с железным наконечником, которой погоняют быков) Всеобщая скорбь изливается в горестной ламентации, широко известной в различных вариантах:



Если ты пойдешь в мой край,
Сделай мне такую большую милость:
Передай привет тем людям,
Которые послали красную гвоздику!
Госпожа, дай мне воды в кокосовом орехе:
Из залива Капим,
Потому что я умираю от жажды,
Госпожа, сжалась надо мной!

Госпожа хозяйка дома,
Выйди на улицу и посмотри
На бедного усталого человека,
Который призывает вашу милость!
Все, что есть зеленого в мире,
Я хотел бы сжечь.
Зеленое — это надежда,
Я устал ожидать!

«ШЕГАНСАС»

Не считая «Пастушеских танцев», единственные из подлинно народных танцев-действ, которые основываются на исключительно иберийских традициях, это «Шеганса Моряков» (Cheganca de Marujos) и «Шеганса Мавров» (Chegança de Mouros). В известных текстах обеих шегансас, как древнейших, так и относящихся к концу XIX века, тема того и другого танца четко ограничена: первый является эпизодом, рассказывающим о мореплавании и прославляющим морские подвиги Португалии; второй, хотя и содержит фрагменты, касающиеся морской жизни, имеет в качестве основной темы битвы между христианами и мусульманами на Иберийском полуострове. «В церковной символике, которая упоминала мусульман во время народных празднеств, мусульмане остались для христианских народов «турками», «маврами», «неверными», источником религиозной и всякой другой ненависти, всех земных несчастий» (Марио де Андраде). Что касается документов нашего века, то более или менее четкую грань между первым и вторым танцами можно провести только с сугубо классификационной целью, поскольку в народной практике оба типа шегансас сегодня довольно сильно перемешаны.

«Шеганса Мавров» в ее современном виде сформировалась, по-видимому, в конце XVIII или в начале XIX века. Однако элементы, составившие этот танец, опираются на очень древние иберийские обычаи. Первые доку-

менты о танцах, в которых выводятся Мавры и Христиане, относясь в Испании к XII, а в Португалии к XIV веку. В XV веке эти танцы были уже распространены по всему Иберийскому полуострову и сохраняются там еще по сей день. Эти «Морискас», или «Морискадас», как их называли в Португалии, были или чистыми танцами или танцами-действиями, причем в их хореографии наличествовал тот же элемент сражения, который имеется в наших танцах о маврах. В Бразилии тоже исполняли «Морискас», и хотя самое старое упоминание о них относится только к началу XVIII века, можно полагать, что они существовали у нас и в более древние времена. К ним присоединилось, чтобы вместе образовать танец о Маврах, другое иберийское наследие — «Кавальядас», конные турниры, на которых участники делились на две группы — Христиан и Мавров — и к которым часто примешивались драматические элементы, имеющие чисто театральный характер: посольства, дуэли, продолжительные устные диспуты

За исключением «Морискас», в которых было и пение и танцы, иберийские игры о Маврах и Христианах не имели музыкального сопровождения. Именно в отсутствии музыки заключается разница с нашими танцами о Маврах, которые являются представлением с пением.

Сюжет танцев о Маврах — это в основном морская схватка, во время которой христианский корабль берет на бордаж мавританский, или же стычка на суше между двумя враждебными экипажами. Победенные неверные принимают крещение; в некоторых версиях Мавританский король кончает самоубийством, будучи не в силах перенести обращение в христианство своего сына — Посла. Перед битвой или после нее поются песни о жизни моряков на корабле и о морских схватках. В танец входит также сцена с контрабандой, которая обычно завершает представление.

Главные персонажи, которые всегда фигурируют в известных нам версиях, это Командир (он же Море-и-Война, или Генерал-лейтенант), Лоцман, Боцман, Хозяин (или Капитан-Хозяин), Конопатчик, Дозорный, Лауриндо (моряк), Священник, Хирург, Христианский король, Мавританский король, Мавританский посол. К этим персонажам присоединяются Моряки-христиане и Мавры, которые составляют хор.

Представление большей частью происходит на подмостках под открытым небом или просто на площади, иногда рядом с маленьким кораблем или на его палубе. В таких случаях участники танца (так же, как и в «Шегансе Моряков») везут этот корабль по улице под звуки песен до самого места, где должно развернуться представление.

После приветственных песен и песен, рассказывающих о морской жизни, Дозорный заявляет, что виден враг. Его песня повторяется трижды, чередуясь с хором Мавров, который запекает сначала вдалеке и при каждом повторении приближается:

6 $\text{♩} = 126$

Lá na li - nhã - vis - tei ve - la! Lá na li - nhã - vis - tei
ve - la! A - vis - tei, seu cu - man - dan - ti, u - ma
fra - ga - ta di guer - ra, u - ma fra - ga - ta di guer - ra!

Там на горизонте я заметил парус!
Я заметил, сеньор командир,
Военный фрегат!
Мне кажется, что это мавр,
Который возвращается с сражения!

Хор мавров (вдалеке)

7 *Grave quasi recitativo*

Fa - zm três a - nos um di - a qui an -
- dam' na cos - ta va - gan - do a pru - cu - ra dus cris -
- tã - uns qui an - da nus per - tur - ban - du!

Вот уже три года и один день,
Как мы плаваем вдоль берега
В поисках христиан,
Которые все время нас тревожат!

Дозорный целиком повторяет предшествующий текст на ту же мелодию, но теперь он видит не один, а «два фрегата».

Хор мавров *(на ту же мелодию, но гораздо ближе)*

Мы вышли, когда луна была в первой четверти,
Дозорный заметил парус
Пойдем туда и сразимся,
Ведь мы уже достигли земли!

Дозорный снова поет свою строфу, в которой фигурируют уже «три фрегата». Когда Дозорный кончает ее, появляется Посольство Мавров, чтобы передать поручение короля:

♩ = 68-66

Eu ve - nho di Ara - góis! Um' - im - ba - xa - da

qui meu si - nhô vus man - dô dá!

Хор мавров *(появляясь)*

Я иду из Арагона!
Это — поручение,
Которое мой сеньор
Приказал передать вам!

Старший лейтенант *(речитативом)*

Кто твой сеньор?

Хор мавров

Это господин
Всей Турции,
Властитель солнца
И полумесяца.

Мавританский посол длинной словесной тирадой пытается убедить Командира сдаться. Когда это ему не удается, он с угрозами удаляется, а Моряки-христиане похваляются своей храбростью, причем поминают даже Вильгельма II:

9 $\text{♩} = 112$

Oh, meu A - mi - rant' pri - vir' e is - quad' in -
 te ra, qui a Tur - qui - a tem' a ban - dâ - ra bra - si - lê - ra!

О мой адмирал,
 Взгляни на всю эскадру
 Ведь Турция боится знамени
 Бразилии!
 Король Вильгельм, хоть он и король
 Всего мира,
 Теперь знает, чего стоит
 Бразилец!

Мавры возвращаются и начинается сражение. Мавры запевают боевую песню:

10

A - van - ça!
 Mo - rra to - da a Crist - ian - da - de! Ge - ne - rá se - rá de - rra - ta - do!

Хор Мавров

Вперед! Вперед!
 Пусть погибнут все христиане!
 Генерал будет разбит!

Битва ведется с большим ожесточением, неверные побеждены и, под угрозой смерти, соглашаются принять христианство. Когда Мавры уже обращены, на корабле вновь воцаряется спокойствие. Но мир длится недолго — его прерывают ссоры между членами экипажа. Капитан-хозяин вступает в спор с Лоцманом из-за каких-то служебных дел и пытается убить его. Призывают Священника, чтобы исповедать раненого, и Хирурга, чтобы вылечить его. Когда Лоцман оказывается в безопасности, Капитана-хозяина, который был арестован, освобождают. Путешествие заканчивается, команда сходит на зем-

лю, и группа Гардемаринов пытается сбыть контрабанду. Этим эпизодом заканчивается танец, после чего все запевают «Прощание».

11 $\text{♩} = 116$

La si vai u a - nau a - ti - ran-do, pe - lo
 má lar-gan-do as ve - la, Deus u le - ve, Deus u tra - ga, Deus u
 bo - t'ím Por - to A - le - gre, Deus u bo - t'ím Por - to A - le - gre'

Там плывет корабль,
 Он идет в море на раздутых парусах
 Пусть Бог не оставит его,
 Пусть приведет его в Порто Алегре!
 Там плывет корабль,
 Среди яркого света дня
 Пусть Бог не оставит его
 И приведет в порт Баия!

Поскольку морские путешествия Португалии начались только в XV веке, «Шеганса Моряков» восходит к менее древним традициям, чем та, на которых основана «Шеганса Мавров». Возможно, что и оформление этого танца относится к более позднему времени, хотя у нас нет никаких документов, которые позволили бы сделать какое-либо утверждение на этот счет. Самые старые известные версии «Шегансы Моряков» относятся к той же эпохе, что и древнейшие версии «Шегансы Мавров». Однако история этого танца не может быть прослежена, как история предыдущего, в обычаях, существовавших в предшествующие века. Известно только, что в Португалии в XVII веке были «Вилансикос» с сюжетами из морской жизни и что «в Бразилии, которая тогда все ввозила из Португалии, уже в XVI веке устраивались празднества, в которых господствовали морские сюжеты» (Марио де Андраде). Почти полное отсутствие народных иберийских произведений, прославляющих мореплавание, позволяет сделать предположение, что этот танец сложился на бразильской почве, используя из

португальской традиции только некоторые старые романсы, особенно романс «Корабль Катаринета», который является одним из постоянных и характерных элементов этого танца и его самой красивой частью.

«Шеганса Моряков» исполняется группой молодых людей, одетых в матросские костюмы. Главными действующими лицами являются Капитан, Лоцман, Бодман, Дозорный и два комических персонажа — Швабра и Паек Среди песен, исполняемых ансамблем, который переходит с места на место и тащит за собой парусное судно, одна из наиболее интересных — это песня «Прекрасный корабль» (или «Новый корабль»). Она португальского происхождения:

12 ♩ = 86-94

Va - mu vê a bar - ca no - va qui vem du
 céu ca - iu nu má ; Nos - sa Si - nha - ra vem
 den - tru, ô lê - rê, lê - rê, lê - rê, com seus an - ji - nhu a re - má

Пойдемте посмотрим новый корабль,
 Который с неба упал в море
 На нем плывет Богоматерь,
 О лере-лере-лере,
 Со своими ангелочками

Святой Иосиф пусть будет лоцманом,
 А Святой Иаков — капитаном,
 А Мария — это Мать милосердия,
 О лере лере-лере,
 Мать утешения

Мы сели на корабль,
 А другие на земле с плачем прощаются с нами
 Прощай, французская гавань,
 О лере-лере-лере,
 Я отправляюсь в море

Когда корабль отчалил,
 Он попал в полосу отлива,
 И мы сели на мель,
 О лере-лере-лере,
 Но Святой Иосиф прибавил воды

Корабль отплывает, и Моряки запевают песню:

13 $\text{♩} = 63$

Ma - nuel, tu não em - bar - ques qu'eu te que - ro sus - ten -
tar! Ti - ru - léu, léu, léu, qu'eu te que - ro sus - ten - tar!

Мануэль, не ходи в море,
Я хочу тебя кормить!
Тирулеу, леу, леу,
Я хочу тебя кормить
С кончика моей иголки,
С донышка моего наперстка,
Тирулеу, леу, леу,
С донышка моего наперстка!

Жуазиньо, не ходи в море,
Ты будешь страдать морской болезнью!
Тирулеу, леу, леу,
Ты будешь страдать морской болезнью!
А я останусь, тоскуя
По твоему взгляду,
Тирулеу, леу, леу,
Тоскуя по твоему взгляду!

Только начинается путешествие, как среди экипажа вспыхивают ссоры. Лоцман выговаривает Дозорному, который потерял «морскую иглу» (компас), команда недовольна строгостью офицеров и мстит тем, что злословит о их женах. Моряки жалуются на тяготы морской службы в широко известном романсе «Горькая жизнь моряка»:

14

Tris - te vi - d'ê a do ma - ru - jo qual
de - las a mais can - sa - da, que pe - la tris - te sol -
- da - da pas - sa tor - men - tos, pas - sa - tor - men - tos, don, don.

Горька жизнь моряка,
Разве у кого бывает хуже?
Ведь за жалкое жалованье
Он выносит мучения.

Дон, дон!

Он плавает в дождь и в ветер,
И летом и зимой,
И кажутся сущим адом
Штормы!

Дон, дон!

Наша нужда
Заставляет нас плавать,
Терпеть в море непогоду
И ливни

Дон, дон!

По целым дням
Мы не можем приготовить себе пищу;
Мы даже не можем поджарить
Немного мяса!

Дон, дон!

Я отказываюсь от этой жизни,
Которая причиняет нам столько мучений
Если бы не напивались,
Мы бы не выдержали!

Дон, дон!

Когда мы отдыхаем
В кубрике,
Вдруг раздаются крики
Эй, все наверх!

Дон, дон!

Потом появляется боцман
И кричит вот так
Ребята, убирай стеньги
И брамсели!

Дон, дон!

Потом он кричит фальцетом,
Потому что уже охрип,
Пока каждый из нас
Не встанет на свое место.

Дон, дон!

Лучше бы я сидел
У дверей пивной.
Чем видеть теперь конец
Моей жизни

Дон, дон!

Один старый моряк
Сложил эту песенку,
Плавая всю жизнь
Без гроша в кармане

Дон, дон!

Появляются признаки надвигающейся бури:

15 $\text{♩} = 88$

Солоист

Оu - çam, meus se - nho - res, que va - mos con - tar,
fe - ia tem - pes - ta - de nas on - das do mar!
Хор
Não ti - ris o - lé, o - lé, o - lé, nas on - das do mar.

С о л и с т

Послушайте, сеньоры,
Мы расскажем
О страшной буре
В морских волнах!

Х о р

Слушайте, оле-оле-оле,
В морских волнах!

С о л и с т

Наша королева
Плачет на берегу,
Видя, что все моряки
Садятся на корабли!

Х о р

Слушайте, оле-оле-оле,
Садятся на корабли!

Буря с яростью обрушивается на корабль. На борту смятенье. Капитан отдает распоряжения:

16 $\text{♩} = 118$

Капитан

Se - nhor Pi - ló - to, nos - so le - me es - tá que -
Хор
- bra - do! O - lhe lá a pra - a da nau, que es - tá to - da a re - ben - ta - da! Éh!

Капитан

Сеньор Лоцман, наш руль сломан!
Посмотрите-ка на нос корабля — он весь разбит!

Хор

Эй!

Капитан

Сеньор Лоцман, где ваши глаза!
Смотрите, ведь из-за вас мы плачем!

Хор

Эй!

Капитан

Сеньор Лоцман, перестаньте столько пить!
Смотрите, ведь из-за вас мы погибаем!

Хор

Эй!

Буря стихает, но корабль, «без руля и без ветрил», остаётся на милость моря, и команда поднимает мятеж из-за голода. Капитан, в надежде увидеть поблизости землю, приказывает Дозорному подняться на мачту. В заключение танца исполняется замечательный португальский романс о легендарном «Корабле Катаринете», корабле — символе морских трудов и подвигов португальцев, по словам Марио де Андраде. Происхождение этого романса относится к XVI или XVII веку. Его исполняет или один хор или хор, Капитан и Дозорный:

17

Faz vin_ teuma_nos eym di_ a quan_da_mos n'on_das do mar
bo_tan_do so_las de mo_lho,oh'toJ'_na, pa_ra de noite jan_tar

Вот уже двадцать один год и один день,
Как мы плывем по морским волнам
Мы вымачиваем подметки,

О толина!

Чтобы поужинать ими

Подметка была такой жесткой,
Что мы не смогли ее проглотить
Мы стали бросать жребий,
О толина!
Кто должен убить себя.

И скоро жребий пал
О толина!
На старшего капитана.

Поднимись, поднимись, мой дозорный,
Мой милый дозорный,
Посмотри, не увидишь ли берега Испании,
О толина!
Равнины Португалии.

Я не вижу берегов Испании,
Равнин Португалии,
Я вижу семь обнаженных мечей,
О толина!
Все они направлены на тебя.

Поднимись, поднимись, мой дозорный,
Мой милый дозорный,
Поищи Полярную звезду,
О толина!
По ней мы найдем путь

Награду за добрую весть, мой капитан,
Награду, мой начальник
Я вижу берега Испании,
О толина!
Равнины Португалии.

А еще я вижу трех девушек,
Сидящих в виноградной беседке,
Две из них вышивают по шелку,
О толина!
А третья надевает наперсток.

Это три мои дочери,
Ах, если бы мне их обнять!
Самую красивую из них
О толина!
Я выдам за тебя замуж

Я не хочу вашей дочери,
Которая дорога вам;
Я хочу корабль «Катаринету»,
О толина!
Чтобы плавать на нем

У меня есть белый конь,
Равного которому нет;
Я дам его тебе в подарок,

О толина!

Чтобы ты ездил на нем

Я не хочу вашего коня,
Который дорог вам,
Я хочу корабль «Катаринету»,

О толина!

Чтобы плавать на нем.

У меня есть богатый дворец,
Другого такого не сыскать;
У него черепицы из серебра,

О толина!

А двери из слоновой кости.

Я не хочу вашего дворца,
Который так дорого было строить;
Я хочу корабль Катаринету,

О толина!

Чтобы плавать на нем.

Корабль «Катаринета», мой друг,
Принадлежит королю Португалии,
Но я буду не я,

О толина!

Если король не отдаст его тебе

Спускайся, спускайся, мой дозорный,
Мой милый дозорный,
Ты увидел берега Испании,

О толина!

Равнины Португалии

Когда романс заканчивается и корабль пристает к берегу, моряки запевают традиционное «Прощание» и отправляются показывать представление в другом месте.

«КОНГОС» И «КОНГАДАС»

«Конгадас» (или «Конгадос») и «Конгос» — это танцы-действия, в сюжет которых вплетены африканские традиции и обычаи, а также элементы, заимствованные из других танцев лузитано-испанского происхождения. Они изображают королевский кортеж, с которым связана театрализованная часть — Посольство с военной миссией. Именно по содержанию Посольства различают-

ся конгос и конгадас, несмотря на их общее происхождение.

Эти танцы-действия происходят, по всей вероятности, от церемоний коронации негритянских королей, которых рабы периодически избирали. Король и королева, выбранные неграми, входившими в братство Розарио, символически короновались священником у дверей церкви. После коронации кортеж с пением и танцами проходил по улицам. Эти праздники и танцы полностью совпадали с конголезскими обычаями избрания нового короля, а также с обычаем королей народов банту, которые совершали выходы, окруженные своим двором и сопровождаемые воинственными песнями и плясками. Поскольку короли освящались церковью, причем коронавание всегда совпадало с каким-нибудь католическим праздником, и кортеж включался в процессии, им посвященные, группы, представляющие конгос и конгадас, сохранили до сих пор обычай танцевать именно перед храмом.

Избрание этих иллюзорных владык, которым белые поручали для своей выгоды осуществлять надзор над остальными рабами того же племени, был принят не только по всей Бразилии, но и в ряде других стран Америки.

Документально известно, что избрание негритянских королей имело место в Бразилии еще в начале XVIII века; можно предположить, однако, что этот обычай восходит к ранним колониальным временам. Коронация негритянских королей и связанные с нею праздники были запрещены в Рио-де-Жанейро после переезда в Бразилию португальского двора в 1807 году*. В других районах страны этот обычай сохранялся.

Самое старое известие, связанное с «Конгос» и «Конгадас», относится к 1760 году и содержится в сообщении о празднествах в честь бракосочетания Марии I, королевы Португалии. По этому случаю в Баие был показан «танец Конгос, который исполнили ювелиры, изображавшие Посольство, и свыше восьмидесяти масок, богато украшенных золотом и бриллиантами».

Видимо, распространение «Конгос» ограничивается северо-востоком и севером Бразилии. Варианты этого танца, зафиксированные в книгах, были собраны в штатах Баия, Сержипи, Параиба, Пернамбуко, Риу-Гранди-

ду-Норти и Сеара. В большинстве случаев они исполнялись на рождество и в дни, посвященные покровительнице Розарио и св. Бенедикту.

На основании документов, приводимых различными авторами, «Конгос» могут быть разделены на три типа:

1. Простой королевский кортеж, с песнями и танцами, изображающими сражение.

2. Королевский кортеж с мирным посольством.

3. Королевский кортеж с посольством, объявляющим войну, и последующими военными эпизодами. }

Последний тип наиболее богат историческими данными и обычаями конголезских народов, которые бессознательно сохранились в нашей народной традиции. Описание этих кортежей, которые мы имеем, относятся к штатам Параиба, Риу-Гранди-ду-Норти и Сеара; они были сделаны Марио де Андраде и Густаво Баррозо.

Исполнители делятся на две группы: одну составляют дон Энрике — король Конго, Принц Суэна (или Суэно) — его сын, Секретарь (или Секретарь Лусио) — тоже сын короля, Министр; в другую группу входят Посол и Генерал королевы Жинги.

Танец начинается выходом Посла королевы Жинги, которого подводят к королю Конго. Посол сначала говорит о мирных намерениях, но внезапно меняет тон, угрожает королю Конго и пытается убить его. Посла хватают, и он должен быть казнен, но король прощает его по просьбе принца Суэны. Посол раздражается потоком хвастливых угроз и вызывающих оскорблений и уходит. Подданные короля Конго берутся за оружие. Принц Суэна отправляется на битву против подданных королевы Жинги и при этом поет:

18 $\text{♩} = 92$

já fui cra .. vo, ja fui ro - sa, ho - je só man - ge - ri -

- cão, da .. que .. le mais mi - u - dí - nho que as ma - ças tra - zem na mão.

Я был гвоздикой, я был розой,
А теперь я базилик —
Из тех маленьких базиликов,
Что девушки носят в руках.

Начинается битва, армия короля Конго терпит поражение Принца берут в плен, ведут к отцу, и Посол приговаривает его к смерти Принц прощается с отцом и со своими подданными в исключительной по силе выразительности ламентации



Прощай, мой милый отец, прощай!
Прощайте, дорогие вассалы, прощайте!

Смертью Принца, горестными жалобами народа короля Конго и победной песней подданных королевы Жинги кончается одна из известных версий По другой версии, Принц вновь возрождается — новый миф возрождения весны или, по меньшей мере, будущего возрождения Конго

Благодаря исследованиям Марио де Андраде, дополненным разъяснениями Артура Рамоса *, доказано, что имя принца Суэны происходит от искаженного бразильскими неграми наименования сановного титула «Суана Мулопо», что в Анголе означает «прямой наследник» высоконоставленных семейств или королей Что же касается королевы Жинги, то это историческое лицо Речь идет о королеве по имени Жинга Банди, которая правила в Анголе в XVII веке Эта женщина, обладавшая выдающимся умом, энергией и политическим чутьем, была также весьма воинственной государыней Она вела войну против португальцев, от которых позже приняла крещение под именем Аны ди Созы. Она завоевала благосклонность португальцев, возглавив направленное к ним в 1621 году посольство своего брата, короля Гола Банди Марио де Андраде высказал предположение, что Конгос не только прославляют Жингу Банди, но и говорят конкретно об этом известном посольстве, во время которого Жинга Банди была представлена губернатору Жуану Коррейя ди Соза

«КИЛОМБОС»

В истории Бразилии было немало массовых побегов негров-рабов от своих хозяев. Негры скрывались в девственных лесах, где устраивали поселения, называвшиеся киломбос. Одно из таких поселений, крепость-киломбо Палмарис просуществовало с 1630 до 1697 года, прославившись отвагой своих обитателей и их упорной борьбой с правительственными войсками.

Эти эпизоды освободительного движения находят свое отражение в танцах-действиях «Киломбос», которые негры штата Алагоас исполняют на рождество или во время праздников тех святых, которые почитаются в данном месте. Участники танца делятся на две группы — Негров и Кабоклос (индейцев). Кроме массы Воинов в каждой группе имеются Посол, Король, Королева, а также Лазутчики. После того как Негры и Кабоклос проходят кортежем по улице, они скрываются в соломенных хижинах, поставленных в том месте, где происходит представление. Последнее выглядит как сражение, в котором Кабоклос разбивают Негров и похищают у них Королеву. В заключение побежденных символически продают присутствующим, которые дают за них несколько мелких монеток.

Из музыки к танцу записана следующая мелодия



Дай ему, торе, дай ему, торе ре,
Дай ему, потому что я туда не пойду, торе-ре
Острый нож не убивает женщин

Что касается музыкальных инструментов, применяющихся при исполнении Киломбос, то мы располагаем двумя информациями. В первой, предоставленной Альфредо Бранданом *, указывается, что у Негров и Кабок-лос имеются свои собственные инструменты: у первых — адуфес, мулунгус, пандейрос и ганзас; у вторых — пифес, забумбас и трубы, сделанные из скрученных листьев пальмы пиндобы. Согласно второй информации (Ренато Алмейда *), танец сопровождается игрой одного инструментального ансамбля, который передвигается от одной группы исполнителей к другой. В ансамбль входят бамбуковая флейта, звонкая кайша, глухая кайша, бомбо и тарелки *.

© Издательство «Музыка», 1974 г. Перевод

МЕКСИКА

Роберт Стивенсон

МУЗЫКА АЦТЕКОВ

Приблизительно до 1920 года большинство мексиканских авторов довольствовались тем, что либо повторяли осуждения, высказанные в адрес ацтекской музыки первыми конкистадорами, — такими, например, как Берналь Диас дель Кастильо (1492—1581) *, либо соглашались с авторитетным мнением таких более поздних историков, как ссыльный креольский иезуит Хавьер Клавихеро (1731—1787) *, который отзывался о музыке ацтеков как о самом жалком из искусств, существовавших у туземцев до конкисты.

Берналь Диас пользовался особенным авторитетом благодаря поразительно живым и красочным рассказам о музыке, которую ацтеки исполняли во время совершения обрядов жертвоприношения над пленниками-испанцами. Естественно, что ацтекская музыка казалась Диасу отвратительной; для него она навсегда осталась связана с воспоминанием о товарищах по оружию, умерщвленных на алтарном камне Уитцилопочтли, бога войны. Даже военная музыка, хотя и признаваемая им за ее возбуждающее действие, не удостоилась никакой похвалы Диаса — «правдивого историка» тех приключений, которые выпали на долю первых испанских завоевателей. Борясь с ацтеками не на жизнь, а на смерть, конкистадоры вряд ли могли оценить эстетические достоинства противостоящей им культуры, даже если они и хотели подойти к ней без предвзятости.

Сегодняшний историк, отдаленный от этих сцен, обнаруживает в цивилизации ацтеков «хорошо спланированные города с возносящимися к небу пирамидами и

величественными храмами», «огромные, сверкающие красками дворцы со множеством зал и широких террас», «необъятные рыночные площади, заполненные непрерывно движущимися караванами купцов», «денежную систему, использующую в качестве валюты золото и медь», «высокоразвитую систему пиктографического письма» и «продуманную организацию покровительства таким искусствам, как поэзия, ритуальные танцы и музыка», но те формы покровительства искусствам, которые Диас наблюдал с близкого расстояния, вряд ли могли доставить ему особенное удовольствие. Он был солдатом, и сведения о музыке, содержащиеся в его «Истинной истории», встречаются чаще всего в контексте описания сражений. Он упоминает о большом ацтекском военном барабане (тлалпануэуэтл), об инструментах, сделанных из костей животных и человека (чикауацтли и омичикауацтли), о раковинах и вертикальных трубах (тексицтли и тепуцкикицтли), о флейтах (тлапитцалли) и некоторых других инструментах, идентифицировать которые сегодня довольно трудно. Следующие отрывки дают представление о характере контактов Диаса с ацтекской музыкой:

«Отступая, услышали мы звуки труб со стороны великого капища, возвышавшегося над всем городом, где стояли идолы Уичилобос (Уитцилопочтли) и Тецкатепука (Тецкатлипока) *, а также барабан, который издавал самые зловещие звуки и был подобен инструменту демонов, ибо громкость его была такова, что можно было слышать на расстоянии двух лиг *, а с ним множество литавр, и гудящих раковин, и рогов, и свистуллек. В этот момент, как мы впоследствии узнали, они преподносили сердца десяти наших сотоварищей и много крови тем идолам, о коих я упоминал.

...Снова прозвучал зловещий барабан Уичилобос, и многие иные раковины, и рога, и трубы, и звук от них был ужасающ, и все мы обратили взоры к высокому капищу, откуда они доносились, и узрели мы, как наших товарищей, плененных после поражения Кортеса, силою влекут вверх по ступеням и готовятся принести в жертву. Когда же втащили их на маленькую приступку перед молельней, где помещались проклятые их идолы, многим прицепили на головы перья и вилами побуждали их танцевать перед Уичилобос, и после того сразу же опроки-

нули спинами на довольно узкие камни, служившие жертвенниками, и каменными же ножами отверзли им груди и извлекли их трепещущие сердца и поднесли оные идолам, там стоящим, а тела сбросили со ступеней вниз, и индейцы-живодеры, бывшие там, отсекали им руки и ноги и сняли кожу с их лиц и выделали ее потом, сохранивши бороды.

...Мексиканцы совершали обильные жертвоприношения и устраивали торжества еженочно вокруг их великого капища на Тлателолко и играли на мерзком своем барабане и других трубах, и литаврах, и раковинах и издавали крики и вопли и жгли много костров до самого утра, а затем приносили в жертву наших товарищей гнусным своим Училобос и Тецкатепука».

Было бы слишком ожидать, чтобы завоеватели, дравшиеся рядом с Кортесом, оказались способными к беспристрастной оценке музыки ацтеков. Воспоминания о битвах, безусловно, должны были заслонять в их памяти все остальное. Вместе с тем, некоторые миссионеры XVI столетия — например ученый францисканец Бернардино де Саагун * или трудолюбивый доминиканец Диего Дуран * — воспринимали ацтекскую музыку уже по-другому и оставили нам более сочувственное ее описание. Но не эти источники, а устрашающие рассказы Берналя Диаса предопределяли общее мнение последующих историков вплоть до начала двадцатых годов нашего столетия.

Еще в 1917 году сотрудница Национальной консерватории в Мехико Альба Эррера-и-Огасон опубликовала (под официальной эгидой Главного управления по делам изящных искусств) трактат, озаглавленный «Музыкальное искусство в Мексике» *, в котором подвергла музыку ацтеков решительному осуждению. С ее точки зрения, ацтекская музыка, выражавшая душу жестокого и варварского народа, была явно дегенеративной и, следовательно, не приемлемой для утонченного вкуса цивилизованных европейцев. Два нижеследующих высказывания характеризуют главное направление ее аргументов:

«Судя по экземплярам ацтекских инструментов, хранящихся в Национальном музее Мехико, мы можем заключить, что музыка этого народа до Конкисты была столь же варварской, как и церемонии, во время которых она звучала.

Раковины-трубы, мистекская флейта, тепонацтли, чи-кауацтли, погремушка, барабан яки — инструменты, явно не способные произвести, ни каждый в отдельности, ни все вместе, благозвучную гармонию или пробудить духовный отклик, соответствующий принятым ныне нормам поведения; их развратные звуки вызывают лишь образы необузданной жестокости».

Однако по мере того, как «примитивная» «Весна священная» Стравинского и «варварская» «Скифская сюита» Прокофьева революционизировали общую концепцию европейского искусства, примитивизм и варваризм традиционного искусства Мексики начал восприниматься по-иному. Через какие-нибудь десять лет после вышеупомянутой публикации Эррера-и-Огасон ацтекская музыка уже не только не порицалась, но, впервые за всю ее историю, превозносилась как драгоценный образец для подражания со стороны современных мексиканских композиторов. Те качества туземной музыки, которые еще несколько лет назад казались коренными недостатками, внезапно стали почитаться наивысшими достоинствами.

Обращаясь к молодому поколению мексиканцев, Карлос Чавес призывал научиться «реконструировать в музыке атмосферу примитивной чистоты», поскольку «музыкальная культура аборигенов образует самый значительный этап в истории мексиканской музыки». В своей лекции «Ацтекская музыка», прочитанной в Национальном университете в Мехико в октябре 1928 года, Чавес суммировал новейшие представления о музыке аборигенов, получившие вскоре всеобщее признание. Он убеждал вернуться к музыкальным идеалам докортесовой эпохи, поскольку именно «доиспанская музыка выражала глубиннейшую мудрость мексиканской души». Относительно мелодической системы ацтеков его тезисы сводились к следующему:

«Ацтеки выказывали предвзятое отношение к тем интервалам, которые мы называем малой терцией и чистой квинтой; другие интервалы использовались ими редко. Подобный тип интервального предпочтения, который, несомненно, должен быть принят как указание на глубоко укоренившуюся интуитивную тягу к минору, находит соответствующее выражение в модальных мелодиях, полностью избегающих полутонов. Ацтекские мелодии

могут начинаться или кончаться на любой ступени звуко-ряда из пяти нот. Таким образом, ацтеки различали пять мелодических ладов, каждый из которых получал различную тонику в пентатонной системе.

Поскольку четвертая и седьмая ступени мажорной диатонической гаммы (как мы ее знаем) отсутствовали в музыке ацтеков, явление наиважнейшего для нас вводного тона было им совершенно чуждо. Если же покажется, что их обычная пентатонная система исключает всякую возможность «модулирования», мы ответим, что ацтеки избегали модуляции (в нашем смысле слова) прежде всего потому, что сама идея модуляции была чужда простому, честному и откровенному в своей прямоте духу индейцев. Для тех, чей слух воспитан на европейской диатонической системе, «полиmodalность» ацтекской музыки неизбежно представляется так, как если бы она была «политональной». Можно сказать, что политональность в музыке аналогична тому отсутствию перспективы, которое бросается нам в глаза в живописи ацтеков Миниатюры в кодексах, составленных до конкис-ты, показывают, что именно значит это отсутствие перспективы.

Кажется очевидным, что ацтеки либо обладали особым предрасположением слуха, либо выработали какой-то специальный и глубоко в них укоренившийся способ восприятия, которым мы ныне не обладаем. Во всяком случае, они были способны интегрировать в одно значимое целое несоизмеримые для европейского мышления звуковые планы, сталкивающиеся в их музыке».

Отрывки эти ценны, по крайней мере, как свидетельство резкого поворота в музыкальном умонастроении мексиканцев, совершившегося после 1920 года. Специфические черты ацтекской музыки Мексики, ранее трактовавшиеся как главные ее дефекты, — «минорность», «монотонность», «одновременные созвучия различных пентатонных мелодий», совершенно не согласующиеся друг с другом с точки зрения европейцев, приверженность к «двум или большему числу ритмов, акценты которых никогда не совпадают», — стали теперь рассматриваться как неоспоримые достоинства.

Случилось так, что в то же самое время, когда Диего Ривера превозносил достижения древних мексиканцев в

сфере изобразительных искусств и утверждал их превосходство в этой области над завоевателями, Чавес открывал столь же замечательные свойства в их музыке. И если поначалу его призыв к мексиканским музыкантам наследовать прошлому ацтеков был гласом вопиющего в пустыне, то уже очень скоро к нему присоединилось столько единомышленников из его же собственного поколения, что перечислить здесь их имена значило бы привести список почти всех известных мексиканских композиторов того времени. Даниэль Айяла, Франсиско Домингес, Блас Галиндо-Димас, Рауль Герреро, Эдуардо Эрнандес Монкада, Канделарио Уисар, Висенте Мендоса, Пабло Монкайо и Луис Санди — все следовали за Чавесом в утверждении достоинств туземной музыки и копируя ее модели везде, где это только было возможно.

Три направления исследований наиболее плодотворно развивались мексиканскими учеными, занимавшимися музыкой аборигенов докортесовой эпохи:

1. Систематическое изучение музыкальных инструментов, относительно которых было известно, что они использовались ацтеками, майя, тарасками и сапотекками.

2. Сопоставление отзывов об ацтекской музыке, оставленных авторами XVI века, настроенными скорее дружелюбно, нежели враждебно, к индейским культурам.

3. Собрание мелодий, исполняемых теми отдельными изолированными группами индейцев, которые даже сегодня, по прошествии столетий, могли сохранить какие-то основные элементы, входившие в музыкальную систему докортесовой эпохи.

Просматривая список ацтекских инструментов — список, разумеется, далеко не полный и включающий лишь наиболее типичные образцы, — читатель должен твердо помнить: он обозревает не столько останки прошлого искусства, сколько священные звучащие символы ныне исчезнувшего культа. Культ предписывал, какие именно инструменты нужно было использовать, в каких церемониях им надлежало участвовать и как на них следовало играть.

Атекоколли (atecocolli), или *атекукулли* (atecuculli). Эта, имевшая повсеместное распространение, большая перфорированная раковина, в которую дуют, как в трубу, упоминается в классическом словаре Алонсо де Молины*. Мы никогда не узнаем, как звучало ее имя на языке тех, кто тринадцать или четырнадцать веков тому назад построил огромные пирамиды Солнца и Луны в Теотиуакане, но, судя по множеству ее изображений, они явно предпочитали ее остальным. Одно изображение такой трубы из раковины трактуется даже в качестве священного текста в книге Лоретт Сежурне «Горящая вода»*, посвященной проблемам мышления и религии древней Мексики. На этой трубе высечены иероглифы, означающие круговращение времен, и цифры 9 и 12. Подобно тому, как дыхание музыканта оживляет раковину, дотоле пребывавшую в молчании, так и Кетцалкоатл, бог Ветра, вдыхает жизнь в Великое Ничто. Раковина, таким образом, становится символом преображения человека в божество.

Вопрос о том, сколько звуков можно извлечь из каждой реальной раковины, обнаруженной археологически раскопками, менее умозрителен, нежели интерпретация иероглифов на теотиуаканском изображении. Согласно Герберту Вайнштоку*, нетрудно получить арпеджио из пяти нот мажорного аккорда от ля большой до ре первой октавы, то есть в диапазоне ундецимы. Самуэль Марти* выражает на этот счет некоторое сомнение, указывая, что даже самый лучший трубач Мексиканского союза музыкантов не в состоянии извлечь подобного звукоряда на раковине. Он обращает, однако, внимание на одну раковину-трубу толтекского периода, имеющую четыре отверстия, которые можно закрывать пальцами, как при игре на флейте, изменяя тем самым высоту звука и превращая раковину из сигнального в собственно «музыкальный» инструмент. Кроме того, некоторые раковины снабжались глиняным мундштуком, позволявшим еще более расширять диапазон и добиваться достаточно гибкой артикуляции звука.

О том, при каких обстоятельствах использовались подобные инструменты, сообщает в своей «Всеобщей истории событий Новой Испании» Саагун. На иллюстрации, выполненной туземным художником-ацтеком, изображены три фигуры: трубач, спящий человек и третий,

льющий на спящего воду, чтобы разбудить его. Сопровождающий текст (дословный перевод с науатл) гласит: «Когда наступала глубокая ночь и уже приближалось к полуночи, трубы возглашали, что священнослужители могут подносить (богам) кровь... Тогда пробуждались люди: те, которые назывались «колотильщики», начинали отсчитывать время, и ежели кто не просыпался, то лили на него воду».

На другой иллюстрации изображены два трубача, дующие в раковины, а между ними — бог Солнца. Божество надлежало ублаговать воскурением благовоний и возлиянием крови четыре раза на дню и пять раз еженощно. Судя по иллюстрации, бог Солнца был значительно милосерднее бога Войны, ибо он довольствовался сравнительно незначительным количеством крови, капавшей из протыкаемых для этой цели ушей.

Раковина-труба и по сей день остается культовым инструментом в некоторых сельских районах Мексики. Сежурне, описывая пережитки магических представлений у сапотеков, рассказывает, как в сумерки «странный голос раковины-трубы сзывает жителей деревни на исполнение вековых ритуалов в честь волшебной травы, сорванной в далеких и труднодоступных горах».

Вместе с тем на одной из иллюстраций у Саагуна изображен небольшой инструментальный ансамбль, аккомпанирующий «светскому» событию — ночному танцу молодых воинов. Целью подобных танцев было предупредить соседей Мексики о том, что цвет ее молодежи всегда начеку и готов отразить любую внезапную атаку. В числе инструментов, изображенных на иллюстрации, — различные погремушки, непрямые горизонтальные и вертикальные барабаны тепонацтли и уэуэтл и раковины-трубы.

Поскольку на трубы был постоянный спрос, а морские раковины большого размера имелись под рукой далеко не всегда, неудивительно, что нередко такие трубы изготовляли из глины, но при этом в точности воспроизводили форму естественного прототипа.

Айакачтли (ayacachtli). Неразрывно связанные с танцем погремушки из высушенных тыкв (или изготавливаемые в форме таковых из других материалов), встречающиеся часто и повсеместно. Толтеки, чей последний король Уэмак был вынужден в 1168 году бежать из своей

столицы Тулы*, довели свое художественное мастерство до такого уровня, который и столетия спустя приводил в отчаяние ацтеков — их преемников и подражателей. Они «были прекрасными певцами и во время пения или танцев играли на барабанах и потрясали погремушками, именуемыми айкачтли», сообщает Саагун. Его информаторы из науа* уверяли, что в дни расцвета империи ацтеков айкачтли, сопровождавшие августейшие танцы, делались из чистого золота.

Ныне такие погремушки, наполненные бусинами, сушеными семенами или мелкой галькой, известны под названием маракас.

Гаспаре Спонтини был первым европейским композитором, использовавшим айкачтли. Он включил их в партитуру своей оперы «Эрнан Кортес, или Завоевание Мексики» (1809) для придания местного колорита мексиканскому танцу. Сочетание автохтонных и европейских инструментов стало обычным явлением в практике национально ориентированных мексиканских композиторов тридцатых-сороковых годов.

Айотл (ayotl). Черепаший панцирь, по нижней стороне которого ударяют оленьими рогами. Айотл был любимым инструментом майя, называвших его кайяб. Фрески Бонампака и ряд описаний, сделанных авторами XV и XVI веков, помогают уяснить его этос. Благодаря частому использованию при жертвоприношениях и во время церемоний, связанных с памятливыми событиями, айотл не считался подходящим для легкого времяпрепровождения. Он не входил также в опись дворцового инструментария Монтесумы II. Саагун исключает его из микскоакалли — «места, где собираются профессиональные певцы и танцоры и где хранятся все их инструменты и костюмы». Но он был уместен в полуночной процессии погребения вождя тарасков. Источник 1541 года повествует о том, как главный барабанщик покойного владыки вместе с мастером, отвечающим за изготовление королевских барабанов, следовал в похоронной процессии рядом с сорока другими придворными. Кости крокодилов (кайманов) и панцири черепах создавали соответствующую музыку. В конце церемонии жены и придворные были забиты до смерти, их тела свалены в кучу и погребены в общей могиле. Подобные обычаи подтверждают и другие источники.

Какалачтли (cacalachtli). Помимо айкачтли в музеях имеются и другие типы ацтекских погремушек. Наиболее важным из них является керамическая ваза на трех полых ножках, в каждую из которых помещены глиняные катышки; при передвижении сосуда они дребезжат.

Обследование около полутора тысяч древних vaz из Мичоакана, Чолулы, Пануко и Сантьяго Тустлы (Веракрус), а также из типично ацтекских и мистекских поселений, проведенное Альсиной Франч, установило, что двадцать два процента из них стояли на ножках-погремушках. Несколько реже встречаются глиняные печатки для нанесения узоров на кожу, ручки которых устроены подобным же образом. Альсина Франч считает, что эти погремушки имеют ритуальное назначение. По ее мнению любой немзыкальный по своему назначению объект, будь то горшок, печатка и так далее, обнаруживающий свойство погремушки (или какого-либо иного музыкального инструмента), использовался ацтеками в религиозных церемониях.

Чикауацтли (chicahuaztli). Айкачтли и какалачтли никоим образом не исчерпывают многообразия ацтекских погремушек. Чикауацтли представляет третий тип — это длинная палка, обычно с зазубренным концом, используемая только в религиозных церемониях. Само слово «чикауа» означает «укреплять, делать сильнее», и чикауацтли, соответственно, определяется как инструмент, применяемый там, где «кого-то или что-то нужно сделать сильным и могучим». Поэтому он постоянно встречается в ритуалах заклинания, обращенных к различным богам ацтеков.

Чичтли (chichtli). Саагун упоминает эту флейту-свистульку при описании жертвенного умерщвления рабов. В ночь, предшествующую их смерти, рабам остригают волосы, и во время этой процедуры кто-нибудь бежит вокруг, играя на чичтли, дабы поторапливать жрецов. Свое название инструмент получил от слова «чич», что означает «свистящий звук».

Чилилитли (chililitli), или *каилилицтли* (caililiztli). Нецауалкойотл (1402—1471), знаменитый поэт и правитель Тескоко, заслужил благосклонность некоторых испанских хронистов по той причине, что был монотеистом. К концу своей жизни он воздвиг около Тецкотцинко де-

вятиэтажный храм, символизирующий девять небес. Над верхним этажом он поместил святилище «Господа Творящего» — Тлачиуали, иначе Тонакатекутли, или Тлоке Науаке. В святилище, наружные стены которого были усеяны звездами по черному полю, а внутренние украшены золотом драгоценными камнями и орнаментами из перьев, не было ни статуи, ни какого-либо другого изображения «Господа Творящего», которого Нецауалкойотл прославлял как «незримого», «причину причин» и «всемогущего». Четыре раза в день с девятого этажа храма раздавалась музыка, призывавшая правителя к молитве; в состав исполнявшего ее ансамбля входили чилилитли (медные диски), рожки, раковины и металлический гонг, по которому ударяли металлическим же молоточком. Со временем весь храм, посвященный «Богу незримому», стали называть чилилитли в честь пронизывающего его нежного перезвона.

Информаторы Саагуна знали об этом инструменте и говорили, что на нем играли во время празднеств в честь богов Воды. В полночь священнослужители сбрасывали одежды, устраивали себе кровопускание, царапая тело острыми шипами, затем совершали омовение, дули в тексицтли (раковины) и ударяли в чилилитли сосновыми молоточками.

Сосолоктли (soçoloctli). Молина в своем словаре приводит три слова на языке науатл *, обозначающих флейту: уилакапитцтли (huilacapitztli), тлапитцалли (tlapitzalli) и, наконец, сосолоктли. Однако Саагун употребляет только последнее название, хотя часто говорит о священнослужителях, играющих на тлапитцалли во время торжественных церемоний. На этом инструменте играл также тот, кто олицетворял собой в течение года бога Тецкатлипоку. Увенчанный цветами, увешанный золотыми браслетами, женатый на четырех прекраснейших девушках, он наслаждался всеми земными радостями. По окончании же назначенного ему годового срока он должен был взойти по ступеням храма, на вершине которого его опрокидывали навзничь и вырывали из груди сердце. Поднимаясь по ступеням, он должен был сломать сначала тлапитцалли, а затем уилакапитцтли; но не сосолоктли. Есть указания на то, что последняя флейта, в отличие от двух первых, сделанных из глины, была тростниковой и издавала дребезжащий звук благодаря

мешочку с паучьими яйцами, натянутому поверх одного из пальцевых отверстий близ мундштука.

Уэуэтл (huehuetl). На языке науатл понятие «достопочтенный» выражается словом «уэуэ», а наиболее почитаемым из всех мексиканских инструментов был уэуэтл, составлявший один из основных элементов музыкальной культуры ацтеков. Обычно уэуэтл представлял собой вертикальный цилиндрический деревянный барабан на трех ножках. Сверху он имел кожаную мембрану, снизу оставался открытым. Ударяли по коже не палками, а пальцами, и обычно уэуэтл издавал два хорошо различимых тона: высокий — от удара близ обода, и низкий — при ударе в центре мембраны. При равномерно натянутой и однородной по выделке коже получался интервал квинты. Это подтверждается не только ранними испанскими авторами, но и современными экспериментами на реконструированных барабанах такого типа.

Корпус уэуэтл мог быть не только деревянным, но и глиняным, как свидетельствуют обнаруженные фрагменты, хранящиеся в Национальном музее. На одном из фрагментов отпечатана фигура Осоматли (Воющей Обезьяны) — знак одиннадцатого дня ритуального месяца ацтеков. Ацтекские прорицатели утверждали, что все младенцы мужского пола, рожденные под этим знаком, могут стать «певцами, или танцорами, или живописцами, или же научиться другому желаемому искусству» (Саагун). Знак Осоматли означал также, что уэуэтл находится под покровительством Хочипилли — бога наслаждений, празднеств и веселья, его «вторым я» был бог Макуилхочитл (Пять Цветков).

Для ацтекского поэта уэуэтл передает любое настроение, но лучше всего он пробуждает чувство жертвенного героизма:

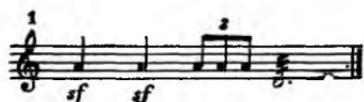
«Я играю на уэуэтл, я охочусь за песнями, дабы пробудить и зажечь сердца тех, кто погружен в дрему, для кого день никак не начнется, кто ищет славу в забвеньи ночи, когда цветущий восход уже поет свою песню и утро вновь заливают светом то место, где играет уэуэтл».

Эти барабаны воспевали триумф Мексики после победы над врагом, или утешали ее вдов при поражении.

В испанском манускрипте, известном под названием «Мексиканские песни»*, приводится буквенная нотация нескольких ацтекских песен, записанных одиннадцать

лет спустя после захвата Мехико Кортесом. Одна из песен предваряется наставлением играющему на сопровождающем песню барабане уэуэтл. Барабанщик, которому мы обязаны этими сведениями, был родом из Ацкапотцалко, главного города тепанеков, перешедшего под власть соседних ацтеков в 1427 году, и в юности учился в Тлателолко. В манускрипте он именуется дон Франсиско Пласидо, однако нужно иметь в виду, что в то время все индейцы, научившиеся писать латинским алфавитом, брали себе испанские имена. В жилах Пласидо текла благородная кровь, и в 1563 году он был правителем индейцев отоми. Выраженное на современном языке его наставление сводится к следующему:

«На уэуэтл играют так: сначала удар по ободу, постепенно полностью замирающий; затем второй такой же удар; затем три удара один за другим. Потом дробь около центра мембраны. Когда она заканчивается, вся фигура повторяется»:



Певец должен вступать в месте, ему известном. Эта песня-пляска была исполнена в доме дона Диего де Леон, губернатора Ацкапотцалко; дон Франсиско Пласидо играл на барабанах».

Число уэуэтл, необходимых для аккомпанемента песням из названного сборника, колеблется от одного до десяти. Так, в песне XLV, посвященной памяти дона Эрнандо де Гусман, прославленного индейского иллюстратора манускриптов, сделавшегося незадолго до своей смерти правителем Койоакана, первые восемь строф требуют лишь одного уэуэтл; затем число инструментов все увеличивается, достигая десяти для строф 49—60. Ради возбуждения интереса слушателей ритмические фигуры барабанных ударов меняются и постепенно усложняются. По мнению авторитетного американиста Карла А. Новотного, усложненные ритмические фигуры выдают следы испанского влияния. Это подтверждается тем, что наиболее ранним из датированных песен сборника свойственны и наиболее простые барабанные фигуры. Новотный установил еще один важный факт: одна и та же но-

тация применялась как для вертикального, так и для горизонтального типа ацтекских барабанов, из которых первый (узуэтл) был мембранофоном, а второй (тепо-нацтли) — идиофоном.

Уилакапитцтли (huilacapitzli). Глиняная окарина в виде человеческой головы с закрытыми глазами и широко раскрытым ртом может служить характерным образчиком ацтекской разновидности этого инструмента, более распространенного среди майя и других культур побережья Мексиканского залива. Известны образцы, имеющие формы фантастических зверей и издающие до восьми нот, приблизительно соответствующих европейской мажорной гамме, или позволяющие извлечь обертоновый ряд, охватывающий диапазон до трех октав. Эти факты решительно опровергают тезис, еще недавно почти общепризнанный, согласно которому вся туземная музыка Нового Света ограничивалась рамками пентатоники*. Окарины подобного типа были особенно популярны в Центральной Америке, откуда, по-видимому, и были заимствованы ацтеками.

Омичикауацтли (omichicahuaztli). Эти костяные скребки неоднократно упоминались и изображались в манускриптах. Подробнее других о них говорит Фернандо Альварадо Тесосомок, внук Монтесумы II, правившего ацтеками в годы вторжения Кортеса. В своей «Мексиканской хронике»* он описывает погребальные обряды, исполнявшиеся по приказу Монтесумы I после особенно кровопролитной войны с племенем чалка. На протяжении четырехдневного ритуала оплакивания молодые люди царапали костяными осколками по высушенным и покрытым зазубринами оленьим костям. Вместе с гудением «хриплых флейт» они создавали «очень скорбную» музыку, аккомпанирующую танцу, который старики исполняли вокруг одетых чучел, установленных на огромной площади перед храмом Уитцилопочтли. По прошествии четырех дней все чучела были сожжены.

Как ни угнетающе эти скребки звучали для слуха европейцев, они произвели настолько неизгладимое впечатление на Саагуна, что он по собственной инициативе включил омичикауацтли в список дворцовых инструментов, куда они на самом деле не входили.

Примечательное упоминание об омичикауацтли содержится также в легенде о знаменитом Говорящем

Камне. Монтесума II, решив, что «жертвенный камень, воздвигнутый его дедом, слишком мал и дешев для того, чтобы соответствовать величию Мексики», приказал своим мастерам обшарить все его владения и найти достаточно большую скалу. Они отыскивали подходящий экземпляр и приступили к транспортировке, но камень, более упрямый, чем Балаамова ослица, вдруг заговорил и предрек им страшное несчастье. Когда же перевозили его через реку, мост провалился и камень рухнул вниз, увлекая за собой людей, и многие поплатились жизнью. Вытащить его уже не смогли, и все это происшествие привело Монтесуму к мысли, что его собственное подобие должно быть высечено в скале Чапультепека. Владыку изваяли сидящим на троне, покрытом тигровой шкурой, держащим в одной руке щит, а в другой инструмент, явно предсказывающий его конец, — то есть омичикауцтли (бесформенные остатки этого изображения и сегодня можно видеть в Чапультепекском парке). Узрев свое изображение в камне, Монтесума оплакал свою неотвратимую судьбу и вернулся в столицу, чтобы встретить вступление испанцев, падение Мексики и собственную смерть.

Древнейшие скребки типа омичикауцтли, обнаруженные в Новом Свете, имеют возраст не менее полутора тысяч лет; индейцы племен тараумара и пима использовали их еще в нашем столетии.

Текомапилоа (tecomapiloa). Большинство музыкальных инструментов ацтеков предназначалось исключительно для мужчин, но текомапилоа — небольшой тыквенный сосуд с резонаторной щелью — употреблялся только женщинами. Саагун пишет, что текомапилоа использовали во время празднеств молодого (восьмой месяц) и спелого (одиннадцатый месяц) зерна*. На первом из этих празднеств происходило жертвенное заклание девственницы, олицетворявшей Ксилонен — богиню нежного маиса. Танцующие жрицы, сопровождавшие Ксилонен к месту ее смерти, держали текомапилоа и ударяли по ним палочками с каучуковыми наконечниками, что «создавало звучание, значительно более красивое, нежели обычные тепонацтли», также участвовавшие в этой церемонии. Впереди двигалась шеренга танцующих воинов, извивавшаяся наподобие змеи. Взявшись за руки, они выступали в такт ударам, напоминая не

нацтли воспринимаются как замечательные произведения прикладного искусства. Барабаны подобного типа были широко распространены среди ацтеков, тарасков, майя и почти всех племен Центральной Америки, но никогда не проникали в зону Анд.

Подчеркивая многообразие выразительных возможностей тепонацтли, Саагун упоминает о том, что в ночь жертвоприношения пленников тепонацтли «каркали, рычали и гудели». Считалось также, что купец не может достичь вершин своей карьеры, покуда он не пригласит старейшин на банкет, главным деликатесом которого должно быть мясо зажаренного раба. Для этого, однако, годился далеко не всякий раб, но лишь такой, кто лучше всех танцевал под звуки тепонацтли.

Тлапитцалли (tlapitzalli). Эта вертикальная флейта (костяная или глиняная) со своими ближайшими родственниками занимала центральное место во всем докортесовом инструментарии мексиканцев.

У музыканта, мыслящего по-европейски, озабоченного отысканием параллелей, прежде всего возникают следующие вопросы: 1) известны ли у ацтеков какие-нибудь поперечные флейты? 2) каково максимальное число пальцевых отверстий? 3) как устроен мундштук?

На первый вопрос Самуэль Марти дает отрицательный ответ, ибо до сих пор лишь одна поперечная флейта была найдена на побережье Мексиканского залива. Максимальное число отверстий у флейт майя равно шести, что дает диатонический звукоряд из семи нот; ацтекские флейты, как правило, имеют четыре отверстия. Очевидно, ацтеки относились к тем отверстиям, которые представлялись им излишними, столь же неодобрительно, как спартанцы к дополнительным струнам у Тимофея. Но почему, все-таки, четыре отверстия? Некоторые авторы объясняют это тем, что Вселенная науа строилась из четырех главных точек, расположенных вокруг центра.

Мундштуки флейт на редкость разнообразны, что объясняется перекрестным влиянием многих культур. Для ацтеков, однако, характерны мундштуки свисткового типа, занимающие иногда до одной трети всей длины инструмента. Ацтекские флейты имеют также раструб, который раскрывается подчас так круто и широко, что выглядит наподобие цветка, распутившегося на конце

ствола. Знали ли мексиканские флейтисты прием передувания до эпохи контакта? Вероятно — да, ибо миссионеры, пытавшиеся внедрить среди новообращенных европейскую тональную музыку, постоянно жаловались на то, что индейцы часто заставляют свои флейты «звучать фальшиво», дабы взывать таким образом к своим языческим богам.

С точки зрения европейцев, главным украшением докортесового духового инструментария служили многоствольные — строенные и счетверенные — флейты с одним мундштуком, общим для всех стволов. Если бы Кортесу довелось услышать те изысканнейшие звучания, которые можно получить на тройной флейте, — замечает Марти, — он, пожалуй, преисполнился бы восхищения, вместо того, чтобы поносить туземную музыку. Гармонические возможности строенной флейты весьма велики. Так, экземпляр из Тененекспана дает до пятнадцати трехзвучных аккордов:



Еще более поразительны ресурсы счетверенной флейты из коллекции Диего Риверы, на которой можно получить следующие аккорды:



Таким образом, на основании свидетельств, оставленных наиболее зоркими и внимательными наблюдателями той эпохи, дополненных сегодняшними исследованиями, музыкальная практика ацтеков может быть охарактеризована следующими краткими тезисами.

1. Музыка не существовала отдельно от религиозных и культовых представлений; понятие музыки как искусства (в нашем понимании этого слова) было чуждо ацтекской мысли.

2. Высокопрофессионализирующаяся каста, сходная с гильдией левитов в древнем Израиле, контролировала всю музыкальную жизнь общества.

3. Обучение самого строгого типа было обязательным для тех, кто избирал карьеру музыканта; поскольку музыка всегда рассматривалась как часть ритуала, от инструменталистов и певцов требовалась абсолютная точность и совершенство исполнения, что достигалось лишь в результате непрерывных и длительных упражнений.

4. Несовершенство, допущенное при отправлении обряда, рассматривалось как оскорбление, могущее разгневать божество, поэтому ошибки в исполнении ритуальной музыки — например пропуск барабанного удара — карались смертью. Поскольку музыка играла столь важную роль в жизни ацтеков, инструменталисты и певцы обладали значительным социальным престижем.

5. В то же время, несмотря на этот престиж, имена музыкантов, равно как и имена поэтов (если только последние не были царствующими особами, как, например, уже упоминавшийся Нецауалкойотл), не регистрировались и не сохранялись.

6. Музыка считалась средством по преимуществу коллективного, а не индивидуального выражения, поэтому нормой было ансамблевое, а не сольное исполнение.

7. Инструментальная и вокальная музыка исполнялись всегда совместно; точно так же танцы и музыка были нерасторжимыми, как сямские близнецы.

8. Некоторым инструментам приписывалось божественное происхождение, а тепонацтли и уэуэтл почитались даже за богов, временно вынужденных пребывать в изгнании на земле; поэтому эти барабаны выступали как в качестве инструментов, так и в роли идолов.

9. Согласно туземным верованиям, некоторым инструментам была присуща таинственная безличная сила сверхъестественного порядка; некоторые другие инструменты символизировали собой такие эмоциональные состояния, как радость, веселье или чувственное наслаждение.

10. Ацтекская музыка передавала такие состояния чувств, которые улавливались и воспринимались даже испанцами, приученными к существенно иному типу музыкального выражения. В то же время музыка индейских племен, живших на территории нынешних Соединенных Штатов, ничего не говорила слуху европейцев.

Музыка ацтеков, казалось, во многих случаях пробуждала сходные эмоции и у индейских, и у европейских слушателей. Так, печальная песня ацтеков была печальной не только для туземцев, понимающих ее слова, но и для не знавших местного языка испанцев*.

11. Каждая музыкальная пьеса сочинялась для определенного места, времени и случая, поэтому музыкант, желающий удовлетворять требованиям всех дней религиозного календаря, должен был обладать весьма широким репертуаром. Религиозный цикл длился двести шестьдесят дней, и жрецам надлежало истолковывать предзнаменования, существовавшие для каждого из этих дней, а музыкантам — иметь соответствующую музыку.

12. У ацтеков не было системы музыкальной нотации (во всяком случае, европейцы о ней ничего не знали); следовательно, ацтекские музыканты должны были обладать необыкновенно хорошей памятью.

13. Музыканты не только заучивали старые песни, но и сочиняли новые. Творческая способность ценилась высоко, особенно при дворах могущественных касиков, поощрявших певцов слагать хвалебные гимны в честь их военных успехов.

14. Придворная музыка, по крайней мере у ацтеков и тарасков, столь же сильно отличалась от музыки масеуалли (низших классов), как придворная речь от простонародного науатл.

15. Хотя ацтеки не знали струнных, и их музыка носила преимущественно ударный характер, они обладали тонким чувством звуковысотности и настраивали свои инструменты с большой тщательностью.

16. Как инструменталисты, так и певцы предпочитали такие экспрессивно-утвердительные качества звучания, как громкость, ясность, высокий регистр.

Конечно, люди XVI столетия воспринимали все эти особенности на свой слух, а не на наш, и вполне возможно, что сегодня музыка ацтеков уже не показалась бы нам «преимущественно ударной». Точно так же следует отнести и ко всем остальным характеристикам, перечисленным выше.

КОРРИДОС МЕКСИКАНСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

В богатейшем музыкально-поэтическом фольклоре Мексики песни общественного, гражданского звучания — песни борьбы и социального протеста, песни исторического содержания, политической направленности, песни патриотические, революционные занимают особое место. Особое и в силу той исключительной роли, которую они играют (или играли в прошлом) в общественной жизни страны, и в чисто количественном отношении: на них приходится почти половина всей «песенной продукции» Мексики.

Традиции этих песен восходят к первым десятилетиям испанского завоевания. Уже во времена Эрнана Кортеса в народе сочиняли сатирические коплас (куплеты), обличавшие произвол и самоуправство местных властей. Любопытно, что первым дошедшим до нас стихотворным документом в Испанской Америке были именно такие сатирические коплас: некий матрос по имени Саравия направил губернатору Панама стихотворное послание — жалобу на конкистадоров Франсиско Писарро и Диего де Альмагро, которых называл «мошенниками» и «грабителями»¹. Сохранились аналогичные коплас колониального периода, в частности направленные против одного из последних вице-королей Новой Испании (так называлась Мексика в колониальную эпоху) Хуана Руиса де Аподака и известного своей жестокостью испанского генерала Феликса Кальехи². До наших дней живут в мексиканском народе песни, прославляющие подвиг священника Идальго, впервые поднявшего мексиканцев на борьбу за независимость, и его сподвижника Морелоса (1810). Как острое политическое оружие воспринимаются сатирические коплас, отражающие длительную борьбу за власть федералистов и централистов в 1830-х—1840-х годах. Во время военной интервенции Соединенных

Статья написана по материалам книги, подготовленной автором для издательства «Советский композитор»

¹ Romero E. El romance tradicional en el Perú México, 1952, p. 12.

² См.: Mendoza Vicente T. El corrido de la revolución mexicana. México, 1956, p. 9.

Штатов в Мексику в 1846—1848 годах в оккупированном североамериканцами Мехико звучали патриотические песни, призывавшие мексиканцев дать отпор наглому врагу. Множество песен связано с именем президента Бенито Хуареса, с конституцией 1857 года, с англо-франко-испанской интервенцией 1863—1867 годов (так называемая «Мексиканская экспедиция» Наполеона III), которую Карл Маркс назвал «одним из самых чудовищных предприятий, когда-либо занесенных в летописи международной истории»³ и в борьбе против которой мексиканский народ, выйдя победителем из тяжелейших испытаний, покрыл себя неувядаемой славой.

Кровавая эпоха помещичье-клерикальной диктатуры Порфирио Диаса (1877—1911) породила немало песен, в которых прежде всего нашла отражение тема борьбы безземельного мексиканского крестьянства, местами находившегося в условиях, мало чем отличавшихся от настоящего рабства времен испанской колонизации. Многие из песен тех лет и сегодня воспринимаются как прекрасные образцы высокоидейного, подлинно политического фольклора. Не случайно, подчеркивая огромную общественную роль народной песни в политической жизни Мексики на всем протяжении ее истории, музыковед Даниэль Кастаньеда писал: «Начиная с 1810 года и до наших дней (написано в 1939 году. — П П) во всех революциях и гражданских войнах, оплаченных кровью индейцев и метисов, во всех сражениях за нашу свободу народная песня. всегда была средством выражения и распространения революционных идей»⁴

Но никогда ни одно общественное движение в Мексике не вызывало такого интенсивного песенного творчества самых широких народных масс, как революция 1910—1917 годов. Она вовлекла в орбиту бурной политической жизни страны все без исключения классы мексиканского общества, поставила в одном строю жителей северных и южных штатов, индейцев и креолов, пробудила политическое самосознание крестьян и батраков-пеонов, солдат и рабочих, породила новые идеи, которые нашли широчайшее отражение в народной мексиканской песне той эпохи.

³ Маркс К, Энгельс Ф Соч, т 15, с 375

⁴ Castañeda D La música y la revolución mexicana — In «Boletín latino-americano de música», t 5 Montevideo, 1941, p 441.

Пути формирования этих песен были различны. Обретали новую жизнь некоторые старые песни, образное и эмоциональное содержание которых отвечало новому времени. Так, повсеместное распространение получила солдатская песня «Аделита», удачно сочетающая мелодику и ритмику походной песни с текстом, в котором лирическая линия типично «по-мексикански» переплетается с патриотической, — девушка идет на войну, чтобы не разлучаться с любимым. В перерывах между сражениями, на привалах бойцы повстанческих отрядов часто пели другую популярную песню — «Прощание солдата». Вновь звучали эпические баллады прошлых лет о Идальго и Хуаресе.

Но время и обстановка настойчиво требовали новых песен. Первоначально они создавались также на основе старых: к популярным мелодиям сочинялись новые тексты. Такие песни в годы революции появлялись во множестве. Нередко они бывали отпечатаны на листовках с указанием, что данный текст поется на такой-то мотив. Особенно часто использовались мелодии куплетов, сопровождающих какой-нибудь танец: сон, харабе, вальс, польку. Четкий танцевальный ритм, ощущение движения, устремленности, ясная квадратная структура — все это способствовало быстрому запоминанию новых стихотворных строк. Классическим примером такого переосмысления старой танцевальной мелодии может служить знаменитая «Кукарача», прошедшая путь от шуточной песенки про таракана, пристрастившегося к курению марихуаны, до боевого революционного гимна сторонников Панчо Вильи.

Использование старых мелодий — обычное явление в революционном песнетворчестве любого народа (Именно таковы, например, по своему происхождению песни Французской революции и Парижской Коммуны «Карманьола» и «Красное знамя» — «Le Drapeau rouge»; таковы русские революционные песни «Варшавянка», «Молодая гвардия» и многие другие.) Но все же «золотой» песенный фонд мексиканской революции составляют иные песни.

В мексиканском фольклоре издавна существовал песенный жанр, отличающийся способностью с необычай-

ной «легкостью» откликаться на любое внешнее событие. Это так называемые корридос (*corridos*), исторически восходящие к традиции испанского романса, но давно ставшие в Мексике чисто национальной музыкально-поэтической формой, — исполняемые под аккомпанемент гитары или арфы песни-баллады особого склада и характера, излюбленные мексиканским народом и культивируемые им на протяжении уже более столетия. Главное отличие корридос от всех других жанров мексиканского фольклора — песенно-декламационных (валона), песенно-хореографических (сон, харабе), от собственно лирических песен (кансьон) — заключается в их подчеркнуто повествовательном характере. Корридо — рассказ, облеченный в стихотворную форму и положенный на музыку. «Жанр эпико-лиро-повествовательный» — так определяет жанровую природу корридо известный мексиканский музыковед Висенте Мендоса⁵. Это самая существенная черта, унаследованная корридо от романса, также представляющего собой лиро-эпическое сочинение повествовательного характера.

Повествовательный характер обусловлен самим тематическим содержанием корридос: это, в первую очередь, рассказы о исторических событиях и исторических личностях, и не случайно в народе корридос обыкновенно так и называют — «рассказ», «повесть» (*narración*), «история» (*historia*), «сообщение» (*relato*), «воспоминание» (*recuerdo*). Часто, начиная или кончая корридо, певец упоминает одно из этих названий, например:

Здесь, сеньоры, я кончаю
Эту горестную повесть...
(«О блудном сыне»)⁶

Или:

Вниманье, сеньоры,
Историю эту
Доныне хранит моя память...
(«О железнодорожной катастрофе в Темаматле»)

⁵ Mendoza Vicente T. *Lírica narrativa de México El corrido*. México, 1964, p. 9.

⁶ Все цитаты и отдельные фрагменты из корридос, не имеющие специальной сноски с указанием источника, взяты из антологии: Mendoza Vicente T. *Lírica narrativa de México. El corrido*. Все поэтические переводы сделаны автором.

Или:

Здесь конец воспоминаньям
О Саморе несравненном
(«О смерти Лино Саморы»)⁷

При этом корридос рассказывают не только о крупных исторических событиях, сыгравших роль в судьбах мексиканской нации. Сюжетами их могут быть и происшествия более «узкого», местного значения, и явления и факты, ограниченные рамками бытовой повседневности. Висенте Мендоса, классифицируя корридос по их содержанию, выделяет до тридцати различных рубрик (корридос «Исторические», «Политические», «Революционные», корридос «Об отважных», «О бандитах», «О расстрелянных», корридос «О любовных трагедиях», «Об убийствах», «О стихийных бедствиях и катастрофах», корридос «Назидательные» и т. д.⁸). Однако характернейшая черта корридос, независимо от той или иной темы, заключается в том, что они черпают сюжеты только в реальной действительности, в конкретном жизненном материале. В них нет места ни условности, ни поэтическому вымыслу. Если корридос воспевают подвиги какого-нибудь героя, то этот герой является не обобщенным, собирательным (то есть литературным) образом, а непременно конкретной личностью, и в корридос он всегда выступает под своим подлинным именем. Если певец-коплеро рассказывает о случившейся на днях железнодорожной катастрофе, или о разделе земли в такой-то помещицкой усадьбе, или о предвыборной кампании нового кандидата на пост президента, то об этом можно прочесть и в последних газетах. Строгое следование фактам и поистине стенографическая точность описаний — не просто постоянные отличительные признаки корри-

⁷ Народные музыканты употребляют и другие названия для корридос (помимо собственно «корридо»), которые также отражают характер повествования, рассказа о чем-то: «романс» (romance) — следуя старой народной традиции; «трагедия» (tragedia), если речь идет о каком-либо трагическом событии — смерти, убийстве, катастрофе; «пример» (ejemplo), когда хотя и подчеркивают назидательную, морализующую идею корридо. Употребительны и некоторые иные названия, причем выбор того или иного из них зависит не от литературной или музыкальной формы данного корридо, а только от характера его содержания; четкой и постоянной дифференциации здесь нет.

⁸ См.: Mendosa Vicente T. El corrido mexicano. México, 1954, p. XXXIV—XLII.

дос; в этом их сущность, их назначение, их важнейшая общественная функция «информации о происходящем», делающая корридос живой летописью истории родины, созданной народом и предназначенной для народа. Не случайно говорит Висенте Мендоса: «В устах народных певцов, отпечатанные массовыми тиражами на дешевых листовках, корридос уже к концу прошлого столетия представляли собой уникальный источник информации о всех сколько-нибудь значительных событиях в истории Мексики»⁹.

В то же время, наряду с такой газетно-хроникальной точностью изложения, в корридос в гораздо большей степени, нежели в романсе, выявлено лирическое начало, связанное с той исключительной ролью, которую в корридос играет автор, рассказчик. Он — свидетель, а часто и непосредственный участник тех событий, о которых повествует; отсюда обилие лирических отступлений, комментирующих происходящее, характерных назидательных обращений к публике, подчеркнутое выражение личных эмоций, ораторский пафос. Лирическое в корридос — чисто национального происхождения. Оно порождено историческими условиями необычайно бурной политической жизни Мексики второй половины XIX — начала XX века и осознанием трубадурами-коплерос своей миссии «глашатаев народного мнения». Поэтому лирика корридос — прежде всего гражданская лирика. Поистине великолепным образцом такой лирики, сочетающей смелое высказывание певца-патриота с ясным осознанием своего общественного долга и высокого предназначения правдивого поэтического слова, могут служить следующие строфы революционных лет, сочиненные народным поэтом и композитором Самуэлем Лосано — одним из самых известных коплерос мексиканской революции:

Я простой певец из горного селенья,
По веленью сердца песни я слагаю —
Обличаю ли тиранов преступленья,
Или подвиги героев воспеваю.

Я простой певец из южной деревушки,
И искусству красноречья не обучен,
Но правдивы мои речи в громе пушек,
И в разрывах бомб чисты мои созвучья.

⁹ Mendosa Vicente T. El corrido mexicano, p. VIII.

Мое слово и мой стих — мое оружие,
Моя лира мне винтовку заменяет.
Знаю я, что голос мой народу нужен:
Он отважных славит, слабых поднимает.

И пока терзают родину тираны,
Разжигая злобу, ненависть и мщенье,
До тех пор сражаться я не перестану —
Я, простой певец из горного селенья⁴⁰.

Литературная форма корридо в своей основе также восходит к испанскому романсу. Корридос, как правило, используют строфу из четырех восьмисложных стихов с рифмами или ассонансами на четных стихах — так называемая «копла романсеада» (*copla romanseada*). Вместе с «копла романсеада» корридос заимствуют у романса и его стихотворный размер — четырехстопный хорей, то есть восьмисложный стих с ударениями на первый, третий, пятый и седьмой слоги, — так называемый «кастильский стих» (*verso castellano*; в русском литературоведении его называют обычно «романсным стихом»). Этот стихотворный размер по сей день остается самым распространенным в Испании и в странах испанского языка. Особенно удобен «кастильский стих» для поэтического повествования. Не случайно этим стихом написаны уже самые древние из дошедших до нас испанских романсов; не случайно и мексиканские корридос в абсолютном большинстве случаев также используют этот стихотворный размер.

В то же время, по сравнению с романсом, корридо обладает большим разнообразием строфической структуры и большей метрической свободой. В корридос встречаются строфы из шести равносложных стихов (секстильи), строфы, в которых регулярно повторяются один или два стиха, децимы, а также различные сложные строфы, образованные из двух (и более) самостоятельных строф разной структуры (например, так называемая бола, характерная для народной поэзии южных штатов Мексики). Разнообразны и применяемые в корридос стихи. Помимо преобладающего восьмисложного, встречаются стихи шести-, семи-, десяти-, одиннадцати- и даже двенадцатисложные (александрийский стих), а также различные их комбинации в пределах одной стро-

⁴⁰ Mendoza Vicente T. La canción mexicana. Ensayo de clasificación y antología. México, 1961, p. 67, N 134—2.

фы. Такое строфическое и метрическое разнообразие корридос обуславливает и большее, по сравнению с романсом, разнообразие рифмовки. Правда, основной принцип рифмовки классического романса — ассонансы на один неизменяемый гласный (так называемая монорима) на всем протяжении романса — в корридос наблюдается чрезвычайно редко¹¹, зато в них можно встретить практически все виды рифм — парные, перекрестные, опоясывающие, — хотя преобладающим типом остается тот, который представлен в «копла романсеада»: рифмы (или ассонансы) на четных стихах.

Еще одна особенность литературной формы корридо, также отличающая его от романса, это наличие в некоторых корридос так называемого эстрибильо (*estribillo*). Эстрибильо представляет собой либо неизменную самостоятельную строфу из двух, четырех и более стихов (в этом случае эстрибильо совпадает по своей форме и функции с обычным рефреном), либо отдельный стих и даже отдельное словосочетание (последнее называется интеркалада — *intercalada*, буквально «вставка»), иногда же разрастается до двух строф, содержащих обычно краткое резюме всего рассказа. Различно и положение эстрибильо в тексте: он может предшествовать строфе, следовать за ней или находиться внутри строфы. Особенно интересны варьированные эстрибильо, в которых, в зависимости от содержания очередной строфы или условий рифмовки, либо меняются отдельные слова или целые стихи, либо же видоизменяется вся строфа эстрибильо. Будучи по своему содержанию своеобразными комментариями к повествованию, лирическими отступлениями, концентрирующими в себе максимум поэтической выразительности, варьированные эстрибильо необыкновенно украшают текст корридо (см. дальше примеры варьированных эстрибильо в корридо «О смерти Эмилиано Сапаты»)

Помимо этих общих примет, характеризующих литературный облик жанра в целом, существует еще некая постоянная структурная формула корридо, определяющая последовательность и манеру изложения событий,

¹¹ Среди нескольких сотен корридос, опубликованных Висенте Мендосой, всего три, в которых соблюден этот принцип, причем только в одном корридо он выдержан последовательно от начала до конца

запечатленных в стихотворном тексте, своеобразный каркас, направляющий и регулирующий вдохновенную импровизацию народных трубадуров. Достаточно познакомиться с несколькими наугад взятыми текстами корридос, чтобы сразу же заметить, что все они имеют примерно одинаковые зачины, сходные концовки, что в них встречаются одни и те же стереотипные строфы-обращения, строфы-сравнения, строфы — лирические отступления, строфы — «прощания» с публикой и т. п. Наличие таких постоянных и строго соблюдаемых формул, складывавшихся в народной поэтической практике на протяжении очень долгого времени, — самая характерная отличительная черта корридос, резко обособляющая их от всего остального мексиканского песенного фольклора. Эти каноны не случайно охраняются традицией: именно они очерчивают четкие грани жанра, придают единство формы бесконечному разнообразию содержания, — другими словами, вносят в многообразие важнейший элемент единообразия. Искусство народных поэтов состоит в том, чтобы вносить свою, личную авторскую индивидуальность в эти общие исходные формы.

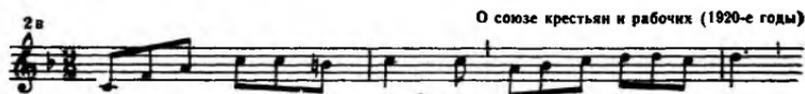
Мелодии корридос очень просты по своей интонационной структуре и как нельзя лучше подходят к стилю «песенного повествования», причем внутри этой обширной группы также можно выделить определенное число сходных ритмо-интонационных формул, ладово-гармонических комплексов, приемов мелодического развития, типичных запевоов и каденций и т. д., на основе которых народные музыканты легко импровизируют новые коплас на любую тему.

Вот, для примера начальные такты трех различных корридос, созданных в разные годы. Нетрудно заметить, что все они являются чрезвычайно близкими вариантами одной исходной ритмо-мелодической модели:





Аналогичным образом, к одному ритмо-мелодическому прототипу принадлежат следующие три мелодии: корридо 1882 года о подвигах отважного разбойника, заступника бедняков Валентина Мансеры, отделенного от него тридцатью двумя годами революционного корридо, рассказывающего о взятии войсками Панчо Вильи города Сакатекас (23 июня 1914 года), и корридо «О союзе крестьян и рабочих», относящегося к середине 1920-х годов:



Число подобных стереотипов, сравнительно с числом известных корридос, невелико. При этом, подобно тому, как это наблюдается и в испанских романсах, текстов корридо гораздо больше, чем мелодий; народные поэты приспособливают новые тексты к уже существующим напевам, пользуясь таким, ценным в данном случае, их качеством, как легкая взаимозаменяемость. Это качество, однако, не недостаток, но показатель специфики жанра. В корридо главное — поэтический текст, содержание, рассказ, мелодия же — лишь подспорье для рассказчика, гибкая, легко растягиваемая оболочка, принимающая ту или иную форму в зависимости от наполняющего ее содержания. Поэтому отдельные, взятые сами

по себе, мелодии корридос в художественном отношении, как правило, мало индивидуализированы, лишены той яркости, того темперамента, которые присущи, например, сонам и харабе, или той несколько меланхолической выразительности, которая отличает лирическую кансьон. В мелодиях корридос, напротив, гораздо более важную роль играют такие качества, как емкость, многозначность образного содержания. Им свойственна (и эта черта особенно сближает мелодии корридос с мелодиями романсов) известная свобода сочетания музыкальных и поэтических элементов: данный напев соответствует не столько конкретным деталям текста, сколько его общему смыслу, общему эмоциональному тону повествования. Лишь при этом условии возможно исполнение подряд двадцати-тридцати, а иногда пятидесяти и больше различных по содержанию и эмоциональной наполненности строф текста на одну неизменную мелодию, оживляемую только вокальным, а подчас и актерским, и ораторским искусством певца. Не случайно в особенно длинных корридос исполнители обычно чередуют пение с декламацией и мелодекламацией.

С точки зрения формы, мелодии корридос представляют собой чаще всего восьмитактовый период, состоящий из четырех музыкальных фраз, соответствующих четырем стихам строфы. Если имеется эстрибильо, он всегда исполняется со своей мелодией, и в этом случае период расширяется до двенадцати — шестнадцати тактов. Мелодии корридос всегда диатоничны, всегда мажорны (мелодии в миноре вообще отсутствуют), всегда в рамках одной тональности и ограничиваются гармонией только трех ступеней: I, V и (значительно реже, обычно в эстрибильо) IV. Частое окончание мелодии на III ступени объясняется широко распространенной в народной мексиканской (и вообще латиноамериканской) музыке практикой пения на два голоса параллельными терциями, при котором в заключительном кадансе нижний голос останавливается на I, а верхний — на III ступени звукоряда. Наиболее употребительные в корридос размеры — $\frac{6}{8}$ и $\frac{9}{8}$. Довольно часто, особенно в северных штатах, встречаются также размеры $\frac{3}{4}$ и $\frac{4}{4}$. Размер $\frac{2}{4}$ преобладает в корридос из штата Халиско, которые по этой причине напоминают марши. Иногда наблюдаются смешанные метры — пятидольные (они составляют отли-

чительную региональную примету народной музыки штата Мичоакан) и семидольные (преимущественно в северных районах). Особую живость мелодиям корридос придают переменные метры, вносящие в них плавные синкопы или вызывающие неожиданные «перебои» в размерном пульсе напева. Наиболее типичные случаи переменного метра — сочетание размеров $\frac{6}{8}$ ($\frac{9}{8}$) и $\frac{3}{4}$, а также более резкое сопоставление $\frac{6}{8}$ и $\frac{2}{4}$:

3а О смерти Лино Саморы

3б Об «Отважной Собаке»

В мелодиях корридос почти отсутствует распевание длительностей: каждому слогу текста соответствует только одна нота мелодии. При преобладающем в корридос достаточно подвижном темпе такое «скандирование» придает исполнению характер особой, несколько возбужденной и целиком подчиненной тону рассказа речи, почти лишенной собственно мелодической наполненности, но необычайно богатой с точки зрения декламационной выразительности. При этом само повествование в корридос идет почти без пауз, без цезур — сплошным безостановочным потоком. (Отсюда и название «корридо»: оно происходит от глагола соггер — «бежать», «течь», «струиться», поскольку корридо «течет без остановок».) Нужно сказать, что, несмотря на неизбежно присущую большинству корридос мелодическую монотонность, их исполнение профессиональными народными певцами, даже на слушателя, не знающего языка, производит подчас поистине захватывающее впечатление.

Авторы и исполнители корридос есть почти в каждом мексиканском селении; их все знают, и они знают всех и все о каждом в своей округе. По своей социальной принадлежности коплерос — плоть от плоти своего народа.

Чаще всего это крестьянин, батрак, солдат (тот же крестьянин, отбывающий рекрутчину), на что прямо указывается в некоторых корридос, например:

Не поэтом эти строки
Рождены на ранчо нашем;
Их сложил простой крестьянин,
Мексиканский землепашец.
(«О разделе земли на ранчо „Сельва“ и „Камень“»)

Или:

На привале эту повесть
Сочинил солдат бывалый..
(«Об индейцах майя и Батальоне 28»)

Очень часто коплерос сами являлись свидетелями описываемых ими событий, что отражается в корридос либо непосредственно (прямым указанием), либо косвенно — по характерным деталям, которые мог сообщить только очевидец. В других случаях коплеро не просто свидетель, но участник — похода, восстания, сражения:

Вышли мы из Сан-Луиса,
Эскадрон за эскадроном.

После жаркой перестрелки
Отойти назад пришлось нам.

(«О мятеже „кристерос“»)

Богатый личный жизненный опыт и великолепное знание народного быта — таков главный источник, откуда коплерос черпают материал для поэтического творчества. Другим важным источником информации им служит текущая периодика. Исполняют корридос в людных местах — на улицах, на базарах, на ярмарках, у трактиров. Коплеро привлекает к себе внимание окружающих, громко выкрикивая последние новости, облеченные в форму эффектно звучащих заголовков, и тут же начинает первую строфу корридо, аккомпанируя себе на гитаре, а вокруг немедленно собирается толпа слушателей. Корридос поют и слушают часами напролет, и часто публика сама заказывает певцу ту или иную «историю» или просит повторить особенно волнующие эпизоды. По окончании исполнения коплеро обходит присутствующих с сомбреро в руке, собирая вознаграждение, или продает среди публики всегда имеющиеся у него при себе листовки с текстами последних корридос. Эти листовки, в изобилии выпускаемые издателями с конца прошлого

века, — важное средство распространения корридос в народе.

Среди коплерос есть особый сложившийся тип профессионалов, образующих как бы высшую, привилегированную касту среди себе подобных. Они прирожденные поэты и композиторы, и именно им, в первую очередь, сокровищница народных корридос обязана непрестанным пополнением и обновлением. Репертуар коплерос этого типа — почти исключительно корридос; их излюбленные темы — прославление родины и ее героев, эпизоды отечественной истории и важные события современности, политическая сатира и назидательные примеры из повседневной жизни. В годы революции десятки и сотни таких коплерос сопровождали повстанческие армии, деля с солдатами все тяготы походной жизни. «...Эти авторы революционных корридос, — пишет о них Висенте Мендоса, — вдохновляли бойцов на героические деяния, не думая о славе или почестях, довольствуясь глотком-другим вина или несколькими монетами, чтобы иметь возможность идти дальше. История мексиканской революции должна воздвигнуть им памятник, пусть хотя бы из простой глины. Они не имели иной партийной принадлежности, кроме врожденной прямоты и естественного чувства справедливости. В своих коплас, подчас неуклюже сложенных и еще хуже срифмованных, они увенчивали лавровым венком героев и выносили приговор низости и бесчестию. Сыны народа, они инстинктивно чувствовали правоту революции, ибо на себе испытывали века голода и порабощения»¹².

Имена некоторых из этих коплерос, чье творчество приходится на революционную эпоху, широко известны в Мексике. Это Самуэль Лосано, братья Рефухио и Хуан Монтес, Федерико Бесерра, Фаусто Рамирес, Кларо Гарсиа. Однако в целом абсолютное большинство революционных корридос анонимно.

Неудивительно, что именно корридос, с их идеально приспособленной для моментального отклика на любое событие поэтической и музыкальной формой, явились тем жанром мексиканского народного песнетворчества, в котором наиболее полно отразилась революционная тематика.

¹² Mendoza Vicente T. El corrido de la revolución mexicana, p. VIII

Собственно революционные по своему содержанию корридос появляются уже в предреволюционную эпоху, в годы диктатуры Порфирио Диаса. Они обличают произвол местных властей — губернаторов штатов, «хефес политикос» (так назывались политические начальники округов, на которые делились штаты), помещиков-феодалов (асендадос), городской и сельской полиции, чиновников-взяточников, продажных судей, или же воспевают подвиги отдельных мятежников, выступавших против федерального правительства. В условиях жесточайшего террора, царившего в диасовской Мексике, всякое, даже малейшее проявление оппозиции режиму влекло за собой немедленные репрессии. Поскольку же любой, кто противился тирании «хефес политикос» с их руралес (сформированной при Диасе сельской конной полицией) или алчности местных асендадос, попадал в категорию «уголовных преступников», то объявленные вне закона люди — мелкие ранчери, крестьяне, пеоны бежали в леса и в горы и становились бандитами. Но это были, как правило, особые бандиты, и в народе их называли не *bandolero* — бандит, разбойник, а *valiente* — отважный, смельчак. Такой «валенте» был очень характерной для Мексики того времени фигурой своеобразного «благородного разбойника», подобно Робин Гуду. Он не признавал ни местных, ни федеральных властей, жег помещичьи усадьбы, грабил богачей и раздавал их добро бедным, расправлялся с полицейскими, продажными судьями и чиновниками, мстил за несправедливо обиженных. Имена многих из этих народных заступников широко известны в Мексике — Валентин Мансера, Эраклио Берналь, Лукас Гутьеррес, Карлос Коронадо, Валентин де ла Сьерра, Бенито Каналес, а их подвиги воспеты в многочисленных корридос, рисующих своих героев людьми исключительной отваги, презирающими опасность, благородными и справедливыми. В этих корридос, наряду с традиционными для данной ветви жанра поэтико-стилистическими чертами, идущими еще от корридос 1830-х—1860-х годов¹³, — подчеркнутой героизацией образов и

¹³ Например, корридос о генерале Хуане Хосе Кодальос, расстрелянном в Мичоакане в 1831 году по приказу лидера консерваторов Анастасио Бусгаманте, или о партизанском командире Николасе Ромеро, сражавшемся с французскими оккупантами и казненном ими в 1865 году.

романтически-приподнятым тоном повествования, отчетливо проявляется принципиально новый элемент: социально заостренная направленность. Коплерос изображают «вальентес» не просто смелыми, мужественными, находчивыми, но прежде всего людьми, сражающимися против несправедливости, защищающими интересы бедняков. Таким, например, предстает в корридо «мститель за обиженных» Карлос Коронадо, «благородный разбойник» из Бахио, казненный властями в 1900 (или 1902) году:

Не был Карлос Коронадо
Ни убийца, ни грабитель; —
Он преследовал руралес,
За обиженных был мститель
Был стрелок, каких не сыщешь,
Этот Карлос Коронадо.
Все его в Бахио знали
И любили за отвагу.

(«О Карлосе Коронадо»)

Другой знаменитый «вальенте» Валентин Мансера, предательское убийство которого в 1882 году оплакивали «все селения в округе», прямо заявляет, что он выступит против самого Диаса:

И скажите президенту,
Что родился я мужчиной,
Что его портрет ношу я
На прицеле карабина.
И скажите президенту,
Что родился я бесстрашным,
Что его портрет ношу я
За спиною в патронташе.

(«О Валентине Мансера»)

Когда началась революция, многие из «вальентес» вместе со своими отрядами примкнули к революционному движению. Среди таких был и самый знаменитый «бандит», какого когда-либо знала Мексика, — Франсиско (Панчо) Вилья, герой мексиканской революции, прославленный полководец, командир легендарной Северной дивизии. («Бандитом», также находившимся одно время вне закона, был и другой национальный герой Мексики, выдающийся вождь революционного крестьянства Юга Эмилиано Сапата, являвшийся, по словам Уильяма Фос-

тера, «одним из величайших вождей, выдвинутых революцией»¹⁴.)

Наряду с корридос о «вальентес» в группу революционных влились многочисленные корридос, объединенные лозунгом «Земля и свобода!» (*¡Tierra y Libertad!*), под которым в эпоху Диаса и в годы революции сражались мексиканские безземельные крестьяне. В этом лозунге выражалась сущность мексиканской революции, главной движущей силой которой на всем ее протяжении было крестьянство, а главным вопросом — аграрный. В корридос этого цикла до 1910 года преимущественно отражено ужасающее положение пеонов, являвшихся, по существу, долговыми рабами (не случайно Маркс называл пеонаж скрытой формой рабства: «...В Мексике, — писал он, — ...рабство существует в скрытой форме, в виде так называемого «пеонажа»¹⁵). Очевидец, наблюдавший каторжный труд пеонов на одной из плантаций сахарного тростника в Морелосе, принадлежавшей североамериканской акционерной компании, так передает свои впечатления: «Адмирал Флетчер и я были свидетелями удивительной для двадцатого века картины: на расстилавшемся перед нами поле были разбросаны группы людей в 8—10 человек, которые сопровождались погонщиком..., огромным парнем с парой заткнутых за пояс револьверов и десятифутовым кнутом... Этим людям поднимали с утра, заставляли работать под наблюдением надсмотрщиков (весь день) и запирали на ночь в большие сараи с нарами для сна... Они были рабами во всех отношениях»¹⁶.

Вот как поется об этом в корридо тех лет:

Мы живем в нужде и горе,
Наши семьи голодают,
Нет порою даже хлеба,
Все хозяин забирает.

Он живет в дворцах богатых,
В шелк и бархат разодетый;
Мы живем в лачугах ветхих,
И в лохмотьях наши дети.

¹⁴ Фостер У. З. Очерк политической истории Америки. М., 1953, с. 425

¹⁵ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 23, с. 179.

¹⁶ Цит по кн Альперович М., Руденко Б. Мексиканская революция 1910—1917 гг. и политика США. М., 1958, с. 29.

Мы с полей, политых потом,
Собираем урожай,
Только все зерно сыпает
В закрома свои хозяин.

Кабалу, нужду, лишенья —
Всё мы терпим, всё выносим,
И кричат, что мы бандиты,
Потому что землю просим.

И священник обещает
Нам в награду муки ада.
Неужель Иисус Христос
Был таким, как асендадо!¹⁷

Революционные выступления мексиканского крестьянства имели место на протяжении всей диктатуры Диаса, а к концу первого десятилетия XX века они приняли массовый характер. Особенно широкий размах крестьянское движение приняло в таких важных по своему экономическому значению штатах, как Чиуауа на севере, Веракрус на восточном побережье, Морелос и Герреро на юге. Здесь пеоны объединялись в партизанские отряды, нападали на асенды и захватывали их имущество.

Главным центром аграрного движения к югу от Мехико являлся штат Морелос, где положение крестьян было особенно тяжелым и где безземельные пеоны составляли 99,5% всего сельского населения. Борьбу крестьян Морелоса возглавил Эмилиано Сапата. В 1909 году он собрал крупный партизанский отряд и призвал к насильственному захвату и разделу помещичьих земель. Со всех концов Морелоса к Сапате стекались вооруженные крестьянские отряды. К концу 1910 года весь Морелос был охвачен пламенем революционной войны.

О Сапате в народе сложено немало песен и корридов. Здесь мы приведем фрагмент корридо «О детстве Эмилиано Сапаты», в котором рассказывается об одном эпизоде из детства Сапаты — о клятве, которую девятилетний Эмилиано дал своему отцу. Биограф Сапаты и историк движения сапатизма Хесус Сотело Инклан так передает этот эпизод:

«Эмилиано было примерно девять лет, когда на его глазах были разрушены дома и уничтожены сады предместья Олаке. Сделано это было по распоряжению асен-

¹⁷ Campos Rubén M. El folklore literario de México México, 1929, p. 466.

дадо Мануэля Мендосы Кортины, пожелавшего расширить свое поместье... Тогда ребенок впервые увидел своего отца, потрясенного чудовищным беззаконием, плачущим.

— Отец, почему ты плачешь? — спросил он.

— Потому, что у нас отобрали землю.

— Кто?

— Хозяева.

— Почему же вы не воюете с ними?

— Потому что они сильны.

— Подожди, когда я вырасту большим, я заставлю их отдать землю»¹⁸.

В корридо эти — поистине пророческие! — слова девятилетнего ребенка поэтически трансформируются в торжественную клятву народного вожака:

— Отец, что ты плачешь? —

Спросил Эмилиано, —

Нас слезы твои пугают.

— Жестокий хозяин

Неправым обманом

Нас нашей земли лишает.

Нас с земли, что по закону

Мы владеем с давних пор,

Гонят, словно пса чужого,

Забежавшего на двор.

— Что ж вы не идете

Войной на тиранов,

Не сбросите цепи свои?

— Сынок мой, об этом

Судить тебе рано,

Ты должен еще подрасти.

Всемогущи асендадос,

С ними нам не совладать;

За спиной у них солдаты;

В их руках закон и власть.

— Так я их заставлю

Вернуть наши земли,

И рабству наступит конец.

Я этого слова

Вовек не нарушу,

Клянусь тебе в этом, отец!¹⁹

¹⁸ Sotelo Inclán Jesús. Raíz y razón de Zapata. México, 1970, p. 425—426.

¹⁹ Mendoza Vicente T. El corrido de la revolución mexicana, p. 48. Это корридо написано в форме болы (bola), о которой вскользь было сказано выше. Ее структурная единица — две строфы: первая (собственно бола) представляет собой секстилью, в которой

Маленький Эмилиано сдержал свою клятву. На протяжении десяти лет на всей обширной территории, контролируемой армией Сапаты, крестьяне, на деле осуществляя лозунг «Земля и свобода!», пахали и засеивали земли, принадлежавшие их отцам и дедам.

К этой же группе корридос, объединенных темой борьбы за землю, относятся корридос предреволюционных лет, в которых нашла отражение трагическая судьба, выпавшая в годы правления Диаса на долю мексиканских индейцев. Диас рассматривал индейцев как низшую расу, обреченную на вымирание, утверждал, что они «тормозят прогресс», а потому предлагал полностью истребить их. Правительство Диаса в течение многих лет вело самую настоящую войну против индейцев, рассчитанную на их полное физическое уничтожение. Плохо вооруженные, но свободолюбивые и гордые индейцы отчаянно защищали свои земли, свободу, свои родные очаги. Особенно упорную, героическую борьбу с правительственными войсками вели в 1880-х годах индейцы яки в Соноре, в 1890-х индейцы пима в Чиуауа и в 1900-х годах майя на Юкатане. Об этом рассказывают народные корридос того времени — «О Кахеме» (Хосе Мариа Кахеме — мужественный вождь яки), «О индейцах пима», «О индейцах майя и Двадцать восьмом батальоне» и другие. Наконец, еще одну группу составляют корридос, посвященные борьбе против диктатуры Диаса нового поднимающегося класса мексиканского общества — пролетариата.

Первые выступления мексиканского пролетариата относятся к 1870-м годам. Распространение в Мексике идей революционного марксизма среди передовой части рабочих и интеллигенции, возникновение различных товариществ, обществ и профессиональных организаций сопровождалось первыми стачками. Так, в 1874—1875 годах бастовали рабочие горнорудных предприятий в Реаль дель Монте, в 1877 — текстильщики в Тлалпаме, рабочие на фабриках Масатлана, Гуадалахары и Пуэб-

первый, второй, четвертый и пятый стихи — шестисложные, а третий и шестой, несущие рифму, — восьмисложные; второй строфой (называемой «десканте») служит обыкновенная «копла романсеада». Бола особенно типична для народной поэзии южных штатов Морелос и Герреро, отчего она обыкновенно называется «южной болой» — *bola suriana*.

лы; волна стачек прокатилась по стране в 1882—1884 годах.

С первых своих шагов борьба рабочего класса Мексики находит отражение в анонимном поэтическом и песенном творчестве. На раннем этапе мексиканской рабочей поэзии мотивы сострадания, сочувствия к угнетаемому рабочему еще преобладают над темой прямого социального обличения и активным авторским вмешательством, столь типичными для жанра в целом. В корридо «Солнце», например, авторское резюме сводится к следующей морализующей сентенции:

Всех ты, солнце, равно греешь,
Всем ты равно шлешь лучи.
Солнце, нашего патрона
Быть лучше научи²⁰.

По мере того как рабочее движение в Мексике набирало силу, а революционная ситуация в стране все более обострялась, менялся и тон рабочей песенной поэзии. Наиболее типичными для предреволюционных лет становятся корридо, в которых обличаются произвол и жестокости предпринимателя («патрона», «хозяина») и содержится, в прямой или скрытой форме, угроза расправы и возмездия. В одном корридо той эпохи анонимный коплеро от имени рабочих заявляет:

На земле трудиться каждый
Должен тот, кто ест и пьет.
Силой мы того заставим,
По добру кто не поймет²¹.

В другом корридо мы находим такие строфы:

Ай, рабочего патрон
Держит хуже, чем скотину:
Для патрона мы не люди,
А бездушные машины.

Миску супа у него
Ты получишь за работу,
И за это спину гнуть
Должен до седьмого пота.

Если ж кто-нибудь из нас
О правах своих заявит,
Тянет в суд того патрон
И бандитом называет.

* * * * *

²⁰ Campos Rubén M. El folklore literario de México, p. 468.

²¹ Ibid., p. 464.

Только зря патрон считает,
Что мы стерпим все на свете.
Эй, богатые, придется
Вам отведать наш мачете!

Выходи, рабочий, — время
Драться за свои права.
Из патрона на растопку
Выйдут славные дрова!²²

Первые годы XX века были отмечены серьезными боями мексиканского пролетариата с диктатурой. Особенно значительными и памятными в истории рабочего класса Мексики явились массовые забастовки на принадлежавших североамериканским трестам медных рудниках в Кананеа (штат Сонора) в июне 1906 и на текстильных фабриках в Рио-Бланко (штат Веракрус) в декабре 1906 — январе 1907 года. Они были беспощадно потоплены в крови, причем только в Рио-Бланко солдаты, направленные сюда по приказу Диаса, расстреляли из пулеметов и зарубили саблями до трехсот человек — мужчин, женщин, стариков, детей. Известие о массовом расстреле в Рио-Бланко всколыхнуло всю Мексику. В 1907 и 1908 годах в стране повсеместно вспыхивали антиправительственные революционные выступления рабочих под лозунгами «Долой Порфирио Диаса!» и «Да здравствует рабочая революция!» Отныне стачка становится главным оружием мексиканского пролетариата в его борьбе за свое освобождение. Только после Кананеа и Рио-Бланко в рабочей поэзии могли быть сложены такие строфы, как следующий «Гимн стачки»:

Выходи на стачку, рабочий,
Предъявляй хозяевам счет.
Выходи каждый, кто не хочет
Проливать за богатых пот.

Выше факелы мы поднимем,
Крепче стиснем в руке кинжал,
Сокрушим в порыве едином
Угнетающий нас капитал.

Никаким не согнуть нас бедам,
Не сломить нас смерти самой;
Наша смерть приблизит победу
Революции мировой.

²² Campos Rubén M. El folklore literario de Méjico, p. 468—469.

Нищету, бесправье, жестокость
Не довольно ль терпели мы?
Путь к свободе звезда с Востока
Освещает нам с высоты.

Пусть же тех, что нас угнетали,
Наша ярость бросает в дрожь,
Наточи острей, пролетарий,
На хозяев мстительный нож²³.

«Звездой с Востока», освещающей путь мексиканским рабочим к свободе, автор гимна называет русскую революцию 1905—1907 годов. Почти теми же словами писал впоследствии о значении первой русской революции для борьбы мексиканских трудящихся против диктатуры Диаса видный мексиканский историк, участник революции 1910—1917 годов Хесус Ромеро Флорес: «Нас воодушевлял революционный порыв России в 1905 году... Борьба, которая происходила тогда в России, была для нас путеводной звездой»²⁴.

Революция открыла в истории корридос новую страницу. «Начиная с 1910 года, — говорит Висенте Мендоса, — политические события вызывают к жизни такой поток корридос, что они образуют уже внутри жанра отдельную обширную группу — революционные корридос, развивающуюся чрезвычайно интенсивно на протяжении 1910-х—1930-х годов»²⁵. Именно в огне революционных битв и сражений гражданской войны окончательно выковывается национальный характер и современный стиль мексиканского корридо, исполненного патриотического, гражданского пафоса. Тематика этих корридос исключительно обширна. Решительно все текущие события, начиная от смены правительства и кончая газетной информацией о положении в таком-то штате, отражают в своих коплах безымянные народные трубадуры. При этом

²³ Campos Rubén M. El folklore literario de México, p. 465.

²⁴ Цит. по кн.: Очерки новой и новейшей истории Мексики. М., 1960, с. 249.

²⁵ Mendoza Vicente T. El corrido de la revolución mexicana, p. 19. Формально последним актом революции явилось принятие Конституции пятого февраля 1917 года, однако борьба народных масс за демократические преобразования в стране и освобождение от власти иностранного капитала продолжалась гораздо дольше, поэтому в мексиканской фольклористике тема «революционные корридос» охватывает период с 1910 до конца 1930-х годов.

они не только сообщают новости, но всегда дают им оценку. Они обсуждают политическую программу партии сторонников Франсиско Мадеро и «Айяльский план» Эмилиано Сапаты, клеймят позором предателя Викторiano Уэрту, комментируют известие о предстоящих выборах, приветствуют национализацию нефтяных предприятий иностранных компаний, излагают собственные взгляды на задачи революции и ее идеалы. Рожденные любовью к родине и ненавистью к ее угнетателям, эти корридос будили в сердцах людей лучшие патриотические чувства. Подобно подлинной народной «устной прессе», они служили незаменимым средством и информации, и пропаганды, и агитации. В то же время, теперь, по прошествии уже более полувека со времени их создания, собранные воедино и расположенные в хронологической последовательности отраженных в них событий, эти корридос предстают перед нами как монументальная поэтическая эпопея революции, как волнующая хроника тех лет, с эпическим размахом летописца, скрупулезной точностью историка и партийной страстностью публициста запечатлевшая для потомков день за днем «земли родной минувшую судьбу».

К сожалению, в рамках статьи совершенно невозможно продемонстрировать читателю все богатство и многообразие корридос, рассказывающих о событиях и деятелях мексиканской революции, — для этого потребовалась бы по меньшей мере целая книга. Поэтому ограничимся лишь отдельными примерами.

Вот несколько фрагментов из корридос, посвященных первому революционному лидеру Франсиско Мадеро, выступившему против диктатуры под лозунгом «эффективных выборов и непереизбрания президентом Порфирио Диаса». Этот лозунг сразу же привлек к Мадеро многочисленных сторонников. Коплерос в те дни пели:

Ты лети, лети, голубка,
Ты лети к вершинам сьерры,
Передай привет горячий
Всем сторонникам Мадеро.

Я и сам иду с Мадеро,
И на сердце ликование.
Мы — за выборы прямые,
Мы — за непереизбранье²⁶

²⁶ Mendoza Vicente T. El corrido de la revolución mexicana, p. 26.

Корридос подробно рассказывают о предвыборной борьбе Мадеро (весна и лето 1910 года), о том, как по приказу Диаса он был заключен в тюрьму в городе Сан-Луис-Потоси и как бежал оттуда на территорию Соединенных Штатов, где организовал штаб революции и опубликовал свой знаменитый «План Сан-Луис-Потоси» (5 октября 1910 года), в котором призвал мексиканский народ к вооруженному восстанию.

...Видя родину под гнетом тирании,
В оковах рабства, униженья, нищеты,
Мадеро бросил клич, и сотни патриотов
На зов откликнулись со всех концов страны.

Был в Сан-Луисе заточен в тюрьму Мадеро,
Но и темницы расступились перед ним;
И на чужбине он, готовя смерть тирану,
Остался духом тверд и непоколебим²⁷.

Начало революции 20 ноября 1910 года так отмечено в корридос:

Шел к концу десятый год,
Ноября был день двадцатый:
Революция Мадеро
Начиналась этой датой.

— Мне не страшен президент,
И Рамон Корраль²⁸ не страшен,
С нами дева Гуадалупе,
Покровительница наша.

Время, время, мексиканцы,
Руку дружбы дайте Мадеро,
Время за спину — винтовки,
А за пояс — револьверы.

По горам и по долинам
Кровь потоком заструилась.
Даст ответ за то Корраль,
Даст ответ Порфирио Диас.

От державы иностранной
Диас ждал венки лавровый,
Но венки другой Мадеро
Для тирана приготовил²⁹.

²⁷ Mendoza Vicente T. El corrido de la revolución mexicana, p. 31.

²⁸ Рамон Корраль — вице-президент Мексики.

²⁹ Mendoza Vicente T. El corrido de la revolución mexicana, p. 30—31. Под «державой иностранной» копелеро имеет в виду Соединенные Штаты, покровительствовавшие Диасу за щедрые льготы и привилегии, предоставляемые им североамериканским магнатам и монополиям.

Другое корридо сообщает об огромном энтузиазме в массах, вызванном известиями о начале военных действий десятков повстанческих отрядов против федеральных войск в различных штатах и районах страны:

В Сакатекас и Дуранго,
В Чуауа, Герреро,
И в Хуаресе — повсюду
Шли сражаться за Мадеро.

Всюду было в эти дни
Ликование без меры,
Все кричали: «Смерть Порфирио!»
И «Да здравствует Мадеро!»³⁰

Корридос шаг за шагом освещают ход военной кампании Мадеро в ноябре 1910 — мае 1911 года: сражения у Педерналес и Ла Хунты, где впервые отличались командиры партизанских отрядов Паскуаль Ороско и Франсиско Вилья, победу мадеристов при Касас Грандес. Отдельные корридос описывают взятие повстанцами важных в стратегическом отношении городов Сакатекас и Сьюдад Хуарес, формирование Мадеро, находившимся тогда в пограничном городе Эль-Пасо, революционного правительства:

И в Эль Пасо был он славою увенчан³¹
За победу над войсками федералов³², —

такими строками народные певцы отметили очередной триумф Мадеро.

25 мая 1911 года Диас подписал отречение, а в начале июня Мадеро вступил в Мехико, восторженно приветствуемый населением столицы. Короткий период его президентства (октябрь 1911 — февраль 1913) закончился трагически. Приверженцы свергнутого революцией режима, генералы Феликс Диас (племянник Порфирио Диаса), Мануэль Мондрагон и Бернардо Рейес, организовали в столице контрреволюционный переворот. Этот кровавый мятеж, длившийся с 9 по 18 февраля 1911 года и завершившийся арестом и убийством Франсиско Мадеро и вице-президента Пино Суареса, вошел в историю Мексики под названием «Трагической декады» (*Decena trágica*). Приведем корридо «О мятеже Феликса Диаса»,

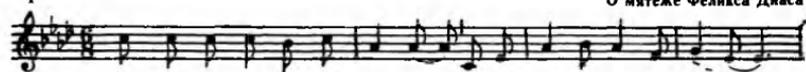
³⁰ Mendoza Vicente T. El corrido de la revolución mexicana, p. 26.

³¹ Имеется в виду Мадеро.

³² Mendoza Vicente T. El corrido de la revolución mexicana, p. 32.

сложное уже известным читателю коплеро Самуэлем Лосано, в котором описываются события тех тяжелых для Мексики дней: заговор Мондрагона, освобождение из тюрьмы Рейеса и Феликса Диаса (оба они уже поднимали вооруженные мятежи против Мадеро, но Мадеро заменил им смертную казнь тюремным заключением), выступление мятежных полков ночью из столичного пригорода Такубайи, атаку Национального дворца и захват Сьюдаделы (цитадели), измену в критический момент генералов Аурелиано Бланкета и Викторiano Уэрты. По обилию упоминаемых в тексте конкретных фактов, имен, по исключительной (вплоть до указания времени суток) точности и достоверности поэтического описания событий настоящее корридо может служить в полном смысле слова историческим документом. В то же время это не бесстрастная фиксация фактов, а эмоционально яркий, взволнованный рассказ очевидца, не скрывающего своих симпатий и антипатий и активно сопереживающего происходящее. Нужно знать, что за публичное исполнение подобных стихов коплеро зачастую рисковал свободой, а случалось — и жизнью, чтобы по достоинству оценить мужество народного певца, не побоявшегося в заключительных строках корридо открыть свое имя.

4 О мятеже Феликса Диаса



Oi - gan, no - bles ciu - da - da - nos, pre - stad me vuestra aten - ción,
Ва - ше вни - ма - нье, се - ньо - ры, бла - го - склонно о - ка - жи - те,



voy a contar un co - rri - do de la ac - tual re - vo - lu - ción.
я рас - ска - жу вам кор - ри - до про по - след - ни - е со - бы - тья.

Ваше вниманье, сеньоры,
Благосклонно окажите,
Я расскажу вам корридо
Про последние события.

Рейес и дон Феликс Диас
За решеткой пребывали;
Злостью и мстостью пылая,
План преступный замыслили.

Месяц февраль, день девятый.
Мондрагон и Феликс Диас
Выступить против Мадеро
В этот день договорились.

Вел Мондрагон за собою
Два полка артиллерийских,
Вышел он из Такубайи
Скорым маршем на столицу.

В Мехико утро настало,
Семь часов на башнях било.
Вместе с последним ударом
Мондрагон с полками прибыл.

Рейеса с Диасом тотчас
Из тюрьмы освободили;
После мятежники силы
Для атаки разделили.

— Рейес, — сказал Феликс Диас, —
Вы дворец берите смело,
Я же с войсками своими
Овладею Сьюдаделой.

С криком «На приступ, ребята!»
Рейес бросился в атаку;
Верную смерть презирая,
Показать хотел отвагу.

Но у дворца президента
Пуля Рейеса сразила.
Многие в схватке жестокой
В этот день нашли погибель.

Слушайте дальше, сеньоры.
Десять раз на башнях било,
В эту минуту на площадь
Президент Мадеро прибыл.

Криками «Слава Мадеро!»
Люди площадь огласили.
Истинно был дон Франсиско
Тем, которого любили.

С грустью промолвил Мадеро:
— Как судьба людьми играет!
Жизнь отдаю я народу,
Смерть меня не испугает.

Он приказал из Толуки
Вызвать в Мехико Бланкета.
Мог ли предвидеть Мадеро,
Что изменой тот ответит?

Прибыл Бланкет, и лишь только
С войском он вступил в столицу,
С Диасом и Мондрагоном
Поспешил соединиться.

Другом прикинувшись верным,
Предложил тогда Уэрта:
— Дайте мне войско, Мадеро,
С ними справлюсь я, поверьте.

Так отвечал дон Франсиско:
— Я согласен, поспешите.
Но я уверен, Уэрта,
Что меня вы предадите.

Выйти в отставку Мадеро
Посоветовал Искьердо,
Но не достиг своей цели
Наглый прихвостень Уэрты.

— Избран я волей народа, —
Облечен его доверьем,
Нет, не уйду я в отставку, —
Отвечал ему Мадеро.

Но генералом Бланкетом
Президент был грубо прерван:
— Вас я, сеньор, арестую,
Вы, сеньор, теперь мой пленник.

Лишь на десятые сутки
Стихли выстрелы в столице.
Отдан под стражу Мадеро,
И Суарес с ним с темнице.

Тысячи трупов повсюду
В центре города лежали;
Их обливали бензином,
Клали в кучи и сжигали.

В Мехико был каждый камень
Полит кровью наших братьев.
В том, что случилось, сеньоры,
Уэртисты виноваты.

Избранный бандой мятежной,
Президентом стал Уэрта.
Власти едва лишь достигнув,
Он Мадеро предал смерти.

Двадцать второе настало,
Черный день безмерной скорби:
И президент, и Суарес
В этот день убиты оба.

Знайте, сеньоры: Мадеро
Делал лишь добро убийце;
Злоба добра не оценит,
Так в народе говорится.

Карденас³³, подлый наемник,
Расстрелял своей рукою
Стойких борцов за свободу,
Демократов и героев.

³³ Майор Франсиско Карденас, лично застреливший Мадеро, был произведен в полковники. После падения диктатуры Уэрты, боясь возмездия, Карденас бежал в Гватемалу.

Вот и кончаются строки.
 Если вы довольны ими,
 Знайте, что сам я сложил их,
 И Лосано мое имя³⁴.

В апреле 1914 года Соединенные Штаты, с самого начала революции выскивавшие любой предлог для военного вмешательства в дела Мексики, воспользовавшись ничтожным (особенно в условиях полыхавшей в стране гражданской войны) инцидентом, оккупировали мексиканский порт Веракрус. Возникла серьезная опасность широкой интервенции, угрожавшей революции и самому суверенитету Мексики. В те тревожные дни безвестными копелерос было сложено исполненное патриотического подъема корридо «Об угрозе американской интервенции», призывавшее мексиканцев подняться на защиту отечества. Вот это корридо (текст приведен нами не полностью):

5 Об угрозе американской интервенции

¡Ma_dre mía de Gua_da_lu-pe, é - cha-me tu ben-di - ción,
 Бла - гость тво - я да пре - бу - дет, о Гуа - да - лу - пе, со мной!

'yo ya me vou a la gue_rra ya vie - ne la in_ter - ven - ción!
 Сно ва прокляты - е грин_го нам у - гро_жа_ют вой - ной.

Благость твоя да пребудет,
 О Гуадалупе, со мной!
 Снова проклятые гринго
 Нам угрожают войной.

Дева святая, клянусь я
 Жизнь не колеблясь отдать,
 Чтобы не смел чужеземец
 Знамя отчизны топтать.

По ветру вьются знамена,
 Близок решительный бой.
 Слышишь, товарищ, в атаку
 Трубы зовут за собой.

Гринго от пят до макушки
 Вооружились в поход;
 Наше оружие — камни,
 Армия — весь наш народ.

³⁴ Mendoza Vicente T. El corrido mexicano, p. 30—34.

Продал врагам Санта Ана³⁵
Мексике добрую треть.
Видно, понравилось гринго
Потом чужим богатеть.

Или вам золота мало
С приисков наших и шахт?
Ведь нищетой мексиканца
Американец богат.

Если опять за наживой
Враг вероломный придет,
Здесь, на земле мексиканской,
Только могилу найдет.

Славьтесь, Идальго Хуарес!
Вам я «прощай» говорю.
Вы для отчизны любимой
Жизнь не щадили свою.

Может быть, в битве паду я,
Вражеской пулей сражен.
О Гуадалупе святая,
Образ твой в сердце моем!³⁶

Бесчисленное множество корридос посвящено Франсиско Вилье — Панчо Вилье, как его называли в народе. В этих корридос отражена вся биография национального героя Мексики, весь его боевой путь.

Корридос, связанные с именем Панчо Вильи, можно разделить на две группы. Одну из них (численно преобладающую) составляют корридос, отражающие военную и политическую деятельность Вильи; в первую очередь это подробные описания многочисленных сражений. Вторую группу образуют лирические корридос; в них на первом плане не столько собственно рассказ, сколько авторское раздумье, размышление, иногда элегическое воспоминание, а нередко и философские рассуждения, что

³⁵ Антонио Лопес де Санта Ана неоднократно (начиная с 1833 года) был президентом Мексики, принимая на себя диктаторские полномочия. Во время агрессивной войны Соединенных Штатов против Мексики в 1846—1848 годах пошел на прямое предательство интересов стран, в результате чего Мексика вынуждена была отдать Соединенным Штатам колоссальную территорию общей площадью около 2,3 млн. кв. км за мизерную «компенсацию» в размере пятнадцати миллионов песо. Пятью годами позже Санта Ана с целью личного обогащения дополнительно продал Соединенным Штатам (по сделке, известной под именем «покупки Гадсдена») пограничные земли между реками Колорадо, Хила и Рио Гранде

³⁶ Mendoza Vicente T. El corrido mexicano, p. 41—44.

сближает корридо этой группы с жанром лирической кансьон. Ниже мы приводим мелодии и тексты трех корридо: два из них («О взятии Сакатекас» и «О преследовании Панчо Вильи») относятся к первой и одно («О «дорадос» Панчо Вильи») ко второй группе.

Корридо «О взятии Сакатекас» описывает взятие города Северной дивизией Панчо Вильи 23 июня 1914 года. Автор этого корридо — живой очевидец (а возможно, и участник) боя, как указывает Висенте Мендоса³⁷, отсюда такая подробность деталей, перечисление многих генералов и офицеров Северной дивизии, участвовавших в штурме (Натера, Урбина, Гарсиа, Каррильо, Сенисерос, Эррера), упоминание ряда предместий Сакатекас (Эль Грильо, Адуана, крутой холм Ла-Буфа, возвышающийся над городом) и т. п. В мексиканских источниках зафиксированы два различных варианта мелодии, с которыми исполняется этот текст. Одна из них (начальные такты) была приведена нами выше (пример 26); здесь мы даем второй вариант³⁸:

6 О взятии Сакатекас



Mil no - ve - sien - tos ca - tor - ce, mes de
Год че - тыр - над - ца - тый, ле - то, двад - цать

ju - nio vein - ti - tres, fue to - ma - do Za - ca -
тре - тье - го и - ю - ня. Взят был го - род Са - ка -

_te - cas en - tre las cin - co y las seis.
- те - кас в пять ча - сов пос - ле по - луд - ня.

Год четырнадцатый, лето,
Двадцать третьего июня.
Взят был город Сакатекас
В пять часов после полудня.

³⁷ См.: Mendoza Vicente T. El corrido de la revolución mexicana, p. 82.

³⁸ В свою очередь, эта вторая мелодия является весьма близким вариантом мелодии популярнейшей мексиканской революционной песни «Карабин 30—30»

Говорил Франсиско Вилья,
Выступая из Калеры³⁹.
— Поспешим, друзья, на помощь
Дону Панфило Натера.

Люди Панфило Натеры
Сакатекас осаждали,
Сил в достатке не имея,
Подкреплений ожидали.

Только прибыл Вилья, к делу
Приступил без промедленья.
По местам бойцов разводит,
Отдает распоряженья.

Говорил Франсиско Вилья
Офицерам и солдатам:
— Орудийный залп к атаке
Будет вам условным знаком.

Только пушки прогремели,
Разгорелся бой кровавый.
Атакуют цепи слева,
Наступают цепи справа.

На крутом холме Ла-Буфа
Укрепились уэртисты;
Там Урбина, и Натера,
И сам Вилья шли на приступ.

Так полковнику Гарсиа
Говорил майор Каррильо:
— Если Вилья нам позволит,
Будем штурмовать Эль-Грильо.

Взят был город Сакатекас
Панчо Вильей и Натерой,
Сенисеросом, Урбиной
И Макловио Эррерой.

Что-то пьяница Уэрта
Скажет, так его разэтак,
Услыхав, что Панчо Вилья
Взял сегодня Сакатекас.

Так кричал Франсиско Вилья:
— Где ты спрятался, Баррон²⁴⁰
Мне сдается, ты подтяжки
Потерял от панталон!

Говорил Франсиско Вилья
— Нам сопутствует удача,
Мне сдается, Адуану
Подорвали, не иначе.

³⁹ Железнодорожная станция Калера-Виктор-Росалес находится примерно в двадцати километрах к северу от Сакатекас.

⁴⁰ Медина Баррон — уэртистский генерал, командующий гарнизоном Сакатекас

Адуану — так предместье
Сакатекас называли, —
Отступая, уэртисты
Динамитом подорвали.

Так кричал Франсиско Вилья:
— Где ты скрылся, Аргумедо⁴¹?
Выходи ко мне навстречу,
Если страх тебе неведом!

В плен под этой Адуаной
Много «стриженных»⁴² попало,
Взят был склад боеприпасов,
Пушек взято там немало.

Аи, красавец Сакатекас,
Не узнать сегодня город!
Виноват Уэрта старый
Со своей наемной сворой

Всюду, взгляд куда ни кинешь,
Искаленные трупы,
И на месте бывших зданий
Кирпича и щебня груды

А теперь прощай, Ла-Буфа,
Кровью политые склоны,
Где на «стриженных» в атаку
Подымались батальоны.

Не забыть федералистам,
Как оружие бросали,
В суматохе по задворкам
В женском платье удирали.

Трубачи на трубах медных.
И играли зорю громко
Разносился звон победный,
С колоколен сакатекских

Этих алых роз бутоны
С четырех сорвал я веток;
Так бойцами Панчо Вильи
Взят был город Сакатекас⁴³.

В корридо «О преследовании Панчо Вильи» речь идет о так называемой «карательной экспедиции» американского генерала Джона Першинга, предпринятой в марте 1916 года якобы «для обуздания бандита Вильи», в дей-

⁴¹ Бенхамин Аргумедо — один из уэртистских генералов, оборонявших Сакатекас

⁴² «Стриженные» (pelados) — презрительная кличка солдат федеральной армии

⁴³ Mendoza Vicente T *Lírica narrativa de México*, p. 86 (ноты); Mendoza Vicente T *El corrido mexicano*, p. 50—52 (текст).

ствительности же являвшейся ширмой для подготавливаемой Соединенными Штатами очередной интервенции. Безуспешные попытки американцев поймать Вилью, который не только оставался неуловимым, но и беспрестанно беспокоил их внезапными налетами, используя всевозможные средства и хитрости, вплоть до переодевания своего отряда в американскую форму, явились темой многих корридос того времени, в том числе следующего:

7 О преследовании Панчо Вильи

Hoy nues - tro Mé - xi - co, fe - bre - ro vein - ti -
 От - чиз - на Мек - си - ка, фев - раль, день двад - цать
 - tres, los man - dó Wil - son seis mil a - me - ri -
 тре - тий. На - пра - вил Виль - сон ка - ра - тельный от -
 - са - nos, seis mil ca - ba - llos, dos cien - tos ae - ro -
 - ряд: шесть ты - сяч всад - ни - ков, двес - ти са - мо -
 - pla - nos, bus - can - do a Vi - lla por to - do el pa - ís
 - ле - тов - Франсис - ко Ви - лью по всей стране ис - кать.

Отчизна Мексика, февраль, день двадцать третий⁴⁴.
 Направил Вильсон карательный отряд:
 Шесть тысяч всадников, двести самолетов —
 Франсиско Вилью по всей стране искать.

Солдаты рыщут по горам и по долинам,
 Аэропланы моторами гудят,
 На всех дорогах расставлены дозоры,
 Но только Вилью не так-то просто взять.

Он знает каждую тропинку в Чуауа,
 Здесь каждый житель ему и друг и брат.
 Придется гринго, не солоно хлебавши,
 Без Панчо Вильи отправиться назад

⁴⁴ Очевидно, ошибка коплера Экспедиционный корпус Першинга вторгся на мексиканскую территорию 15 марта 1916 года.

И повернули на Техас аэропланы,
 Но Панчо Вилья их план предусмотрел:
 Сам нарядился в мундир американский
 И так же весь свой отряд передел.

Пилоты видят полосатые знамена,
 Что Панчо Вилья для них разрисовал,
 Аэропланы тотчас же приземлились,
 И Панчо Вилья всех гринго в плен забрал.

Напрасно хвастали заносчивые гринго,
 Что на колени поставят наш народ.
 Так дал урок им отважный Панчо Вилья,
 И так бесславно их кончился поход⁴⁵.

Совсем иного характера корридо «О «дорадос» Панчо Вильи» (*dogados* — буквально «позолоченные»; так называли отборные части легкой кавалерии Вильи, бойцы которых носили позолоченные лампасы). По своему тону это скорее солдатская лирическая песня, своеобразная элегия-воспоминание. Грозная Северная дивизия разбита; бывалый «дорадо» вспоминает минувшие походы, кровопролитные бои под Селайей (апрель 1915 года), где Вилья впервые потерпел поражение и где нашли могилу тысячи его бойцов, города, чьи названия памятны всем вильистам по прошлым сражениям. Характерно, что автор этих строф предпочел не энергичный, активный хорейский восьмисложник, как в подавляющем большинстве корридос, а более отвечающий настроению «элегический» десятисложный стих.

8 О «дорадос» Панчо Вилья

Yo soy sol - da - do de Pan - cho Vi - lla, de sus „do -
 Из всех «до - ра - дос»у Пан - чо Ви - лья я са - мый

- ra - dos soy el más fiel; na - da me im - por - ta per - der la
 вер - ный е - го сол - дат. В сраже - ньях жиз - ни мы не ща -

vi - da, ses co - sa de hom - bres mar - rar por él.
 - ди - ли, за Ви - лью каж - дый по - гиб - нуть рад.

⁴⁵ Mendoza Vicente T. *Lírica narrativa de México*, p. 94—95.

Из всех «дорадос» у Панчо Вильи
Я самый верный его солдат.
В сраженьях жизни мы не щадили,
За Вилью каждый погибнуть рад.

Полки редели в боях, в походах,
Совсем немного осталось нас
На горных крччах, в песках безводных,
Сражаясь, встретим свой смертный час.

Вильистам храбрым, что под Селайей
Пролили кровь, — наш земной поклон.
Прощайте, Лердо и Чиуауа,
Парраль, Хуарес и Торреон.

Прошел дозорный неслышным шагом,
Бойцы уснули, костер погас.
Прощайте, вам говорит «дорадо»,
До новой встречи в счастливый час⁴⁶.

Подобно тому, как корридос о Панчо Вилье объединяют собой все важнейшие события революционных лет на севере страны, так корридос, посвященные Эмилиано Сапате, тематически неразрывно связаны с борьбой крестьян южных штатов за землю. Эта борьба шла под выдвинутым Сапатою лозунгом «Земля и свобода!» (*¡Tierra y Libertad!*), а ее цели были сформулированы в знаменитом «Плане Айяла», провозглашенном революционной хунтой сапатистов в селении Вилья-Айяла (штат Морелос) 28 ноября 1911 года. Главным содержанием «Плана Айяла» являлось требование возврата крестьянам земель, незаконно отнятых у них в период правления Диаса. Неподкупный, негиббаемый, абсолютно ничего не желавший и ничего не бравший для себя, не шедший ни на какие компромиссы ни с Мадеро, ни с Уэртой, ни с Каррансой, Сапата был самым радикальным и последовательным и в то же время самым проникательным и трезво мыслящим из всех вождей мексиканской революции. Он, по словам североамериканского историка Г. Паркса, «требовал не просто смены обитателя национального дворца, а социальной революции»⁴⁷. «Мы много выиграли бы, — писал Сапата в феврале 1918 года, — много

⁴⁶ Mendoza Vicente T *Lírica narrativa de México*, p. 152—153.
В оригинале корридо имеет эстрибильо, не воспроизведенное здесь.

⁴⁷ Паркс Г *История Мексики* М, 1949, с. 300

выиграла бы человеческая справедливость, если бы все народы нашей Америки и народы всех стран старой Европы поняли, что дело, за которое борются революционная Мексика и недавно освободившаяся Россия, — это общее дело всего человечества, в котором кровно заинтересованы все угнетенные народы... Обе эти революции направлены против того, что Лев Толстой назвал «великим преступлением», — против позорного факта узурпации земли, которая, принадлежа всем, как вода и воздух, была тем не менее захвачена горсткой власть имущих, опирающихся на свои армии и несправедливые законы»⁴⁸.

Корридос о Эмилиано Сапате образуют цикл, охватывающий десять лет — с 1910 по 1919 (год предательского убийства Сапаты) — борьбы крестьян Морелоса под руководством своего вождя, хотя имя Сапаты встречается во многих «корридос о земле» и более позднего периода, в частности на всем протяжении 1920-х годов. Здесь мы приведем два из них, известные под названиями «О смерти Эмилиано Сапаты» и «О земледельце». Первое сложено в форме уже знакомой нам болы (см. выше отрывок из корридо «О детстве Эмилиано Сапаты»), обычная строфа которой, состоящая из секстильи и восьмисложной коплы, в данном случае расширяется за счет варьированного эстрибильо (также восьмисложная копла). Поскольку каждой строфической единице, входящей в состав болы, соответствует своя мелодия, то вся музыкальная пьеса состоит из трех различных восьмитактовых периодов, из которых первый и третий выдержаны в основной, а второй — в доминантовой тональности (классический тональный план корридос такого типа).

Ввиду больших размеров этого корридо, ограничимся лишь несколькими начальными и заключительными строфами:

О смерти Эмилиано Сапаты

9

Es - cu - chen, se - ño - ras, oi - gan el co - rri - do de un
 Се - ньо - ры, пе - ча - ли пол - на мо - я пес - ня, и

⁴⁸ Цит. по кн.: Энсина Дионисио. Влияние Октябрьской социалистической революции на развитие революционного движения в Мексике. М., 1957, с 8—9.

tris-te a-con-te-ci-mien-to; pues en Chi-na-me-ca fué
 стру-ны ги-та-ры сто-нут: у-бит в Чи-на-ме-ке из-
 muelto a man-sal-va Za-pa-ta, el gran in-su-rrec-to.
 - ме-ной Са-па-та, за-щит-ник и друг пе-о-нов.
 A-bril de mil no-ve-cien-tos die-ci-nue-ve en la me-
 Год ты-ся-ча де-вят-над-цать, а-прель ме-сяц, день де-
 - mo-ria que-da-rás del cam-pe si-no co-mo u-
 - ся-тый: тра-ур-ной в па-мя-ти на-шей веч-но
 - na man-cha en la his-to-ria. Cam-pa-nas de Vi-lla A-ya-la,
 бу-дет э-та да-та. -- Что ты зве-нишь так пе-чально,
 ¿por qué to-can tan do-lien-te? Es que ya mu-rió Za-
 ко-ло-кол Ви-лья Ай-я-лы? -- Я про-во-жа-ю Са-
 - pa-ta уе-ра Za-pa-ta un va-lien-te.
 - па-ту, бо-е-во-го ре-не-ра-ла.

Сеньоры, печали
 Полна моя песня,
 И струны гитары стонут:
 Убит в Чинамеке⁴⁹
 Изменой Сапата,
 Защитник и друг пеонов.
 Год тысяча девятнадцать,
 Апрель месяц, день десятый:
 Траурной в памяти нашей
 Вечно будет эта дата.

⁴⁹ Сан-Хуан-Чинамека — название асьенды близ селения Тепальсинго (штат Морелос), где был убит Сапата.

— Что ты звенишь так печально,
Колокол Вилья-Айялы?
— Я провожаю Сапату,
Боевого генерала.
За землю для бедных,
За волю для бедных
Пошел сражаться Сапата,
И шли за Сапатою
Индейцы без страха
На сытых и на богатых
В Амекамеке, в Ахуско,
В Куаутле, в Матаморос⁵⁰
В страхе бежали руралес
От бойцов Сапаты в горы.
В поле аютины глазки
Горькими плачут слезами.
— Если вас спросят, скажите,
Что Сапаты нет меж нами.

Когда президентом
Был избран Мадеро,
Ему говорил Сапата;
— Дон Панчо, коль землю
Индейцам не дашь ты,
Жестоким будет расплата⁵¹.
Только земельной реформы
Ждали бедняки напрасно.
«Плана Айяла» боялись
И Уэрта, и Карранса.
Кролик, скачи по дорогам,
Всем, кого встретишь, поведай:
Умер отважный Сапата,
Бич богатых и друг бедных.

Следующие строфы рисуют Сапату «не знавшим равных» наездником (чарро), умевшим стреножить строптивого коня и заарканить буйного быка, человеком, не искавшим себе «ни почестей, ни богатства», бесстрашным в сражении и великодушным к побежденным. Через все корридо лейтмотивом проходит «тема земли»:

⁵⁰ Амекамека, Ахуско, Куаутла-Морелос и Матаморос — небольшие города в Морелосе и соседних с ним штатах Мехико и Пуэбла, где были сражения между сапатистами и отрядами федеральных войск.

⁵¹ Когда во время личной встречи Мадеро предложил Сапате распустить свою армию, а в знак заслуг перед революцией хотел наградить его асьендой, Сапата ответил: «Сеньор Мадеро, я принял участие в революции не для того, чтобы стать асендадо. Единственное, чего мы хотим, это то, чтобы нам вернули землю, отнятую у нас помещиками» (Цит. по кн.: Лавров Н. Мексиканская революция 1910—1917 гг. М., 1972, с. 111).

— Коль в битве погибну, —
Не раз говорил он
Своим соратникам смелым, —
Мужчинами будьте,
За землю сражайтесь,
За наше правое дело.
Так говорил Эмилиано:
— Жив покуда я, крестьянин
Будет от моря до моря
На своей земле хозяин.
Алые маки в Герреро
Льют по холмам ароматы.
Цветик душистый, уж больше
Не видать тебе Сапаты.

Далее в корридо рассказывается, как «вражеские генералы», будучи не в состоянии «взять Сапату силой», решили «взять его обманом». Вот детали этого заговора в изложении историков: «...Был инсценирован конфликт между командующим правительственными войсками (в штате Морелос. — П. П.) Пабло Гонсалесом и одним из его подчиненных — полковником Хесусом Гуахардо. Все было подстроено таким образом, чтобы это слышали захваченные в плен партизаны из отряда Сапаты, которые поспешили сообщить о происшедшем своему вождю. Вслед за тем Гуахардо установил контакт с Сапатой и заявил ему, что хочет со своим полком перейти на его сторону. В качестве доказательства искренности своих намерений Гуахардо атаковал другое подразделение войск Гонсалеса и штурмом овладел городом Хонакатепеком. Кроме того, по требованию Сапаты он приказал расстрелять несколько десятков своих подчиненных, виновных в насилиях над мирным населением Морелоса. Рассеяв таким образом недоверие Сапаты, Гуахардо со своими людьми заманил его на уединенную асьенду, где устроил засаду. 10 апреля Сапата был предательски убит»⁵².

Вот те же события, изложенные языком корридо:

Дон Пабло Гонсалес
Велел Гуахардо
Сапате другом назваться,
Прибыть к нему в лагерь
И вместе с отрядом
По доброй воле в плен сдаться.

⁵² См. Альперович М., Руденко Б. Мексиканская революция 1910—1917 гг. и политика США. М., 1958, с. 301—302.

Так Гуахардо Сапате
Говорил, явившись в лагерь:
— Жду я тебя в Чинамеке
Осушить за дружбу фляги.
— Что, ручеек беспокойный,
Слышал ты про генерала?
— Жив он и скоро вернется, —
Так гвоздика мне сказала.

Поверил Сапата
Словам Гуахардо,
Его он обнял, как друга.
Не ведал бедняга,
Что черной изменой
Ответит ему иуда.
Только подъехал Сапата
К месту с небольшим отрядом,
Залпом в упор их на месте
Уложили из засады.
Звонкоголосый щегленок,
Ты, что кружишь над поляной,
Видишь, как подло убили
Нашего Эмилиано!

Упал Эмилиано
С коня боевого,
Друзья его пали здесь же.
Так были убиты
Не знавшие равных,
Храбрейшие из храбрейших.
Здесь я прощаюсь, сеньоры,
Да минуют вас невзгоды.
Умер Сапата, вернувший
Землю бедным и свободу.
Вырос у края дороги
Куст белоснежных лилий,
Их на могилу Сапаты
Люди, плача, положили⁵³.

Корридо «О земледельце» сложено не ранее 1929 года. Коренные задачи буржуазно-демократической революции к тому времени еще не были разрешены, народные массы еще продолжали борьбу за претворение в жизнь основных положений конституции 1917 года, и прежде всего аграрной реформы. Проведение ее систематически срывалось, а в 1930 году ряд принятых ранее законов о земле под давлением реакции был отменен конгрессом. Положение мексиканского крестьянства, особенно батраков-пеонов, оставалось крайне тяжелым.

⁵³ Mendoza Vicente T. *Lírica narrativa de México*, p 113—116.

В Морелосе другом бедных
Явился тогда Сапата,
Повел он нас за собою
На сытых и на богатых.

Гремело по горным склонам:
Работа, земля, свобода!
Но горе пришло — изменой
Убили вождя народа.

Апостолом был Мадеро,
Призвал он народ к восстанью,
И все как один поднялись
С оружием в руках крестьяне.

Убили враги Мадеро,
Уэрга свободу предал,
Но только народ Уэрте
Связать себе руки не дал.

Пошли бедняки сражаться,
Добыть себе лучшей доли.
Не много они хотели —
Землицы клочок и воли.

Карранса сошел со сцены⁵⁴;
Правительство Обрегона
Вернуло крестьянам землю,
Желая блюсти законы⁵⁵.

Плутарко Элиас Кальес⁵⁶
Посулов давал немало,
Отстаивать перед всеми
Права наши обещал он.

Войну развязали вскоре
Сварливые конкуренты;
Эмилио Портес Хиль
В то время был президентом⁵⁷.

И снова бросал крестьянин
Мотыгу и плуг на пашне,
Правительство защищал он
С оружием в руках бесстрашно.

Наш лозунг — земля и воля,
Мы мирно хотим трудиться,
Пусть пахарь идет за плугом,
И нива пусть колосится.

⁵⁴ Венустиано Карранса — президент с 1915 по 1920 год.

⁵⁵ Альваро Обрегон — президент с 1920 по 1924 год. Стремясь парализовать борьбу крестьян за землю, правительство Обрегона несколько активизировало проведение аграрной реформы.

⁵⁶ Плутарко Элиас Кальес — президент с 1924 по 1928 год.

⁵⁷ Эмилио Портес Хиль — президент с 1928 по 1930 год. «Войну развязали вскоре.» — имеется в виду поднятый реакционными силами так называемый «мятеж 44 генералов» в марте — апреле 1929 года.

О мирном труде и счастье
Споемте, друзья, все вместе,
И знайте, что песни этой
Прекраснее нет на свете⁵⁸.

Повторяем — мы привели лишь несколько революционных корридос, их же известны сотни. Висенте Мендоса, подытоживая ту роль, которую играли в революции корридос, писал:

«Корридос выражали мнение народа. Они служили рупором бедняков, угнетенных, эксплуатируемых. Они были приговором тиранам, громким протестом против несправедливостей власть имущих. Они поднимали голос в защиту прав крестьян и рабочих.

Но главным образом корридос воспевали мужество и отвагу борцов за свободу нации. Они прославляли не только героев всем известных, героев, которым воздвигнуты монументы, но и простых солдат, оставшихся неизвестными офицеров и безымянных смельчаков, защищавших интересы родины.

Революционные корридос взятые в целом — это подлинная историческая и поэтическая эпопея Мексики⁵⁹.

Корридос мексиканской революции (как и другие песни революционной эпохи) — отнюдь не музейные экспонаты. Мексиканцы любят и знают их, — например, приведенное в статье корридо «О взятии Сакатекас» (1914) Висенте Мендоса записал в 1948 году в маленьком провинциальном городке от тридцатипятилетнего уличного музыканта. Революционные корридос собраны в антологии, записаны на пластинки; они входят в репертуар многочисленных исполнительских коллективов, их можно услышать в сочинениях крупной формы современных композиторов Мексики. Наконец, они живут в тех традициях, которые, как эстафету, приняло от них народное песенное творчество последующих десятилетий.

© Издательство «Музыка», 1974 г.

⁵⁸ Mendoza Vicente T. *Lírica narrativa de México*, p. 117—119.

⁵⁹ Mendoza Vicente T. *El corrido de la revolución mexicana*, p. 148—149

СИЛЬВЕСТРЕ РЕВУЭЛЬТАС И НАЦИОНАЛЬНЫЙ ХАРАКТЕР МЕКСИКАНСКОЙ МУЗЫКИ

Не подвергшись ни в малейшей степени влиянию Мануэля де Фалья и не имея с ним никакого сходства в темпераменте, Сильвестре Ревуэльтас, тем не менее, в отношении к проблеме формирования национального характера мексиканской музыки занял позицию во многом сходную с деятельностью испанского мастера и в корне отличную от позиции своего соотечественника Карлоса Чавеса.

Нет никакого сомнения, что в начале творческого пути Ревуэльтаса как композитора на него произвела глубокое впечатление могучая творческая индивидуальность Чавеса, его ярко выраженный современный язык, его самосознание художника, способствующего становлению национального характера мексиканской музыки (доказательством тому служат некоторые инструментальные произведения Ревуэльтаса, написанные им около 1930 года, вскоре после того как Чавес пригласил его на должность помощника дирижера Симфонического оркестра Мексики). Прожив почти двенадцать лет вдали от родины*, не считая кратковременных посещений, Ревуэльтас по возвращении тотчас же отметил новизну пути, которую представляла индейская ориентация Чавеса. Он окончательно оставляет «салонную музыку», которую в изобилии писал в Чикаго в годы студенчества и примером которой могут служить аранжировки для скрипки и фортепиано нескольких из «Мексиканских песен» Мануэля Понсе*. Следуя примеру Чавеса, Ревуэльтас вырабатывает свою собственную композиторскую индивидуальность. Но почти тотчас же их пути расходятся.

Эрудированность и ретроспективность партитур Чавеса — воскрешение прошлого, с использованием примитивных ладов и туземных инструментов для передачи исторических и археологических этапов, музыкальное воссоздание некоторых древних обрядов и т. д. — все это не соответствовало живому темпераменту и непосредственной спонтанности характера Ревуэльтаса. Последнего интересовала современная Мексика, с ее ярмарочными

празднествами, с ее шутовскими и одновременно печальными балаганами «карпас» (небольшие театры в предместьях столицы), шумом толпы на городских улицах, вызывающе яркими красками одежды и пейзажа, современными песнями и музыкой. Для Чавеса туземная музыкальная культура является важнейшим этапом в истории мексиканской музыки. Он со всей очевидностью стремится воссоздать эту атмосферу первозданной чистоты, надеясь найти в ней «истинный» мексиканский характер. Для Ревуэльтаса же мексиканский характер проявляется в живых остатках древних культур, повсюду встречающихся в республике и представляющих собой удивительнейший результат столь характерного для современной Мексики смещения различных рас и культур «Это мощное и варварское биение сердца пирамид, гор, бездонного неба и бесчисленных цветов, — пишет Рафаэль Альберти, — это бессмертное прошлое и трудное, но внушающее надежду настоящее, воплощены в музыке Ревуэльтаса с достойными подражания точностью и мудростью».

Уже сами названия его партитур в достаточной степени показывают, что именно из мексиканской панорамы оказывает влияние на артистический темперамент Ревуэльтаса. Среди его произведений только два носят названия определенных мест: это симфонические поэмы «Куаунауак» (Cuahuauac, 1930) — старинное название знаменитого в наши дни туристского центра Куэрнавака, означающее в переводе «около леса», и «Ханитцио» (Janitzio, 1933), содержание которой навеяно картиной носящего это название романтического островка рыбаков на озере Патцкуаро. Зеленовато-голубой цвет колючих растений магейес, выращиваемых на самых бедных, бесплодных землях, — из них готовится национальный напиток пульке — подсказал Ревуэльтасу название его второго квартета. Также отражением современной Мексики являются «Окна» (Ventanas, 1931), «Дороги» (Campos, 1934) и «Уличные перекрестки» (Esquinas, 1930) — «с их отчаянием задыхающихся в тесноте переулков, безнадежной тоской, распятой на перекрестках, с унылыми выкриками бездомного уличного лотошника», как объяснял название последнего произведения Ревуэльтас. Но не сам по себе пейзаж привлекает композитора. Его интересует человек, люди, характеры, жесты,

манера речи и походка женщин, дети с их играми... Так, партитура «Краски» (*Colorines*, 1932) вызывает в памяти не только яркий цвет, который придают пейзажу одноименные деревья (*colorines*), но, в первую очередь, вид индианок с ожерельями из красных и черных плодов этого дерева, или же детей, играющих этими плодами. Эта приверженность к «незначительным» вещам как в искусстве, так и в народном быту, в сочетании с острой и глубокой иронией, проявилась в «Дуэте утки и канарейки» (*Dúo pata pato y сапагио*, 1931), в песнях «Лягушки» (*Ranas*, 1931) и «Филин» (*El tecolote*, 1931), более же всего в очаровательном детском балете «Гуляка головастик» (*El гепасуајо paseador*, 1935). Проявилась она и в одной из первых оркестровых партитур Ревуэльтаса «Копилки» (*Alcancías*, 1932 — один из типичнейших продуктов мексиканского народного промысла: изготавливаемые из глины разноцветные копилки, обычно в форме поросят или рыбок, и разбиваемые, когда из них извлекают деньги).

В другой группе произведений, которая доминировала в последние годы его творчества, еще более непосредственно раскрывается глубокий гуманизм композитора.

Уже в музыке для кинофильма «Рыболовные сети» (*Redes*, 1935) Ревуэльтас с огромной силой выразил страдания бедняков, борющихся за жизнь, достойную их творческих усилий. В «Двух песнях» (*Dos canciones*, 1937) на тексты Николаса Гильена и в симфонической поэме «Сенсемаяя» (*Sensemaya*, 1938), также на сюжет известного стихотворения Гильена, он, по словам Хосе Мансисидора, «сумел собрать всю горечь поработанного негра няньниго... Но горечь, наполняющая сердце Ревуэльтаса, несет в себе надежду на будущее, очищенное от мрачных теней». Эта оптимистическая вера в возрождение человечества является главенствующей нотой двух произведений, навеянных трагедией Испании: незаконченного симфонического полотна «Путеводитель» (*Itinerario*) и трехчастной поэмы для камерного оркестра «В честь Гарсиа Лорки» (*Homenaje a García Lorca*, 1936). Это последнее является одним из самых зрелых сочинений композитора.

Хотя большинство симфонических произведений Ревуэльтаса имеет заглавия, содержащие указания на конкретные события или факты мексиканской действитель-

ности, мы не можем ни одно из них назвать программным или описательным в прямом смысле этого слова. В некоторых случаях у партитуры нет иной связи с названием, кроме желаний композитора увековечить определенный пейзаж или произведение народного искусства, которые дали ему счастливые минуты вдохновения. В других случаях эта связь ограничивается напоминанием о мелодических оборотах, свойственных музыкальному фольклору упомянутой в названии местности, как это наблюдается, например, в бравурном вступлении к «Ханитцио»:

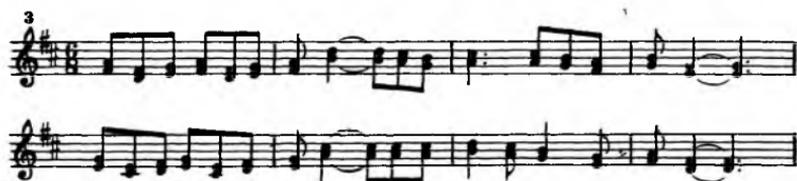


В то же время Ревуэльтас никогда не цитирует оригинальные мелодии национального фольклора. И если, тем не менее, на его произведениях лежит печать несомненно мексиканского, то происходит это оттого, что они созданы на базе ритмических и мелодических характеристик народной песни. Бесчисленное множество мелодий, которые можно услышать на улицах и дорогах, на традиционных празднествах и в народных танцах, увековечены, со всеми их особенностями, в живой, восприимчивой душе композитора. Но включение в партитуры мелодических типов народной музыки предполагало для Ревуэльтаса творческую переработку и стилизацию.

Чтобы дать представление об этой переработке, приведем в качестве примера мелодию сона под названием «Королева Уахинигилес», записанную в зоне тарасков в окрестностях Уруапана (штат Мичоакан) и, возможно, послужившую моделью для вступления к «Ханитцио», которое мы привели выше:



То же самое происходит с музыкальными темами типа корридо, к которым часто прибегает Ревуэльтас. Корридо — это очень романтизированное продолжение классического испанского романса, одно из проявлений истинно народного характера, которые можно встретить в различных областях республики. Мелодия корридо почти всегда движется параллельными терциями и секстами и обычно опирается на гармонии первой, четвертой и пятой ступеней. Музыкальные фразы, как правило, заканчиваются нисходящим движением с остановкой на третьей ступени, как, например, в следующем корридо из штата Мичоакан:



В поэме «Куаунауак» Ревуэльтас дает пример мелодии этого типа со всеми его характерными деталями: на четко ритмизованном фоне ксилофона, пиццикато виолончелей и слегка синкопирующих контрабасов, флейты и трубы ведут диатоническую мелодию, грациозно колеблющуюся между тоникой и доминантой; наконец, эта последняя подчеркивается контрмотивом тромбонов:



Уже в коротком фрагменте этой первой симфонической поэмы Ревуэльтаса намечены его композиторские приемы, которые в последующих произведениях представнут обогащенными и отточенными. Это, прежде всего, чрезвычайная жизненность всех голосов, яркие контрасты инструментального колорита и одновременное наложение различных гармонических планов.

Другим примером такого же мелодического типа является главная тема симфонической поэмы «Дороги», построенная в аналогичной манере, с ее блестящим контрмотивом трех труб in C:

5 *Con brio* $\text{♩} = 120$

Дер. Стр.
Тр.
Тр-ны Альты
Туба В-ли
Фаг. К-б.

8

Музыкальный фрагмент, состоящий из шести стaves. Верхние стaves содержат мелодическую линию с арками и динамикой *mf*. Нижние стaves содержат ритмическое сопровождение с динамикой *mf*. В четвертом такте появляется трюба с тремолом, обозначенная как *a3* и *mf*.

Еще большей насыщенности достигает мелодическая разработка в одном из самых бурных пассажей партитуры фильма «Рыболовные сети», где над темой корридо (струнные инструменты) возвышается пение труб бесспорно афрокубинского характера, какое можно нередко услышать на побережье штата Веракрус. К этим двум темам в восьмом такте присоединяется третья (тромбон), представляющая собой нечто вроде музыкального «выкрика», который находится вне главной тональности:

8

Музыкальный фрагмент для оркестра, состоящий из пяти стaves. Верхний став (Тр.) имеет динамику *mf* и *f espress.*. Средние стaves (Скр. Альты, В-ли) имеют динамику *mf marc.* и *f*. Нижний став (К-б. Туба) имеет динамику *mf* и *pizz.*

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains a melodic line with a long note followed by a series of eighth notes. The second staff is a bass clef, mostly containing rests. The third staff is a treble clef with a melodic line of eighth notes. The fourth and fifth staves are bass clefs with rhythmic accompaniment. Dynamic markings include 'ff' (fortissimo) in the third and fourth staves.

The second system of the musical score also consists of five staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The second staff is a bass clef with a melodic line, marked 'marcato'. The third staff is a treble clef with a melodic line. The fourth and fifth staves are bass clefs with rhythmic accompaniment. Dynamic markings include 'ff' (fortissimo) in the top staff and 'marcato' in the second staff.

В следующем фрагменте из «Ханитцио» аналогичный контрмотив труб и валторн вносит специфический привкус в вальсовую мелодию типично мичоаканского характера:

7 $\text{♩} = 120$

Гоб. I-II

Скр. Альты

Фар.

В-ль
К-б.

pizz.

Тр., Корнет

Изящная бурлеска, свойственная Ревуэльтасу, является еще одной отличительной чертой его музыкального почерка. Животные и дети говорят у него с той наивной мудростью, какую «цивилизованный» человек уже утратил навсегда: «...потому что осел знает больше, много больше, потому что он знает больше, чем ты...», как говорится в следующем отрывке из «Дуэта утки и канарейки», с типичной темой прегона* у труб, устойчивым, постоянным ритмом фортепиано, скользящим движением гобоя и кларнета и staccato флейты-пикколо:

8 Allegretto

M. fl. *p*

G. ob. *pp*

Кл. *pp*

Ф. аг. *p*

Тр. *p*

Пение *mf*

porque el burro sa_be más, mu_cho más, a_de - más, por_ que sa_be mu_cho

Ф. п. *p*

«Гуляка головастик», балет-пантомима для марионеток на народный текст Ванегаса Арройо, также удачно сочетает детские шутки и проказы с глубоко народной основой:

9 Non troppo mosso

Кл. *p*

Тр. *mf*

Стр. *mf pizz.*

Эта сатирическая жилка иногда усиливается у Ревуэльтаса до сарказма, до жестокой патетики, в других же случаях она трансформируется в выразительный лиризм удивительной чистоты, как это имеет место в «Колыбельной» из цикла «Семь песен Гарсиа Лорки» (*Siete canciones de García Lorca*, 1938):

Усни, полевая гвоздика, лошадка не хочет пить,
Усни, куст розы, лошадка сейчас заплачет.

10 Lento *pp*

Пение

Due_r-me - te cla - vel, qu'el ca -

Ф-п *pp*

- ba - llo no quiere be - ber, due_r-me - te ro - sal, qu'el ca -

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

Широкая мелодическая волна большого дыхания иногда приобретает у Ревуэльтаса большую пластичность, как, например, в двух фрагментах из кинофильма «Рыболовные сети». В эпизоде смерти девочки из бедной рыбацкой семьи (пример 11а) и в кульминационной сцене фильма, когда рыбаки, тяжело работая веслами, опускают в воду тело своего товарища, убитого в стычке с охранниками (пример 11б):

11а [Andante]

Скр [P molto espress]

Фог [P]

Альты [P espress] *mf*

В-ли [P espress] *mf*

Туба К-б *P esp* *mf*

Тр *p* *f*

Гоб., Кл *f*

Валт *f* *f*

116 $\text{♩} = 76$

Тр. *f* *spres* 3

Валт.
Т-ны
Туба

Стр.
Дер. дух. *mf* *f* *mf* *f* *sequ e*

f

mf *f* *mf* *f* *seque*



Талант Ревуэльтаса, помимо удивительной стихийности и мелодической щедрости, находит особенно яркое выражение в оркестровке его произведений. Как и все великие мексиканские художники, Ревуэльтас — природный колорист, и этой чертой своего характера он также обязан народу, от которого происходит. «Я видел много раз, — пишет Диего Ривера, — как беднейшие крестьяне, проделав многокилометровый путь от городского базара до своей нищей деревни, где их ждали тяжелый труд и лишения, несли в руках букетики цветов, на которые они потратили треть своей дневной выручки, ибо ни один цветок не произрастает на их каменистой земле, которую они с таким трудом обрабатывают».

В партитурах Ревуэльтаса медные духовые инструменты приобретают чрезвычайное значение и тракуются как мелодические голоса, виртуозность партий которых нередко ставит перед исполнителем трудно разрешимые проблемы. Нередко контрастирующие между собой группы духовых и ударных одновременно противопоставляются струнным инструментам. В других случаях они самым удивительным образом сливаются в одно целое. Одной из самых типичных с точки зрения оркестровки страниц является начало первой части поэмы «В честь Гарсиа Лорки». На ритмически почти неизменном

на всем протяжении фоне фортепиано, плачущих кварт скрипок и настойчиво «долбящих» шестнадцатых контрабаса солирующие духовые инструменты ведут свою мелодическую игру, одновременно и веселую и грустную:

12 $\text{♩} = 200$

М. фл. *allegremente marcato*

Ф. п. *mf*

Скр. *mf*

К-б. *mf*

Тр-ны с сурд *mf*

Тр. с сурд.
 Туба
 gliss.
 f
 f molto stacc.

Подавляющее большинство оркестровых пьес Ревуэльтаса имеет простую песенную форму. Мелодический материал, почерпнутый из источника народного вдохновения и выраженный вполне современным музыкальным языком, в них более экспонируется, нежели разрабатывается. Ревуэльтас не успел выработать собственный конструктивный принцип, подобно тому, как это сделал в отношении испанского фольклора Мануэль де Фалья в своем «Концерте» или Бела Барток в своих поздних произведениях. Правда, в некоторых произведениях, в особенности в симфонической поэме «Плоскости» (Planos, 1934), а также в музыке к кинофильмам, Ревуэльтас приблизился к решению этой насущной для мексиканской музыки проблемы. Здесь мелодическая разработка становится более интенсивной, музыкальные идеи реализуются более полно. В поэме «Сенсемая» Ревуэльтас несомненно достиг наиболее совершенного решения конструктивных проблем обработки звукового материала. Исходная ритмочейка этого грандиозного по си-

ле звуковой насыщенности полотна является той первоначальной клеткой, из которой вырастает вся партитура. Как формальная несвязность некоторых ранних симфонических произведений Ревуэльтаса, так и условность часто им используемой трехчастной формы, преодолены в этом произведении новой конструктивной концепцией, которая может повести мексиканскую национальную музыку неожиданным и плодотворным курсом.

© Издательство «Музыка», 1974 г. Перевод.

АРГЕНТИНА

Исабель Аретс

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР АРГЕНТИНЫ

I. КАРНАВАЛ НА СЕВЕРО-ЗАПАДЕ *

От Сан-Хуана до Жужуя (включая Сантьяго-дель-Эстеро), в самых старых селениях, важнейший праздник года — чайя, или карнавал (масленица). О значении этого праздника можно судить хотя бы по тому, что крестьяне ведут по карнавалам отсчет лет.

«Бога» карнавала в этих местах называют индейским словом «пухляй». Эту большую куклу с шумным весельем возят по улицам селения, а в последний день праздника зарывают в землю или сжигают. Символ карнавала — растение альбаака, выращиваемое во всех домах; ни один человек не придет на праздник без ветки альбааки в руке. Душа карнавала — барабан, называемый здесь каха, или тамбор, звуки которого вместе с голосами празднующих разносятся далеко по окрестным холмам. Завершается праздник поголовным пьянством, — оно помогает забыть хотя бы на время о безрадостных буднях. Готовясь к нему, крестьяне сами приготавливают местные крепкие напитки — чичу, алоху, мистелу, аньяпу или же покупают водку, вино, пиво и даже сидр, потому что пьют в дни карнавала не меньше, чем поют, а некоторые из празднующих считают даже, что и поют они только потому, что пьют.

Готовятся к карнавалу все. Наездники (мужчины и женщины) начищают до блеска сбрую своих коней, чтобы шегольнуть ею в печадас и в других конных состязаниях. Будущие ряженные, «черти» и «индейцы», готовятся к предстоящим маскарадным шествиям, делают костюмы и маски, знакомятся с будущими маршрутами и разучивают видалы — песни, которые им предстоит

петь в дни праздника. Женщины варят крахмал, готовят домашние напитки, пекут крендели и лепят короны из пшеничного теста; другие сооружают и одевают «пухляя», и очень многие шьют новые платья. Мужчины для предстоящих веселых встреч кумовей делают беседки из веток и украшают их цветами, фруктами, куклами и т. п. Но помимо всего этого мужчины и женщины приводят в порядок и настраивают свои кахи и тамборы, или заказывают мастерам новые. И вот, наконец, карнавал приходит и становится на неделю господином всех и каждого.

Празднуют карнавал в пульпериях* (чаще — около них) или в чьем-нибудь ранчо. В последнем случае размеры помещения ограничивают число празднующих, но певцов всегда оказывается достаточно много, и всегда есть двое-трое музыкантов, приглашенных аккомпанировать танцам. Картину дополняют состязания наездников и обильные возлияния, прерываемые драками и появлением веселых ряженых с «пухляем». В некоторых местах (например в провинциях Катамарка, Тукуман, Сальта и Сантьяго-дель-Эстеро) из дома в дом ходят буйно веселящиеся группы (так называемые компарсы) «чертей» или «индейцев»; в других (Умаука, провинция Жужуй) по домам ходят компарсы танцоров с музыкантами во главе, под аккомпанемент эркенчо отплясывающие карнавалито и другие танцы.

1. Празднества в пульпериях

Устройство празднеств около пульперий обычно берут на себя владельцы этих заведений. Они используют для этого какой-нибудь пустырь неподалеку. Иногда, чтобы укрыть празднующих от солнечных лучей, они ставят там большой балаган. Устраивают все так, чтобы было достаточно места, потому что для креольских танцев нужен простор. В глубине площадки ставят небольшую эстраду для музыкантов, а по бокам длинные скамьи; с передней стороны площадки, как правило, ставят врытые в землю столбы для привязи лошадей. В некоторых селениях провинции Сантьяго принято также ставить заборы из заостренных кольев, отгораживая ими места (так называемые тринчерас), где наездники демонстрируют свою отвагу и умение владеть конем.

Когда место для празднества приготовлено, нанимают музыкантов, обычно двоих, сменяющих друг друга в игре на скрипке (или, при ее отсутствии, на аккордеоне) и на огромном бомбо, который сам по себе вполне достаточен для сопровождения танцев. Иногда к этим двум инструментам добавляется гитара и, реже, арфа*.

Перед началом карнавала хозяин пульперии оповещает, что в его заведении устраивается празднование, и в первый же день карнавала, в воскресенье, у него с самого раннего утра начинают собираться окрестные жители. Очень интересно наблюдать за ними, когда они идут к пульперии, всегда группами, верхом на лошади или пешком, с тамборами, бутылками, мукой, крахмалом, с неизменной веткой альбааки в руке у каждого, наполняя воздух карнавальными песнями и криками «чайя!». Те, кто приезжает верхом, не слезая с коней направляются в вышеописанные тринчерас, чтобы принять участие в печадас — состязаниях, где лошадь, направляемая всадником, старается грудью столкнуть со своего пути другую. Победителя награждают стаканом вина. Этот обычай — неременная часть карнавальных игр, он распространен очень широко. В Колалао-дель-Валье (провинция Тукуман) можно видеть даже, как в этой опасной игре, всегда предшествующей танцам, с мужчинами состязаются женщины.

Празднества у пульперий всегда очень живописны. Все пестрит и сверкает яркими, кричащими цветами — платья и широкие соломенные шляпы женщин, разноцветные пончо мужчин. На площадке танцоры парами или четвером тяжело отплясывают самбы, гато и чакареры*, поднимая густое облако пыли. По сторонам площадки, сидя на скамейках или стоя группами, не обращая внимания ни на музыку, ни на танцоров, поют и пьют празднующие.

С карнавалом связан также широко распространенный на севере страны обычай, называемый корпачада, — приношение питья (иногда пищи) Пачамаме (Матери-земле). Корпачада состоит в том, что стакан не выпивают до дна и выплескивают остатки через левое плечо.

Музыка и тексты. В провинциях Катамарка и Лариоха карнавальные песни называются видалитас серранас; в районе Вальес-Кальчаклес и в провинции Жужуй — багуалас или коплас; в провинциях Сантьяго-дель-

Эстеро и Тукуман — видалас. Одна, две, множество песен звучат одновременно, сопровождаемые кахами и бомбо. Эти песни, так похожие на рыдания, служат для местных жителей способом смеяться и, более того, флиртовать, потому что даже ухаживают здесь при помощи песен. Жители Вальес-Кальчакнес, прославившиеся молчаливками, обнаруживают, импровизируя коплас и эстрибильо, огромные ресурсы фантазии и изобретательности, зная мало или вообще ничего о том, что происходит в других местах, они в то же время прекрасно осведомлены о событиях, происходивших там, где они живут, в самые давние времена, и хранят в памяти целую сокровищницу знаний и устной литературы, для записи которой потребовались бы тома. Все это всплывает в их песнях.

Готовясь петь, они становятся в круг, и один из них негромко читает слова песни. После этого они начинают петь в унисон, иногда всего на три звука. Эти звуки могут быть теми же, что и в нашем мажорном аккорде, но в то же время подчас столь на них не похожими! Кенко, как называют здесь вокальные украшения, превращает жесткий остов, который мы получаем, записав какую-нибудь из этих песен на нотной бумаге, в нечто живое, красочное, странное и исполненное глубокого чувства. Когда слышишь, как поют эти люди, кажется, что это не их голоса, а голоса долин, где они живут, голоса их холмов, голоса их ручьев, голоса их предков, оживающие в этих песнях. Эти голоса не назовешь красивыми, скорее они грубые, и кажется, что доносятся они откуда-то издалека; подобных им не услышишь больше нигде. У этих песен нет автора, они не принадлежат никому, потому что принадлежат всему народу; это песни коллектива, и как никакие другие они отражают то, чем он живет, и то, что пережил.

В своей книге, посвященной провинции Тукуман*, я подробно рассказывала обо всех типах песен, которые можно услышать на западе провинции: хой-хой, видала, видалита, тоно, копла (или копла-и-тонада), тоно аррибеньо, аррибенья, тоно абахеньо, абахенья, тонада де карнаваль, багуала и даже «ла ларга» — «длинная» (называется так потому, что, как заметил с юмором кто-то из местных жителей, «певцы, чтобы петь, вытягивают горло, и оно становится длинным»). Я рассказывала там

также о разных манерах исполнения, о сменах нижнего и верхнего регистров и о голосовых нюансах, о многочисленных и разнообразных украшениях — лигатурах, аподжиатурах и других. И я привожу там многочисленные примеры, начиная с багуал архаичных и аморфных и кончая багуалами законченной и совершенной формы, где стихи коплы чередуются со стихами эстрибильо.

В качестве примеров приведу две записанные мною песни:

12 [Andante] Багуала, пров Катамарка

Тамбор

simile

The image shows a musical score for a piece titled 'Багуала, пров Катамарка'. It is marked '12 [Andante]'. The score consists of two staves. The upper staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. The lower staff is for a 'Тамбор' (tambourine) and contains rhythmic notation with the word 'simile' written below it. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

16 Lento Копла, пров Сальта

Каха

simile

Pa' lo que he'sen la pri - me - ra que me he vis.to en a - pre - tu - ra
con un pie pi - san.do el mun - do y el ot - ro en la se - pul - tu - ra

The image shows a musical score for a piece titled 'Копла, пров Сальта'. It is marked '16 Lento'. The score consists of two staves. The upper staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. Below the first few notes, the lyrics 'Pa' lo que he'sen la pri - me - ra que me he vis.to en a - pre - tu - ra' are written. The lower staff contains rhythmic notation with the word 'Каха' written below it and 'simile' written below the staff. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Такие песни (иногда построенные всего на двух нотах, как в примере 1 б) встречаются в Чако. Во всех случаях музыкальный период повторяется столько раз, сколько найдет нужным певец. Тритонные (построенные на трехступенном звукоряде — *Ред.*) песни можно услышать также в любом месте Кебрады-де-Умауака, а по ту сторону границы — на юге Боливии, в центре Перу и у жителей Атакамы (Чили).

По мере продвижения от Катамарки к Ла-Риохе и дальше к Сан-Хуану видалиты обнаруживают черты метисации — смешения индейского и креольского. Их тритонные или пентатонные звукоряды нередко приобрета-

ют здесь дополнительные звуки более богатых креольских ладов. Некоторые из этих странных и необычайно красивых песен поются хором, другие соло, а многие в параллельных терциях, причем ведущим голосом иногда оказывается верхний, а иногда нижний голос.

Чтобы не слишком углубляться в частности, о которых я достаточно подробно рассказываю в своей книге «Аргентинский музыкальный фольклор»*, ограничусь двумя примерами отличных одна от другой андийских видалит. Обе они — из провинции Ла-Риоха. Пример 2 — типичный образец пентатонной видалиты, хотя у меня записаны также ее варианты с увеличенной квартой (*си-бекар* в тональности фа мажор). Во время карнавала ее обычно поют хором юноши:

Видалита, пров. Ла Риоха

Yo no soy se - no - res mi - os si - non po - bre

gui - ta - rre - ro. Ya soy tu - yo y que voy a ha - cer.

Я, мой сеньоры,
 Всего лишь бедный гитарист.
*Я уже твой,
 И что мне делать!*
 Я так люблю тебя,
 Ты так дурно мне отвечаешь.
 Нехорошо,
 Что ты так поступаешь со мной.
*Пришел увидеть тебя,
 Голубка*

Тот, кто поет вам, сеньоры,
 Зовется Эктор Кинтерос
*Я уже твой,
 И что мне делать!*
 Я так люблю тебя,
 Ты так дурно мне отвечаешь.
 Нехорошо,
 Что ты так поступаешь со мной.
*Пришел увидеть тебя,
 Голубка.*

Пример 3, в отличие от вышеприведенного, необычен, и стоит рассказать о том, как я открыла его. В местечке Дамиан, в горах Чилесито, живет замечательный исполнитель видалит дон Андрес Флорес, старик семидесяти с лишним лет. Одной ноги у него нет, и, возможно, потому, что он никогда не покидает родную деревушку, память его лучше, чем у других, хранит старинные песни и события давно ушедших времен. На вопрос о том, как прежде проходил карнавал, он не задумываясь ответил: «Все спускались с гор и съезжались в селение. Куда ни глянь — повсюду альбаака, лошади и тамборы. Не селение, а кавалькада. У кого лошадь лучше, у кого тамбор. Повсюду маски и серпантин, а когда все уедут, на улицах по колено муки». И поскольку в доброе старое время, как известно, все было лучше, добавил шепотом: «Тогда и полиция не задирала нос, праздновали вместе со всеми». А о музыке заметил: «Раньше все пели в одном тоне», и из его объяснений можно понять, что обычно петь на два голоса терциями — недавнего происхождения. И действительно, видалы северных провинций, исполняемые терциями, попали сюда, судя по всему, только в этом столетии, после того как жители Ла-Риохи начали ездить на заработки на сахарные заводы, где познакомились с музыкой жителей провинций Сантьяго и Тукуман. Этим и объясняется тот факт, что видалиты горных районов (из Сан-Хуана, Ла-Риохи и Катамарки) поются и на один и на два голоса и что в последнем случае мелодию иногда ведет верхний голос, а иногда — нижний:

3 $\text{♩} = 72$ Видалита серрана, пров. Ла Риоха

По своему желанью приехал,
 Меня позвал Торрес.
 Я не собирался ехать,
 Но поехал по доброй воле.

Андрес Флорес, по обычаю, импровизирует тексты песен, которые исполняет. Темами ему служат ближайшие по месту и времени события: приглашение, посланное ему другом, решение приехать, чтобы петь, переправа через реку, рознь между людьми, собственная его бедность, желание вышить и многое-многое другое... То же самое — в необычной и красивой видалите, которую я привела выше (пример 3). Она принадлежит к особой группе андийских мелодий, свободно переходящих из мажора в одноименный минор и строящихся из немногих нот — как правило, на основе мажорного трезвучия.

2. Песни и танцы провинции Жужуй

В селениях провинции Жужуй карнавал тоже празднуют на вольном воздухе, с веселыми песнями и танцами. Мужчины и женщины, собираясь в небольшие группы, вместе с музыкантами обходят улицы и дома.

Карнавалито. В Кебраде-де-Умауака, как и вообще на Альтиплано, музыка, звучащая в дни карнавала, отлична от той, которую мы слышим в других провинциях. Здешние жители — индейцы, чоло* и креолы — поют и играют на местных инструментах так называемые карнаваль, или карнавалито. Речь идет о большой группе мелодий, которые, несмотря на свое название, исполняются не только во время карнавала, но и в любое другое время года.

Мелодии, объединяемые названием карнавалито, — живые и веселые, частью креолизированные, частью пентатонные. Их играют на кенах*, на сикус (флейта Пана жителей Кебрады), а также на анатах (духовой инструмент, название которого на языке аймара означает «карнавал»). Карнавалито поется на испанском, или на кечуа, или же на смеси обоих языков. Как в видалах и видалитах, в карнавалито перемежаются отдельные стихи коплы и эстрибильо, причем копла исполняется солистом, а эстрибильо хором. Гитары или чаранго* создают гармонический фон, а тинья* или тамбор ведет ритмический рисунок, зовущий к танцу:

♩ = 86
4 Карнавалито, пров Жужуй

Кена
Тамбор

simile

Карнавалито танцуют как в деревнях, так и в городах и селениях этих мест. Танцующие, став в пары, окружают музыкантов кольцом, и первая пара берет на себя инициативу в выборе и последовательности фигур танца, которые повторяются затем всеми остальными парами. В общем будет справедливо сказать, что в сельских местностях карнавалито танцуют проще, в то время как в городах он испытал значительное влияние кадрили.

В селениях пограничных с Боливией, как Ла-Киака, карнавалито исполняется различными инструментальными ансамблями: один включает сикус, другой — анаты, третий — кены и чаранго и т. д. Каждый такой ансамбль образует свою компарсу, отличающуюся от других масками и костюмами, обычно очень дорогими. Эти компарсы, состоящие из индейцев аймара или кечуа — выходцев из Боливии, играют также уайнито* и другие типичные для Альтиплано мелодии.

Танцы под эркенчо. Еще больший интерес для аргентинской фольклористики представляют песни и инструментальные наигрыши горцев Жужуя, происходящих от индейцев Кебрады. Их можно услышать сегодня только в местах, достаточно удаленных от крупных населенных пунктов. Мелодии этих песен состоят из двух, трех или более нот; копла исполняется хором, как правило — «контрапунктом»*, под аккомпанемент кахи. Юноша запекает, девушка отвечает ему, остальные подхватывают, между тем как все танцуют, образуя круг. Затем звучит

эркенчо — сельский кларнет, состоящий из рога и мундштука. Танцоры движутся гуськом, свивающимися и развивающимися линиями; первая пара играет двумя белыми флагами или палкой, к концу которой привязана белая тряпка.

Как явствует из сказанного, речь здесь идет о рудиментарном карнавалито: к первоначальному хороводу прибавляются две-три фигуры, принадлежащие собственно карнавалито.

Пример 5 — карнавальная песня из этих мест; пример 6 — запись мелодии, исполняемой на эркенчо, сделанная нами во время нашего пребывания в Жужуе:

5 $\text{♩} = 86$ Карнаваль, пров. Жужуй

Каха A - qui es - toy por - que he ve - ni - do y
simila

por - que he ve - ni - do a - qui es - toy. (1)

Я здесь, потому что пришла,
И потому что пришла, я здесь.
Если вам не нравятся мои манеры,
Как пришла, так уйду.
Так говорю и себя не помню,
Уже близка моя смерть.
Никому не мила,
Ни в чем мне нет удачи.

6 $\text{♩} = 86$ Наигрш на эркенчо, пров. Жужуй

и т. д.

1 — звук несколько выше нотированного
T — звук несколько ниже нотированного

Байлесито. Этот танец по своему построению похож на креольские танцы, исполняемые отдельными парами. Байлесито танцуют в основном в городах и больших се-

лениях провинций Жужуй и Сальта; в сельских местностях тех же провинций байлесито почти не известен (например, в горном селении Санта-Ана на востоке провинции Жужуй креольские танцы вообще появились совсем недавно). Иначе обстоит дело в селениях Кебрады: там проходит железная дорога, и в образе жизни местных жителей все заметнее новые веяния. Здесь байлесито танцуют наряду с современными танцами и старинными (но эволюционировавшими — такими, как карнавалито).

Пример 7 — мелодия байлесито, записанная в Ла-Киаке. Она исполняется на кене и состоит из двух музыкальных периодов (что вообще характерно для байлесито), первый из которых повторяется снова после второго. Вся композиция по желанию танцоров или музыкантов повторяется два, три раза или более, причем каждый раз ей предшествует восьмитактовая интродукция. Аккомпанировать могут чаранго, гитара и каха (или бомбо):

3. Компарсы «индейцев» и «чертей»

На равнинах Северо-Запада (особенно в провинции Сантьяго-дель-Эстеро) мальчики и даже взрослые мужчины наряжаются во время карнавала индейцами, а иногда чертями. Еще недавно такие «индейцы» были постоянными виновниками всякого рода бесчинств и скандалов в дни праздника, и это в конце концов привело к вмешательству властей, запретивших компарсы. В результате количество их значительно уменьшилось, и в

больших городах они исчезли совсем. Однако в сельских местностях уничтожить этот обычай не удалось. В наших поездках мы наблюдали группы ряженых во время карнавала в провинциях Катамарка, Сантьяго-дель-Эстеро, Сальта и Тукуман (в этой последней — главным образом на сахарных плантациях).

Во главе каждой компарсы стоит «кастик», руководящий ее действиями. У него всегда есть «адъютант», или «вице-кастик», у которого, в свою очередь, могут быть один-два помощника. За ними следует неопределенное число рядовых «индейцев».

«Касик» носит особый головной убор, который служит знаком его власти и который поэтому особенно стараются заполучить «враги». В руке у «кастика» копье или палка, а когда ему нужно что-то сказать своим подчиненным, он, чтобы привлечь их внимание, пользуется свистком футбольного судьи. «Индейцы» в меру сил стараются выглядеть таковыми — во всяком случае, все они носят диадему из длинных перьев. Каждая компарса носит с собой мешок, куда складывают деньги или другие подношения. Из музыкальных инструментов обязательны кахи; иногда к ним прибавляется гитара или гребень с папиросной бумагой.

Вышеперечисленное — минимальная «амуниция» компарсы «индейцев», но встречаются компарсы, оснащенные гораздо лучше, и иногда с большим разнообразием персонажей. В селении Саухиль (провинция Катамарка) я видела в 1946 году компарсу, которая была очень хорошо организована и одета в большей согласии с традицией, нежели видишь обычно. Она состояла из двенадцати детей и подростков, среди которых были «кастик», «вице-кастик», «индианка», «старик» (или «шут») и двое «малышей» (самые маленькие дети). Остальные были просто «индейцы». На «кастике» были плащ и головной убор, украшенные перьями королевского павлина, зеркальцами, пуговицами и т. п. Шею его окружал пышный воротник, а штаны по колено длиной были из кретона ярких цветов, и их верхнюю часть закрывали перья, свисавшие с пояса. На нем были чулки и альпаргаты*, а на лице (полиция запрещает теперь закрывать его маской) были нарисованы красной краской расходящиеся радиально лучи, наподобие солнечных. В правой руке «кастик» держал копье, а в левой свисток. «Вице-кастик»

был наряжен так же, как он, «индианку» изображал мальчик, переодетый женщиной, а «старик» в рваной одежде привлекал внимание своими болеадорас*, хлыстом, деревянным кинжалом и хриплым свистком. «Индейцы» и «малыши» были в такой же одежде, как «касик», но только перья у них были не павлиньи, а страусовые, и вместо копья у каждого была палка. У трех из шести «индейцев» было по тамбору, а у двух — по гитаре.

В 1938 году Карлос Вега видел в Сальте компарсу «чертей», включавшую также ряд персонажей европейского происхождения. В ней были «король» и «вице-король» — двое «чертей» в коронах, полдюжины рядовых «чертей» без короны, «колдун», «королева» и «служанка» (мужчины в женской одежде) и также «малыш». Здесь определенно смешались персонажи разнородных компарс прежних времен. «Король», «вице-король» и «королева» — фигуры старинных королевских кортежей, можно было бы подумать, символически направлявшихся к «индейцам»; однако маски «чертей», которые они носят, говорят как будто бы против такого предположения. Поэтому, а также потому, что в других латиноамериканских странах во время некоторых праздников тоже появляются компарсы «чертей», думаю, что у нас в Аргентине они исчезли, растворившись в компарсах «индейцев».

Фаусто Бургос в одной из своих статей, опубликованной несколько лет назад, описал свою встречу с компарсой всадников, одетых следующим образом: «Все были в красном, в красных шароварах, куртках с изображением пчелиных ульев на них, с торчащими отовсюду из одежды белыми перьями. На лицах тряпичные маски тигра, кошки, пумы. На голове у каждого обруч с огромным плюмажем цвета бычьей крови. И у каждого большой деревянный кинжал или болеадорас».

Здесь мы опять сталкиваемся со слиянием разнородных элементов. Красные костюмы обычны для «чертей»; тряпичные маски животных — пережиток тотемических ритуалов; головные уборы из перьев (хотя и выкрашенных под цвет крови) — принадлежность «индейцев», для которых так же типичны и болеадорас (хотя следует отметить, что настоящие индейцы кинжалами никогда не пользовались).

Персонажи компарс и их маски вполне заслуживали бы отдельной главы, но мы здесь рассказываем об этих обычаях лишь постольку, поскольку они связаны с исполняемой во время празднеств музыкой, к рассмотрению которой мы теперь и перейдем.

Когда наступает карнавал, компарса колонной по двое отправляется обходить дома. Подойдя к дому кого-нибудь из соседей, компарса становится полукругом и поет величальные песни, подобные следующей, из селения Санта-Ана, провинция Тукуман (см. пример 9):

Здесь живет сеньор Альберто,
Уважаемый и достойный человек;
Все говорят мне,
Что у него доброе сердце.
Из селения Санта-Ана
Я пришел петь для него,
И не делаю ничего другого
На карнавале.

Тот, кого величают, что-нибудь дарит компарсе, и она отправляется дальше, к другим домам. Если на своем пути она встречает другую компарсу, происходит настоящая певческая дуэль. Обе группы выстраиваются одна против другой, и каждая торопится первой начать песню:

Касик со своим адъютантом
Зачем ходит здесь, что делает?
На острие своего копья
Пленным я его унесу.
Не знаю
Более сатанинского индейца.
На острие своего копья
Пленным я его унесу.

Другая компарса отвечает. Заключаются пари — кто споет больше и лучше, и, как правило, через некоторое время соперники оказываются вместе в пульперии...

Бывает, однако, что компарсы вступают в борьбу и пытаются отнять одна у другой «малышей», которых потом выкупают за деньги.

В районе Поман (провинция Катамарка) компарсы, встречаясь, тоже становятся в два ряда, лицом друг к другу, и «касики» инсценируют схватку. После этого компарсы начинают пение «контрапунктом». «Касики» снова вступают в борьбу, и тот из них, который возглавляет компарсу, запевшую первой, застывает в позе обо-

роняющегося на время, пока поет другая компарса. После этого борьба возобновляется, и теперь каждая компарса пытается завладеть людьми «противника». Победившей считается сторона, чей «кастик» сумеет первым наступить на копьё другого «кастика». Победители и побежденные один за другим подают друг другу руки, а «старик» в это время кричит и прыгает. Последними приветствуют друг друга «касики»: они проводят на земле две параллельные линии и ставят на них ногу. В знак примирения участники обеих компарс попирают ногами лежащие на земле копыя «противников», а потом складывают их на земле крестом.

Еще не так давно исход этих встреч сплошь и рядом бывал гораздо печальнее, потому что «индейцы» ходили вооруженные копиями и кинжалами, и когда встречались две компарсы, происходили настоящие сражения с «касиками» в роли полководцев. Каждая компарса защищала свою зону и всеми силами препятствовала вторжению «противника».

Но этим дело не ограничивалось. Встретив на дороге одного или даже нескольких прохожих, «индейцы» могли превратить их в своих пленников. При этом они пели песни вроде следующей (записана Хуаном А. Каррисо * в провинции Сальта в 1926 году):

Бедный пленник,
Который оказался в плену.
*Посажен он в клетку,
Взят в плен.*

Если пленник — аргентинец,
Пусть оплакивает свою неволю.
*Посажен он в клетку,
Взят в плен.*

Если его хотят выкупить,
Это стоит всего пять песо.
*Посажен он в клетку,
Взят в плен.*

Пытаться бежать было бесполезно — «индейцы» были быстроноги и неутомимы в преследовании, и величина выкупа возрастала пропорционально силам, затраченным на поимку пленника.

Масштабы этих бесчинств, когда их устраивали пешие «индейцы», были относительно невелики. Однако существовали также конные «индейцы», и уж они были действительно опасны. Их компарсы устраивали настоя-

щие набеги на селения, и спастись от них было невозможно.

И все же случалось, что побеждали не «индейцы», а те, кто должен был стать их жертвой. Бывало иногда, что кому-то из них удавалось сорвать с «касика» его пышный головной убор. Столь важный предмет необходимо было выкупить, и случалось, что за него давали двенадцать ящиков пива...

Карнавальные «индейцы» и «черти» в конце концов стали настоящим бичом для мирных граждан, и властям пришлось принять меры к регламентации или даже полному запрещению этих игр. В 1874 году в провинции Тукуман было запрещено празднование карнавала в седле. Запрещение касалось не только «индейцев», но всех граждан вообще. По всей вероятности, соблюдалось оно не всегда и только в городах. Мы уже видели, что до сих пор устраивается конная борьба — печадас, и наряду с мужчинами в ней принимают участие даже женщины.

Что же касается конных «индейцев», то в Тукумане о них помнят еще очень многие. Фаусто Бургос рассказывает, как однажды его друг, ехавший на автомобиле, столкнулся с такой компарсой у селения Альпачири в провинции Тукуман. Всадники преградили путь машине, окружили ее и начали петь примерно следующее:

Послушайте, дон Флавито Гомес,
Вам нельзя быть одному.
С Флавией из «Персика»
Надо бы вам слюбиться.

Задержанный бросил из машины горсть монет и мелких бумажных денег, но «индейцы» за то, чтобы открыть ему дорогу, потребовали «бумажек по десять песо»...

Компарса, с которой я встретилась в Саухиле и о которой начала выше рассказывать, была образцом организованности. Члены ее шествовали гуськом в следующем порядке: «касик», «индеец», «малыш», «индейцы», «индианка», «малыш», «индейцы», «вице-касик». «Старик» шел отдельно, шумел и всячески старался привлечь к себе внимание своими шутовскими выходками.

Посмотрим, что происходит, когда компарса заходит в какой-нибудь дом. «Касик», возглавляющий группу, свистками и жестами указывает путь тем, кто за ним следует. Войдя в патио, «индейцы» становятся в круг (лицом внутрь), «касик» и «вице-касик» занимают места

в центре этого круга, и все начинают приплясывать под звуки свистков, гитар и тамборов, отбивая такт то одной, то другой ногой и раскачиваясь из стороны в сторону. «Касик» дирижирует широкими и элегантными движениями руки, приседая и выпрямляясь, и ударяет в такт копьём о землю. Затем начинается пение:

Касик и его компарса,
По ним я скучаю.
Где они, что я их не вижу,
Что позабыли меня?

Свисток вел постоянный ритм



поддерживаемый криками «и-а-а-а-ай-сй!». «Индейцы» пели, непрерывно двигаясь и подпрыгивая поочередно то на одной, то на другой ноге. Под конец они приседали и прыгали уже на корточках, в то время как свисток и тамборы продолжали свой ритмический рисунок на $\frac{6}{8}$.

Эти «индейцы» пели не только видалы, но и эстило, декламировали коплас и рефрены, танцевали креольские танцы и даже разыграли комическую сценку. Но особенно интересным был ритуал принятия ими подношения. Кто-то из зрителей, по обычаю, бросил им несколько монет. «Касик» тотчас же острием копья очертил на земле круг, а затем положил копьё поверх денег. «Старик» кинулся к кругу и бросил поверх копья и денег болеадорас. «Индейцы», по-прежнему стоявшие кольцом, наклонились вперед, чтобы взглянуть на деньги, прокричали свое «и-а-а-а!» и, выпрямившись, воздели руки и откинули назад голову, словно благодаря небо за ниспосланный им дар. После этого «старик» расстелил на земле пончо, стал на колени и начал точить свой кинжал о копьё «касика», потом потрогал лезвие рукой и, будто порезавшись, скорчил гримасу боли. Затем он вонзил кинжал в землю среди монет и заревел, подражая реву, который издает при клеймении бык (клеймение — обычная процедура при передаче скота новому владельцу; здесь происходит как бы символическое клеймение денег, переходящих в другие руки). Компарса вплотную обступила

«касика», остававшегося на том же месте, и «старик» сунул деньги ему в карман, после чего «индейцы» стали петь специально для того, кто бросил им деньги. Один из «индейцев» протянул «касику» гитару, и тот, аккомпанируя себе, запел самбу. «Малыш» стал танцевать с «женщиной», а «старик» — с «индейцем». На этом ритуал закончился. «Индейцы» снова выстроились в круг, с «касиком» посредине, и, сделав один оборот, гуськом, как пришли, проследовали со двора на улицу. «Старик», все это время кривлявшийся и путавшийся у всех под ногами, ушел так же, как и пришел.

От этой компарсы мало отличалась другая, встретившаяся мне в Помане (Катамарка). Она состояла из восьми подростков. «Касик» со свистком во рту шел впереди. За ним в два ряда по трое в каждом следовали «индейцы». Трое в первом ряду были музыканты: средний нес гитару, а те, кто шел по бокам, — тамборы. У одного из остальных трех «индейцев» был свисток, и у всех шести деревянные копыя. У «старика», который, как и в Саухиле, шел отдельно, была пара болеадорас, а также свисток и хлыст.

«Индейцы» этой компарсы, подойдя к какому-нибудь дому, тоже становились кругом, прыгали, паясничали, играли на своих инструментах и пели видалы, а потом, когда кто-нибудь бросал им деньги, кричали: «Бычка в загон!». «Старик» отбегал от денег метров на пять и три раза подряд бросал в них болеадорас, причем в третий раз кидался на них сам, делая вид, будто убивает животное. Затем один из «индейцев» поднимал деньги и будто бы тайком клал их в карман «касику», после чего, в благодарность дарителю, «индейцы» пели и танцевали.

Надо сказать, что во многих селениях обычай наряжаться в «индейцев» или «чертей» и собираться в карнавальные компарсы быстро отходит в прошлое, точнее — становится достоянием исключительно детей. В таких же костюмах, как когда-то их родители, и с теми же кахами, дети выстраиваются в два концентрических круга и, руководимые маленьким «касиком», поют и пляшут. Песни их — все те же глубокие и полные чувства видалы, но слова, как правило, сильно искажены и упрощены. Однако в других местах, таких, как селение Санта-Мария в Катамарке, взрослые хранят верность веселому старому обычаю.

Музыка и тексты. Подготовка инструментов и репетиции требуют много времени и начинаются за месяц до карнавала, а то и раньше. Первым делом нужно настроить кахи, «спавшие» целый год подвешенными в каком-нибудь углу. Для этого с них снимают кожу, размачивают ее и снова натягивают, по возможности потуже. Если каха уже не годится, обращаются к мастеру, который за небольшую плату сделает очень хорошую новую. На карнавале хорошо настроенная каха — предмет первостепенной важности, ибо, как говорит народная песенка:

Когда каха плоха,
Певец ничего не стоит;
В сборке и разборке
Проходит вся неделя.

На западе провинции Катамарка подготовка кахи имеет характер церемонии с узким кругом участников — певцов и гитаристов.

Когда кахи подготовлены, будущие «индейцы» еще за несколько недель до праздника каждый вечер по свистку «касика» собираются сочинять и вспоминать слова песен, которые будет петь на карнавале их компарса. Кто-нибудь начинает:

Говорят, что карнавал спускается
По голому холмику.
Вот я поджидаю его
С процеженной алохой.

Другой продолжает:

Говорят, что карнавал идет
В селение Сейбаль.
Кончились смоквы,
Остались листья.

Так появляются карнавальные коплас — иногда старые, иногда новые, чаще обновленные...

Так же тщательно репетируется музыка — основная мелодия и вместе с нею эстрибильо, который повторяется после каждой коплы, а то и чаще — между отдельными ее стихами. Все это требует долгих упражнений, и звуки музыки разносятся далеко-далеко, каждый вечер, многие часы подряд

Ниже приведены две карнавальные песни, записанные мною в северных провинциях. Первую из них (при-

мер 9) пела компарса детей в селении Санта-Ана (провинция Тукуман). Четыре первые ее музыкальные фразы соответствуют четырем восьмисложным стихам коплы; две меньшие, повторенные два раза, — четырем шестисложным стихам эстрибильо (текст этой видалы приведен на с. 292):

Видала, пров Тукуман

9

Ahí tie-ne se-ñor Al-ber-to, hom-bre de temple y va-lor,
to-da la gen-te me di-ce que tie-ne un buen co-ra-zón. Del
pue-blo San-ta A-na le ven-go a can-tar
no ha-go tra-co-sa en el car-na-val.

Вторая видала сложнее по форме: в ней стихи эстрибильо, соединенные в две пары, появляются, чередуясь, после каждого стиха коплы:

Видала, пров Тукуман

10 $\text{♩} = 132$

Pa-lo-ma blan-ca hi-zo un ni-do. Pa-sa el tiem-
-po que la'i vis-to yo. Tan de le-jos m'i cos-
-tea-do. Por sus a-mo-res me mae-ro yo.

Белая голубка свила гнездо.
Прошло много времени,
Как я ее видел
Издали я приплыл.
По ее любви
Я умираю.

В обеих песнях (их поют обычно на два голоса параллельными терциями) записанная мелодическая линия соответствует верхнему голосу, вследствие чего тоника *ре* в нотах не проявляется. Обе эти композиции бимо-

дальные, то есть мелодия свободно переходит из мажора в параллельный минор и обратно. В мажоре повышена четвертая ступень (*си-бекар*), и кроме того во второй песне не появляется *до-диез*, которого следовало бы ожидать в миноре. Эта мелодия, как многие видалы такого рода, принадлежит древнему креольскому ладу. В обеих геснях каха дублирует ритмический рисунок мелодии.

Видалы типичны для репертуара компарс. Но иногда, как мы уже видели, «индейцы» поют другие песни, а также играют обыкновенные марши.

4. «Пухляй», или «качарпайя»

Во многих местах страны крестьяне делают куклу или выбирают человека, чтобы они служили олицетворением карнавала, который на языке кечуа называется «пухляй», или «качарпайя». Куклу эту стараются сделать возможно более похожей на человека, одевают в мужскую одежду и верхом на осле, в сопровождении «Плачущей Матери», Хуан Лентяй, как называют куклу, разъезжает повсюду все дни, пока длится карнавал. Селение, создавшее «пухляя», разыгрывает вокруг него в эти дни импровизированную трагикомедию.

Когда в 1946 году я была в селении Кольпес (Катамарка), Хуан Лентяй в день похорон карнавала верхом на осле, которого водили празднующие, посетил все ранчо и почтил своим присутствием празднество с танцами на открытом воздухе, а позднее, к заходу солнца, кто-то объявил, что «пухляя» пора сжечь. Осла с Хуаном Лентяем на спине вывели из селения и сняли с него «пухляя», которого тут же, прямо на дороге, поставили лицом вниз, на руки и на ноги. Под причитания «Плачущей Матери» кто-то, сказав, что орошает «пухляя» святой водой, облил его спину керосином, а потом поджег спичкой не облитое керосином место. Хуан Лентяй начал медленно гореть, и празднующие, чайерос, стали петь под аккомпанемент тамбора тритонные видалиты. Один из них подошел к «пухляю» и снял с него браслеты — «чтобы «пухляя» приняли на том свете»; другой сунул «пухляю» в карман монетку в двадцать сентаво, третий надел на него альпаргаты — «чтобы было в чем ходить на том свете». Так они потешались над куклой, то сни-

мая с нее, то надевая разные предметы одежды, в то время как «Мать» оплакивала «пухляя»: «Бедненький, что с ним сделали!» Скоро пламя достигло его тела, оно вспыхнуло, изо рта полетели пиротехнические ракеты, которые туда были заложены, и «пухляй» быстро сгорел. «Ну, до следующего карнавала», — сказали друг другу празднующие и пошли по домам.

Похороны карнавала устраиваются во многих аргентинских селениях, но форма их варьируется от одной местности к другой. Так, в Мальгасте (провинция Ла-Риоха) «пухляя» для карнавала делала лучшая певунья селения донья Петрона Катива. Она обматывала деревянную палку большим количеством смолы, обертывала все это в брезент, на голову надевала сомбреро, на ноги альпартаты. Потом «пухляя» сажали на осла и шли с ним из дома в дом. В каждом доме хозяин угощал всех пришедших вином (в том числе и самого «пухляя» — «чтобы принес удачу и чтобы дал нам в этом году больше вина»). Вечером его клали на стол, как покойника, украшали серпантином, альбаакой и цветами, и четверо людей по четырем углам стола под аккомпанемент тамбора пели видалы. Хозяйка дома причитала, остальные танцевали и пели. Под конец хозяйка обнимала куклу, брала ее на руки и под звуки скрипки, бомбо и тамбора несла хоронить. Мужчины выкапывали яму под мостом неподалеку и опускали туда «пухляя», а потом засыпали его землей и клали сверху ветки альбааки, после чего в полном молчании расходились по домам.

В Сан-Блас-де-лос-Саусес (провинция Ла-Риоха) кукле приделывают козлиную бороду, а на осла вешают сумки, куда складывают овощи и фрукты — арбузы, дыни, изюм, початки кукурузы и т. п., — которые дарят «пухляю» хозяева посещаемых им домов. В «воскресенье похорон» его несут к выкопанной заранее могиле и опускают в нее. Каждый из присутствующих бросает туда немного земли, женщины плачут и молятся, слышатся восклицания вроде следующего: «Хоть бы мне снова тебя увидеть, ведь столько лет ты со мною был!» Возвращаясь после погребения, все поют «Видалиту «пухляя»» (о ней несколько дальше).

В некоторых селениях Катамарки сохранился обычай одевать «пухляя» в цвета испанского флага и надевать ему на голову большой парик, обвязанный лентой, —

прическа, которую носили испанцы в эпоху конкисты. Как полагают, обычай этот возник из-за того, что испанцы в то время запрещали индейцам одеваться так же, как они, и тогда индейцы, обходя этот запрет, стали одевать под испанца куклу, вырезанную из дерева.

В провинции Сантьяго-дель-Эстеро «качарпайя» обычно — живой человек, одетый в лохмотья, мужчина с раскрашенным в разные цвета лицом, разъезжающий на осле. С мешком на плече и кахой в руке он идет от одного ранчо к другому, получая в дар (а то и воруя) пищу, одежду и самые разнообразные предметы. Хозяева украденного сплошь и рядом присоединяются к компарсе, со смехом и песнями обходящей дома. Наконец, в последнее воскресенье карнавала «качарпайю» символически хоронят: он ложится в яму, и на него бросают несколько лопат земли, в то время как люди, собравшиеся на «похороны», поют:

Качарпайя, качарпайя,
Пошли ее прочь, пусть уходит,
Пусть уходит, все равно не потеряется,
Потому что носит клеймо на ноге.

Бывает иногда, что «качарпайей» служит кукла вроде «пухляя», как в Катамарке, и тогда по окончании карнавала ее бросают в костер, который разжигают на площади посреди селения.

У индейцев чауанко (провинция Жужуй) празднование и погребение карнавала проходит несколько иначе. За два месяца до праздника начинают готовить тамбор, закупают кукурузу и делают чичу. Празднование начинается в субботу, и три дня подряд не прекращаются музыка и танцы. Женщины одеваются во все лучшее, на каждой из них по две туники, одна поверх другой, — нижняя обычно из сатина ярких цветов (зеленого, красного, фиолегового), верхняя же, как правило, из черного бархата с белыми или небесно-голубыми кружевами по краям, обе с застежками на плечах. Чауанко раскрашивают себе лица соками трав и во время праздника бросают друг в друга горстями муки, которая ложится на их раскрашенные лица гротескными масками.

У чауанко похороны карнавала — тоже самый главный обряд праздника. В последний день, в четыре-пять часов пополудни, двое мужчин надевают один — маску ягуара, другой — маску быка и вступают в борьбу, дохо-

дящую до кровопролития. По ее окончании празднующие, взявшись за руки и танцуя, идут под звуки музыки на специально отведенное поле, где они зарывают маски и маскарадную одежду. Оттуда все с печальными лицами расходятся по домам, и уже никто до следующего года не играет больше на кене и на тамборе.

В селениях Умауаки карнавал обычно олицетворяется куклой-чертенком, которую под конец тоже хоронят. Здесь церемония эта имеет характер религиозной службы и относятся к ней с полной серьезностью. Фигурку чертенка под звуки всех местных инструментов (чаранго, кены, анаты, кахи и бомбо), крики и причитания собравшихся опускают в специально вырытую могилу, у которой насыпают небольшую грудку камней. На этой грудке (пережиток дохристианских алтарей) укрепляют знамя компарсы. В то время как на чертенка падают первые комья земли и разные приношения (пища и предметы обихода), «черти» бросаются наземь вокруг могилы, выражая в словах и жестах предельную степень скорби и отчаянья. Развертывается пантомима, которой ее участники (во всяком случае, младшие) не приписывают сколько-нибудь глубокого смысла; и однако, сами того не зная, они воскрешают в облике фарса древний обряд жертвоприношения Пухляя, божества северных гор, и символического оплодотворения Матери-земли, неумирающей и вечной Пачамамы. В ритуале похорон карнавала бог крестьян и пастухов умирает, но его смерть — условие и твердое обещание того, что животные и растения будут плодиться и множиться на радость человеку.

Музыка и тексты. «Видалита «пухляя»» — специальная мелодия, в немногочисленных вариантах известная во всех провинциях Северо-Запада, где, в зависимости от места, ее называют «карнаваль», «карнавалито», «видалита», «видалита дель карнаваль» и «видалита дель пухляй». Текст ее представляет собой шестисложные коплас, после первого и третьего стихов которых неизменно появляется коротенький эстрибильо «Ай видали-та»:

11 $\text{♩} = 108$ Видалита, пров Тукуман

Va - mos, va - mos, va - mos, ay vi - da - li - ta, y al cam - po a dor - mir.

Пойдемте, пойдемте, пойдемте,
Ай видалита,
В поле ночевать,
Потому что правосудие,
Ай видалита,
Нас будет преследовать.

Сеньор полицейский,
Ай видалита,
Дайте мне другую жену,
Потому что та, которая у меня есть,
Ай видалита,
Мне не по вкусу.

В широком поле,
Ай видалита,
Мои овцы —
Одни стриженные,
Ай видалита,
Другие без ушей.

Мелодия всегда одна и та же, но с вариантами, обычными для музыки, живущей в устной традиции. Приведенный вариант является одним из наиболее распространенных.

II. НАРОДНЫЕ ПЕВЦЫ

Издавна народные певцы собирались для состязания в пении, а иногда просто чтобы доставить своим искусством удовольствие слушателям или самим себе. Встречи эти, устраивавшиеся в пульпериях или в частных домах, были очень популярны. Пение во время таких встреч перемежалось с танцами и играми.

Вообще же певец был чем-то вроде средневекового жонглера: он пел об исторических деяниях, комментировал важные политические события, а иногда и выполнял роль посредника в дружеских и любовных делах, устраивая браки и улаживая споры. Он обладал великолепной памятью и, зная наизусть огромное число поэтических произведений своего времени, мог петь на любую тему.

Некоторые из этих певцов сами были настоящими поэтами, как певец из Катамарки Доминго Диас, один из знаменитейших народных поэтов середины прошлого.

«столетия» Другие великолепно импровизировали. Их искусство состояло в том, что во время пения они сочиняли строфы, где стихи, которые они помнили, чередовались с другими, импровизируемыми на месте. И, наконец, был широко распространен тип певца-«музыканта», отдававшего свое вдохновение в первую очередь мелодии и гитарному аккомпанементу, в то время как тексты он черпал из широко известной поэзии. Когда собирались вместе двое (или более) певцов, они могли петь «дуэтом» (*canto a dúo*), «скрещенным пением» (*canto cruzado*) или «контрапунктом» (*contrapunto*).

1. Пение «дуэтом»

Так в народе называют пение параллельными терциями. Этим способом исполняют, прежде всего, тристе, эстило и тонады

В мелодиях тристе, бытующих как среди метисов, так и среди креолов Жужуя, обнаруживается интересное смешение индейских и креольских элементов Эта музыка, пришедшая к нам из Перу, достигла аргентинской пампы и, возможно, оказала влияние на эстило

Эстило и многие тонады имеют особую композицию: они состоят из двух чередующихся тем, из которых первая в умеренном движении и более мелодичная, а вторая более подвижная За ними следует инструментальная интерлюдия, служащая также прелюдией И эстило и тонады исполняются под аккомпанемент гитары, который в первой теме характеризуется многочисленными пунтеос и арпеджированными аккордами, а во второй — расгеос* в ритме самбы Эстило можно услышать сегодня в любом месте Аргентины; тонады, чьи мелодии, во многих случаях испытавшие влияние вальса, более богаты и современны, встречаются в Куйо, Неукене и в соседнем Чили

Следующие примеры наглядно демонстрируют все, что есть сходного и различного в эстило и тонадах. Текстами для них могут служить как глоссируемые децимы тамы для них могут служить как глоссируемые децимы и четверостишия, так и децимы простые и «сцепленные»*, так называемые энкаденадо:

12 $\text{♩} = 96$

Гитара

Пение

Гитара

$\text{♩} = 76$

Pon-cho de fle-co tren - za-do por vie-jo so - lo te - ní -

- a, pon-cho de pun-tas ca- í - das

Allegro

con un a-dor-no al cos - ta - do Ponchoquete hasen - tre -

- ga - do co, mo un di - vi - ne te - so - ro

pa - ra que la ma - no

de o - ro de u - na tu - cu - ma - na fiel

bor - da - ra un ro - je cla - vel con la pa - la - bra te a - do - ro.

Пончо с заплетенной бахромою
 С давних пор у меня было.
 Пончо с кистями на углах,
 С узором по краям,
 Пончо, подаренное тобою,
 Как бесценное сокровище,
 Чтобы золотые руки
 Верной тукуманки
 Вышили на нем красную гвоздику
 И слова «Люблю тебя».

13 126 Тонада, пров. Сан-Хуан

Гитара пунтеада

Гитара расгеада



Пение



Я тот, кто родился,
Как сирота без матери.
Ныне я хожу по миру,
Прося милостыню.

Матери, у которых есть дети,
Дети, у которых есть мать,
Живут не так, как я,
Прозящий милостыню.

2. «Скрещенное пение»

Этот вид пения, при котором чередуются пение соло и пение «дуэтом», в Аргентине забыт, — мне удалось собрать всего лишь несколько примеров у очень старых музыкантов. Мелодии, которые они пели, принадлежат жанру тоно:



У твоего порога стою,
Печальный и уязвленный
Твоим пренебреженьем.
Я очень страдаю.

Я страдаю так,
Что ничего другого уже не чувствую.
Чтобы не говорить больше,
Я хочу уйти, я хочу уйти.

Я хочу уйти туда,
Где ты увидишь меня свободным.
Если ты захочешь увидеть меня,
Там меня найдешь, меня найдешь.

Меня найдешь твердым и постоянным,
Да простятся мне такие слова о себе.
Этими печальными глазами
Я тебя видел, я тебя видел.

Я тебя видел, мое небо,
Этими печальными глазами.
Так ты мне платишь за любовь —
Обидами, обидами.

Вышеприведенный пример — прекрасная иллюстрация этого вида песен. Партия «дуэта» в народе называется «встреча». Текст песни облечен в поэтическую форму

«энкаденадо», ныне почти исчезнувшую. Скрипичный аккомпанемент (в примере опущен) довольно беден и ограничивается поддержкой и дублированием отдельных звуков.

3. Пайяды и пение «контрапунктом»

Пение «контрапунктом» и пайяды — достояние гаучо, оставивших большой след в народной памяти. В то время как имена поэтов и музыкантов забываются, имена пайядоров живут и связываются в сознании крестьян с легендой о пайяде певца и дьявола, в которой первый одержал победу над вторым. В провинции старые музыканты рассказывали мне о таких пайядах как о чем-то совершенно достоверном. Похоже, что они очень легко могли принять за сатану любого заезжего певца, а остальное довершала фантазия...

Пайяда заключалась в пении. Петть мог один пайядор, или двое, чередуясь в так называемом «контрапункте» — состязании между певцами. В Аргентине первые упоминания о пайядорах относятся к 1778 году. Известно, что многие посвящали себя целиком этому искусству и, отринув все остальные узы и обязанности, отправлялись бродить по всему вице-королевству. Вершиной этого возрожденного искусства трубадуров был Сантос Вега, которому молва, делая его героем легенды, о которой говорилось выше, приписывает участие в пайяде с самим дьяволом.

Одной из форм, пользовавшихся наибольшей любовью наших пайядоров, была сифра, а аккомпанирующим инструментом неизменно оставалась гитара.

а) Сифра

Название этой формы, без сомнения, связано со старинной цифровой системой нотной записи, широко использовавшейся в Испании гитаристами. Как музыкальная форма, сифра весьма своеобразна: в ней попеременно чередуются быстрые расгео гитары и короткие речитативные фразы певца, сопровождаемые игрой пунтео, отдельными аккордами и тремоло. Мелодии сифр всегда мажорные и базируются преимущественно на двухдольных ритмических группировках. Общая музыкальная

форма композиции подчинена структуре строфы. Так, например, четверостишия соответствуют сифрам из четырех фраз, октавы — сифрам из шести, семи, восьми и девяти фраз, децимы — сифрам с числом фраз от восьми до одиннадцати. Расхождения между числом музыкальных фраз и стихов в строфе компенсируется повторением тех или других: так, сифра из семи фраз может сочетаться с октавой, если одна из ее фраз будет повторена, и наоборот — при сочетании октавы с сифрой из девяти фраз будет повторен один из стихов октавы.

Тексты сифр могут быть посвящены любой теме. В собственно пайядах, как правило, чередуются «вопросы» и «ответы», изложенные восьмисложным стихом в двустишиях, четверостишиях, секстильях или октавах (если говорить о наиболее распространенных формах, поскольку встречаются пайяды без определенной строфической структуры). Типичный пример такой сифры — «Пайяда Валентина и Теодоро», записанная в провинции Буэнос-Айрес:

В а л е н т и н

Раз уж вы так сведущи
И у вас такая слава,
Хочу, друг, чтобы вы мне сказали,
Сколько яиц несет птица теро?

Т е о д о р о

Раз уж вы так настаиваете,
Чтобы я ответил на ваш вопрос,
Скажу вам: не несет яиц теро,
Зато терутера несет по два *...

В а л е н т и н

Почему купаются утки
И прячутся куропатки?
Почему роют землю хомяки
И бегают страусы?
Почему затаиваются лисы
И ползают гадюки?

Т е о д о р о

А ты, друг хороший, скажи мне,
Раз мы уж дошли до науки,
Почему убегает луна,
Прячась среди облаков?

В а л е н т и н

Почему солнце освещает день,
А звезды — ночь?
И скажи мне, земляк,
Раз уж мы добрались до таких высот,
Сколько всего звезд
Сейчас светит земле?

В некоторых пайядах ответ дается «с эхо»: каждый певец должен начинать тем стихом, которым закончил его соперник.

В других случаях при пении «контрапунктом» исполнители могли обращаться к уже известным стихам или импровизировать на темы, предлагавшиеся самими слушателями. Тема могла быть «о божественном» или «о человеческом». В первом случае певец наполнял слова (они могли быть о чем угодно) «религиозным чувством или глубокомыслием», во втором — «духом мирским или кощунственным». По форме это были четверостишия или дещимы. Двое певцов либо чередовались в исполнении строф одного стихотворного произведения, либо же каждый из них выступал со своей заранее подготовленной темой. В этом последнем случае состязание могло продлиться до рассвета и прерывалось лишь тогда, когда истощался «талант» одного из участников, который и считался тогда проигравшим.

б) Индивидуальная пайяда

Иногда перед собравшимися выступал только один певец. В этом случае он «соперничал» со своей гитарой, исполняя сифры, тоно и эстило. Во время одной из наших поездок в провинцию Ла-Риоха мы записали великолепный образец индивидуальной пайяды, исполнявшейся знаменитым музыкантом из Винчины доном Гонсалесом Луна. Заслуживает внимания ритмическое богатство пьесы и то, как в моменты пауз аккомпанирующая гитара вступает с типичной формулой самбы

(§ ♪♪♪♪):

15 **Moderato**

Гитара

Пение

Per - dón pi - do a los pue - tas

Гитара

por lo ig - no - ran - te que soy.

rubato

A pre - gun - tar - les yo voy, quie - ro que me den res - pues - ta,

a tempo

a pre - gun - tar - les yo voy, quie - ro que me den res -

- pues - ta: ¿ quié - n fue que inven - to la

let - ra o quién in - ventó el re - ca - to?

rubato ¿ Quién fué que inventó la let - ra o quién in - ventó el re - ca - to?

FAL.

Прощенья прошу у поэтов
 За свою невежественность,
 Собираюсь спросить их,
 Хочу, чтобы они дали мне ответ:
 Кто изобрел слова и язык
 И кто придумал недоверие?

© Издательство «Музыка», 1974 г. Перевод.

ПРИМЕЧАНИЯ

КУБА

Хосе Ардеволь

МУЗЫКА И РЕВОЛЮЦИЯ

Статья из сб.: Ardévol José. Música y Revolución. La Habana, 1966. Написана в декабре 1961 года. Публикуется с незначительными сокращениями частного характера. Об авторе см. в настоящем сборнике: Пичугин П. Краткий очерк истории кубинской музыки, с. 67—71.

К с. 77

«Мотивы сонна» — стихотворный цикл Н. Гильена, опубликован в 1930 году в гаванской газете «Diario de Marina». Сон — национальный кубинский песенно-танцевальный жанр.

К с. 78.

«Три маленькие поэмы» А. Рольдана и «Три кубинских танца» А. Катурлы. См. о них в настоящем сборнике: Пичугин П. Краткий очерк истории кубинской музыки, с. 53—56.

Архельерс Леон

МУЗЫКА КУБИНСКИХ НЕГРОВ

Фрагмент из кн.: León Argeliers. Música folklórica cubana. La Habana, 1964. Об авторе см. в настоящем сборнике: Пичугин П. Краткий очерк истории кубинской музыки, с. 71.

ЧИЛИ

Фернандо Гарсиа

КРАТКИЙ ОЧЕРК ИСТОРИИ МУЗЫКИ В ЧИЛИ

Статья была специально написана для изданного в 1968 году совместно Институтом Латинской Америки и Институтом этнографии имени Н. Н. Миклухо-Маклая АН СССР сборника «Культура Чили» (Москва, 1968). Перепечатывается по тексту данного сборника с некоторыми сокращениями. Фернандо Гарсиа (род. в 1930 году) — чилийский композитор и музыковед, технический секретарь Института распространения музыкальной культуры при Чилийском университете.

К с. 92

Vega Carlos. Danzas y canciones argentinas. Buenos Aires, 1936.

К с. 93

Хосе де Сан Мартин (1778—1850) — выдающийся руководитель борьбы испанских колоний Южной Америки за независимость.

К с. 95

Кауполикан — герой борьбы арауканов за независимость в XVI веке.

Карлос Исамитт

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА ЧИЛИ

Статья из сб.: «Культура Чили» (см. примечание к предыдущей статье). Перепечатывается с некоторыми редакторскими добавлениями и исправлениями. Карлос Исамитт (род. в 1887) — выдающийся деятель чилийской культуры, сочетающий в одном лице композитора, живописца, музыковеда и фольклориста.

К с. 110

Сьелито и *перикон* — креольские танцы, ведущие происхождение от европейского контрданса; в Чили проникли из соседней Аргентины, где они принадлежат к числу наиболее популярных национальных танцев. *Сахуриана* — старинный креольский парный танец, родственный самакуэке, перуанского происхождения. *Куандо* — танец, ведущий начало от европейского менуэта, и одновременно песня, известная с неизменным текстом во всей тихоокеанской зоне Испанской Америки — от Мексики до Чили, а также в Аргентине.

К с. 111

Гитаррон — струнный шипковый инструмент, по форме напоминающий гитару почти вдвое большего размера, с 25 струнами и очень своеобразной настройкой. Известен только в Чили. (Не следует смешивать чилийский гитаррон с мексиканским гитарроном, который представляет собой просто гитару большего, чем обычная, размера.)

К с. 115

Сами арауканы называют себя *мапуче* (*mapu-che*) — то есть «люди земли». Арауканами этих индейцев, по имени района Арауко, назвал в своей поэме «Араукана» (1569) испанский воин и поэт Алонсо де Эрсилья-и-Суньига. В научной литературе это название закрепилось со второй половины XVIII века.

К с. 115

Борьба арауканов за свою свободу и независимость длилась с перерывами три с половиной века — с 1535 года, когда первый отряд конкистадоров во главе с Диего де Альмагро вторгся в Чили, и до 1883 года, когда чилийским властям удалось окончательно при-

соединить земли арауканов к территории Чили. По словам одного испанского губернатора, покорение арауканов обошлось Испании дороже, чем завоевание всех остальных ее колоний в Новом Свете.

К с. 118

Сейчас из огнеземельцев осталось в живых около шестидесяти индейцев алакалф и от двадцати до тридцати человек ягана. Что касается индейцев племени она, то Ж. Делаборд и Х. Лоофс пишут следующее: «В конце прошлого столетия еще имелось около двух тысяч она; в 1910 году их было менее ста человек, а в 1935 — только тридцать. Сегодня специалисты-этнографы спорят, найдется ли еще на всей территории большого острова Огненной Земли единственный, а может быть, даже два наполовину чистокровных индейца она» (Делаборд Ж., Лоофс Х. На краю земли. Огненная Земля и Патагония. Пер с нем, Москва, 1969, с. 24)

Каналами (canales) в Южном Чили называют естественные водные пути — проливы и протоки — в островных районах вдоль сильно изрезанного чилийского берега; они не имеют ничего общего с каналами, созданными руками человека.

Карлос Исамитт

ТАНЕЦ СРЕДИ АРАУКАНОВ

Перевод статьи: Isamitt Carlos. La danza entre los araucanos, опубликованной в «Boletín latino-americano de música», t. 5, Montevideo, 1941.

К с. 124

Эта интереснейшая партитура опубликована в «Музыкальном приложении» (Suplemento musical) к тому 5 «Boletín latino-americano de música».

Хуан А. Оррего-Салас

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ АРАУКАНОВ

Перевод статьи: Orrego-Salas Juan A. Araucanian Indian instruments, опубликованной в «Ethnomusicology», journal of the Society for Ethnomusicology, Wesleyan University press, Middletown, Connecticut, 1966. Хуан А. Оррего-Салас (род. в 1919) — чилийский композитор и музыковед, один из издателей журнала «Revista musical chilena». Возглавляет Латиноамериканский музыкальный центр при Университете Индианы (Universidad Indiana) в Соединенных Штатах.

БРАЗИЛИЯ

Арналдо Эстрела

СОВРЕМЕННАЯ БРАЗИЛЬСКАЯ МУЗЫКА

Статья бразильского композитора и дирижера Арналде Эстрелы была специально написана для издания в 1963 году совместно Институтом Латинской Америки и Институтом этнографии имени

Н. Н. Миклухо-Маклая АН СССР сборника «Бразилия. Экономика, политика, культура» (Москва, 1963). Перепечатывается по тексту данного сборника с незначительными редакторскими исправлениями.

К с. 138

«Шорос» написаны в 1921—1929 годах, «Бразильские бахианы» в 1930—1944, «Сересты» в 1925, «Сиранды» в 1926, первая из трех сюит, образующих цикл «Мир ребенка», — «Игрушки ребенка» — написана в 1918, вторая — «Зверьки» — в 1921 и третья — «Игры» — в 1926 году; сюита «Игры» не издана (рукопись затеряна в Париже).

К с. 140

Прелюдия *cis-moll* op. 3, N 2.

К с. 147

В настоящее время Клаудио Санторо проживает в Гейдельберге (ФРГ) и является профессором Музыкальной академии Мангейма-Гейдельберга, а в его стиле снова произошел поворот к авангардизму.

К с. 152

Антонио Карлос Гомес (1836—1896), автор опер «Гуарани» (преьера в миланском La Scala в 1870 году), «Сальватор Роса» (1874), «Мария Тюдор» (1879), «Невольница» (1888), «Кондор» (1891) и других.

К с. 163

Интервентор — представитель президента в каждом штате Бразилии.

Онейда Алваренга

БРАЗИЛЬСКИЕ НАРОДНЫЕ ТАНЦЫ-ДЕЙСТВА

Фрагмент из кн.: *Alvarenga Oneyda. Música popular brasileira Rio de Janeiro — Porte Alegre — São Paulo, 1950.*

Онейда Алваренга — бразильская фольклористка, ученица Марио де Андраде; руководит Публичной дискотеккой Сан-Паулу.

К с. 171

Марио де Андраде (1893—1945) — поэт, писатель и музыковед, один из инициаторов изучения бразильского поэтического и музыкального фольклора, автор многочисленных исследований в области истории бразильской музыки и музыкального фольклора страны.

К с. 175

Виола — струнный щипковый инструмент, европейского происхождения, по форме напоминающий гитару, с пятью-шестью двойными металлическими струнами; самый распространенный инструмент среди сельских музыкантов Бразилии. *Кавакинью* — струнный щипковый инструмент португальского происхождения, меньшего размера, нежели виола, с четырьмя металлическими струнами. *Забум-*

ба (*бомбо*, *бумбо*) — большой цилиндрический барабан с двумя мембранами. *Пандейро* — бубен круглой формы. *Ганза*, *марака* — погремушки. *Гайта* — маленькая флейта, обычно из бамбука, с шестью отверстиями, без клапанов.

К с. 176

Абойядо — протяжная, монотонная песня, которой погоняют быков.

К с. 192

Португальский королевский двор выехал в Бразилию двадцать девятого ноября 1807 года в связи с оккупацией Португалии Наполеоном.

К с. 194

Артур Рамос (1903—1949) — бразильский фольклорист, автор работ в области афробразильского музыкального фольклора.

К с. 196

Grândão Alfredo. Os negros na historia de Alagoas.—In: «Estudos afro-brasileiros», vol. 1, Rio de Janeiro, 1935.

Ренато Алмейда — известный бразильский музыковед и фольклорист, автор первого в стране труда по истории бразильской музыки (Almeida Renato. Historia da música brasileira. Rio de Janeiro, 1926), основатель при национальном отделении ЮНЕСКО Комиссии по фольклору (1947).

Адуфе — бубен квадратной формы. *Мулунгу* — большой бубен или барабан с одной мембраной, распространенный среди негров штата Алагоас. *Пифе* — то же, что гайта (см. примечание к с. 175). *Кайша* — маленький цилиндрический барабан с двумя мембранами, на котором играют двумя деревянными палочками; в зависимости от извлекаемого звука различаются «звонкая кайша» и «глухая кайша». *Бомбо* — то же, что *забумба* (см. примечание к с. 175).

МЕКСИКА

Роберт Стивенсон

МУЗЫКА АЦТЕКОВ

Фрагмент из кн.: Stevenson Robert. Music in aztec and inca territory. Berkeley and Los Angeles, 1968. P. Стивенсон — североамериканский музыковед, профессор Калифорнийского университета (Лос-Анджелес), автор многочисленных исследований в области латиноамериканской музыки.

К с. 197

Берналь Диас дель Кастильо — участник военных экспедиций Франсиско Эрнандеса де Кордоба и Хуана де Грихальва, а затем капитан одного из кораблей эскадры Кортеса, автор «Истинной истории завоевания Новой Испании» (Castillo Bernal Díaz del. Historia verdadera de la conquista de la Nueva España. Madrid, 1632). Русское издание. Егоров Д. Н. Записки солдата Бернала Диаса, т. 1—2. Л., 1925 (вольный перевод со значительными пропусками).

Франсиско Хавьер Клавихеро — автор капитального (состоящего из десяти книг) труда «Древняя история Мексики», начатого в Мексике, опубликованного, в связи с изгнанием иезуитов из Испанской Америки в 1767 году, в Италии (в Болонье) в 1780 году. Издание оригинального испанского текста Клавихеро осуществлено лишь в 1945 году. Slavíjего Francisco Javier. Historia Antigua de México, tt 1—4 México, 1945. Труд Клавихеро представляет собой первую серьезную попытку воспроизвести картину религиозной, общественной и культурной жизни древних мексиканцев. Их искусство — поэзию, музыку, живопись — Клавихеро рассматривает в VII книге своей работы.

К с. 198

Тецкатепука, Тецкатлипока — один из четырех верховных богов ацтеков.

Лига — старинная испанская мера длины. Так называемая кастильская лига (legua castellana) составляла 5572 м.

К с. 199

Бернардино де Саагун — автор «Всеобщей истории событий Новой Испании», подлинной энциклопедии знания древних мексиканцев. Труд Саагуна, являющийся основным источником для изучения докортесовой Мексики, издавался несколько раз. Новейшее издание, подготовленное известным мексиканским ученым Анхелем М. Гарибаем: Sa h a g ú n fray Bernardino de. Historia general de las cosas de Nueva España, 4 vols., México, 1956.

Диего Дуран — автор «Истории Индий Новой Испании...» Durán fray Diego. Historia de las Indias de Nueva España y Islas de Tierra Firme. Publicado por José F. Ramirez, México, 1867—1880.

Херрера у Огазón Альба. El arte musical en México. México, 1917.

К с. 203

Molina fray Alonso de. Vocabulario en lengua castellana y mexicana (1571). Ed. facs. Colección de incunables americanos, vol. 4. Madrid, 1944.

Séjourné Laurette. Burning Water. Thought and Religion in Ancient Mexico. London, 1956.

Weinstock Herbert. Mexican Music. New York, 1940.

Martí Samuel. Instrumentos musicales precortesianos. México, 1955.

К с. 205

Тула, или *Толлан*, расположена к северу от Мехико, на территории современного штата Идальго.

В начале XVI века *науа* представляли собой многочисленную этническую группу, включавшую племена ацтеков, тескоканцев, чоулутеков, тласкалтеков и других. Все эти племена объединялись узами единого языка науатл (мексиканского).

К с. 207

Язык науатл — см. предыдущее примечание.

«Мексиканские песни» (*Cantares Mexicanos* — так называется рукопись XVI века, содержащая 69 песен-поэм на науатл, изложенных ритмической прозой и записанных, по всей видимости, под наблюдением Саагуна. Имеется фототипическое издание «Мексиканских песен» (Peñafiel Antonio. *Cantares Mexicanos*. México, 1904) и испанский перевод части песен, опубликованный Рубеном Кампосом (Campos Rubén M. *La producción literaria de los aztecas*. México, 1936).

Это заявление Р. Стивенсона не подтверждается музыкальной практикой ни доколумбовых (ни в одном нотном документе эпохи конкисты не отражены индейские мелодии с полутоновыми интервалами), ни современных индейцев Латинской Америки, которые продолжают пользоваться пентатоникой, несмотря на то, что ежедневно слышат вокруг себя креольскую диатоническую музыку. Главное же возражение состоит в том, что строй того или иного музыкального инструмента не дает достаточных оснований для определения ладовой структуры исполняемой на нем музыки, поскольку любой инструмент, будь то струнный или духовой, по своей акустической природе является хроматическим или диатоническим. Большинство духовых инструментов, например, андийских аборигенов — кена, аната, пинкильо, сикус и другие — могут воспроизводить полный диатонический звукоряд, однако индейцы исполняют на этих инструментах только пентатонную музыку, и нет оснований считать, что до прихода европейцев дело обстояло иначе.

Тезис от Фернандо Алвардо. *Grónica Mexicana*. México, 1944.

Год ацтеков делился на 18 месяцев, по 20 дней в каждом.

В литературе известно множество аналогичных высказываний о сходном эмоциональном воздействии индейской музыки как на самих туземцев, так и на европейцев, относящихся к разным эпохам (от конкисты до наших дней) и разным индейским народам: андийским аймара и кечуа, парагвайским гуарани, бразильским тупинамбас, чилийским арауканам и другим.

Отто Майер-Серра

СИЛЬВЕСТРЕ РЕВУЭЛЬТАС И НАЦИОНАЛЬНЫЙ ХАРАКТЕР МЕКСИКАНСКОЙ МУЗЫКИ

Сокращенный вариант статьи: Mayer-Serra Otto. *Silvestre Revueltas y el nacionalismo musical en México*, опубликованной в «Boletín latino-americano de música», t. 5. Montevideo, 1941. Отто Майер-Серра (1904—1968) — выдающийся мексиканский музы-

ковед (эмигрировал в Мексику из Испании в 1939 году, после поражения Республики), автор ряда крупных работ о мексиканской и латиноамериканской музыке и нескольких энциклопедических музыкальных словарей. Настоящая статья написана Майер-Серра в сентябре 1940 года, незадолго до кончины Сильвестре Ревуэльтаса и, таким образом, охватывает весь творческий путь мексиканского композитора.

К с. 262

Сильвестре Ревуэльтас родился тридцать первого декабря 1899 года в Сантьяго-де-Папаскиаро (штат Дуранго, Мексика). В 1913—1916 годах брал уроки игры на скрипке у Хосе Рокабруно и композиции у Рафаэля Тельо в Мехико. С 1916 по 1928 год жил преимущественно в Соединенных Штатах: сначала обучался в музыкальном колледже в Остине (Техас), затем в Чикаго (по классу скрипки у Вацлава Коханского и Отакара Шевчика и по классу композиции у Феликса Боровского), позже выступал в качестве скрипача и дирижера в театрах Сан-Антонио (Техас) и Мобила (Алабама). В 1928 году Ревуэльтас окончательно возвратился в Мексику, приняв предложение Карлоса Чавеса стать вторым дирижером возглавляемого Чавесом столичного симфонического оркестра (этот пост Ревуэльтас занимал до 1935 года). В 1937 году Ревуэльтас совершил поездку в республиканскую Испанию, где с огромным успехом дирижировал своими произведениями в Мадриде, Валенсии и Барселоне. Скончался Ревуэльтас пятого октября 1940 года в Мехико.

Мануэль Понсе (1886—1948) — выдающийся мексиканский композитор, основоположник национального направления в профессиональной музыке Мексики, оказавший своим творчеством и активной педагогической деятельностью большое влияние на формирование следующего поколения мексиканских композиторов (среди учеников Понсе — Карлос Чавес). «Мексиканские песни» — имеются в виду сделанные Понсе многочисленные обработки народных мексиканских песен для голоса в сопровождении фортепиано.

К с. 270

Прегон — так называют омузыкаленные выкрики уличных торговцев, лотошников, расхваливающих свой товар, мелких ремесленников, предлагающих свои услуги, газетчиков, владельцев лотерей и т. д. Прегоны составляют особый жанр в музыкальном фольклоре Латинской Америки, широко используемый в композиторском творчестве.

АРГЕНТИНА

Исабель Аретс

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР АРГЕНТИНЫ

Фрагмент из кн.: Aretz Isabel. Costumbres tradicionales argentinas. Buenos Aires, 1954. Исабель Аретс — аргентинская фольклористка, ученица Карлоса Веги, автор ряда монографических

исследований в области аргентинского музыкального фольклора. В настоящее время проживает в Венесуэле.

К с. 279

Аргентинский Северо-Запад включает провинции Жужуй, Сальта, Катамарка, Тукуман, Сантьяго-дель-Эстеро, Ла-Риоха и Сан-Хуан. На обширной территории этого горного района лучше, чем в других провинциях Аргентины, сохраняются старинные песенные и танцевальные формы креольского и индейского музыкального фольклора и древние народные обычаи, как, в частности, описываемые в этой главе проводы карнавала (масленицы).

К с. 280

Пульперия — трактир, харчевня.

К с. 281

Бомбо — большой барабан с двумя мембранами. Так называемая «креольская арфа», сохраняющая конструкцию старинной испанской арфы XVI века (диатонического строя, без педалей), широко распространена в музыкальном быту сельского и отчасти городского населения Латинской Америки от Мексики до Аргентины и Чили.

Самба (или самакуэка, куэка), *гато* и *чакарера* — генетически родственные друг другу и весьма схожие по хореографии и музыкальному сопровождению старинные креольские парные танцы, распространенные помимо Аргентины в Боливии, Перу и Чили. Креольская самба (*zamba*) не имеет ничего общего с бразильской самбой (*samba*) — танцем афроамериканского происхождения.

К с. 282

Aretz Isabel. Música tradicional argentina. Tucuman. Historia y folklore Buenos Aires, 1946.

К с. 284

Aretz Isabel. El folklore musical argentino. Buenos Aires, 1952.

К с. 286

Чоло — индеец, говорящий по-испански.

Кена — вертикальная флейта, чаще всего тростниковая, 30—35 см длины и с числом боковых отверстий от двух до восьми. Кена — самый известный духовой инструмент индейцев Андийского нагорья, ныне распространенный по всей зоне древнего инкского влияния — от Эквадора на севере до северо-западной Аргентины и северного Чили на юге

Чаранго — струнный щипковый инструмент, по форме напоминающий маленькую гитару, с пятью двойными струнами. Корпус чаранго часто делают из панциря броненосца. Чаранго распространен, помимо Аргентины, в Перу и Боливии

Тинья — местное название хахи (небольшой барабан с двумя мембранами и струной из крученого конского волоса, натянутой таким образом, что она слегка касается поверхности одной из мембран, увеличивая резонанс).

Уайнито, уайно — круговой танец индейцев кечуа и аймара доколумбова происхождения; пентатонные инструментальные наигрыши, в подвижном или умеренно подвижном темпе и двухдольном размере.

«*Контрапункт*» — этим термином народные музыканты называют исполнение песни двумя чередующимися певцами (или группами хора) — своеобразный диалог, иногда, в зависимости от содержания, принимающий форму вопросов-ответов. Обычно певцы чередуются после каждой строфы, реже — после каждого стиха текста. «Контрапунктом» называется также состязание двух певцов (см настоящую статью и статью Карлоса Исамитта «Общая характеристика музыкального фольклора Чили», с. 111).

К с. 290

Альпаргаты — пеньковая обувь с плетеной подошвой.

К с. 291

Болеадорас — охотничье оружие южноамериканских индейцев и гаучо лассо с укрепленными на конце каменными или металлическими шарами.

К с. 293

Хуан А. Каррисо — аргентинский фольклорист. Народные песни, записанные им в аргентинской провинции Сальта, опубликованы в книге: Carrizo Juan A. Cancionero popular de Salta. Buenos Aires, 1933.

К с. 304

Народные гитаристы различают две основные манеры игры — «*расгео*» и «*пунтео*». Первая состоит в том, что исполнитель берет голько полнозвучные аккорды, «бренчит» (кстати, одно из значений глагола *gasquear* именно «бренчать»). Этот прием подчеркивает только ритм и гармонию и служит исключительно для сопровождения, причем чаще танцев, нежели пения. Термином «пунтео» (от *puntear* — пунктировать) обозначают исполнение сольной мелодии и различных фигураций, обычно одноголосных. Аккорды при этом встречаются только для подчеркивания гармонии в кадансовых оборотах. Прием «пунтео» аккомпанируют сольному пению, исполняя разнообразные интерлюдии между вокальными фразами и обрамляя пение сольными вступлением и заключением. Приемами «расгео» и «пунтео» пользуются, разумеется, и профессиональные гитаристы.

К с. 305

Децима — стихотворная строфа, состоящая из десяти стихов. «Сцепленная» децима (*décima encadenada*) — одна из наиболее древних форм народной креольской поэзии, где последний стих каждой очередной децимы используется для начала следующей децимы, образуя как бы «цепь». «Сцепляться» могут не только децимы, но любые строфы (см. «сцепленные» четверостишия — коплас — в нотном примере 14).

К с. 310

Игра слов: *теро* (*терутеро*) — самец, *терутера* — самка.

© Издательство «Музыка», 1974 г.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абад Иньиго — 17
Авилес Бартоло — 34
Агилар Аумада Мигель — 101
Айяла Даниэль — 202
Аларкон Томас — 34
Алваренга Онейда — 171, 317
Алмейда Ренато — 196, 318
Алонсо Алисия — 72
Альбертини — 38
Альенде Педро Умберто — 11, 12, 99, 100, 125
Альенде Сальвадор — 102
Альмагро Диего де — 217, 315
Альманса Педро — 2
Аменабар Хуан — 101
Аменгуаль Рене — 100
Андраде Марио де — 171, 179, 184, 193, 194, 317
Андурайн Педро д' — 98
Анкерман Хорхе — 48
Аподака Хуан Руис де — 217
Аранго Секундино — 34
Арансибиа Энрике — 100
Аргумедо Бенхамин — 250
Ардеволь Хосе — 27, 30, 65—75, 77, 314
Аретс Исабель — 279, 321, 321
Аристи Сесилия — 43
Аристи Фернандо — 43
Аррау Клаудио — 98
Арройо Ванегас — 271
Асеведо Ремихио — 95, 100
Ассис Педро ди — 167
Асуар Хосе Висенте — 101
Ахурия Крестобаль — 93
- Балагер Пабло Эрнандес — 23, 24, 44
Бандейра Мануэль — 140
Баррозо Густаво — 193
Бельвер Энрике — 72
Берналь Эраклио — 231
Бертран Луис — 20
Бесерра Густаво — 100, 101
- Бесерра Федерико — 230
Бискертт Просперо — 96, 100
Бланк Губерт де — 49
Бланкет Аурелиано — 243—245
Бланко Хуан — 74, 76
Боккино Алсео — 136, 147, 148
Борболя Карло — 66
Боса Педро Ноласко — 34
Ботто Карлос — 100
Брага Антонио Франсиско — 136
Брандан Альфредо — 196, 318
Брауэр Лео — 74, 76, 77
Брнчик Габриэль — 102
Буде Сильвано — 45
Бургос Фаусто — 291, 294
Бустаманте Анастасио — 231
Буэльта-и-Флорес Томас — 34
- Вальдес Хильберто — 66
Валькарсель Теодоро — 7
Варгас Дарвин — 101
Варгас Жетулио — 166
Вега Карлос — 92, 291, 315, 322
Вега Сантос — 309
Веласкес Грегорио — 34
Веласкес Диего — 19
Веласкес Мигель — 22
Виана Фрутуозо — 136
Виведо Ида — 101
Вила Сирило — 102
Вилла-Лобос Эйтор — 12, 51, 65, 136—142, 144, 146, 149, 152, 154, 155, 157, 162—164.
Вилья Франсиско (Панчо) — 226, 232, 242, 247—253
Вильялон Альберто — 66
Вильямс Альберто — 11
Вильяте Гаспар — 11, 43
Винай Рамон — 98
Висейра Жакоме — 21

- Гавира Хоакин — 34
 Галан Наталио — 72, 74
 Галиндо-Димас Блас — 11, 202
 Гарибай Анхель М. — 319
 Гарридо Пабло — 100
 Гарсиа — 248, 249
 Гарсиа Кларо — 230
 Гарсиа Мигель — 74
 Гарсиа Фернандо — 13, 92, 101, 102, 314
 Гарсиа Герреро Альберто — 96
 Гевара Эрнесто Че — 71, 72
 Герра Артуро — 67
 Герра Гратилио — 45
 Герра Флора — 98
 Герреро Рауль — 202
 Герреро Феликс — 74
 Гильен Николас — 50, 62, 70, 72, 77, 264
 Гиньес Мария Елена — 98
 Гнаттали Радамес — 136, 142—144, 146, 148
 Гомара Франсиско Лопес де — 19
 Гомес Антонио Карлос — 11, 152, 317
 Гонсалес Иларио — 72
 Гонсалес Пабло — 257
 Грамаш Арольд — 71—74, 79
 Грене Элисео — 66
 Грене Эмилио — 67
 Грихальва Хуан де — 318
 Грондона Пайо — 102
 Гуарньери Моцарт Камарго — 136, 142—144, 152
 Гуаставино Карлос — 12
 Гуахардо Хесус — 257, 258
 Гусман Франсиско — 94
 Гусман Эрнандо де — 209
 Де ла Торре — 20
 Дельфин Кармелина — 67
 Дешарден М. Адольф — 95
 Джарда Луис Эстебан — 100
 Диас Доминго — 304
 Диас Порфирио — 218, 231—234, 236, 238—242, 253, 259
 Диас Феликс — 242—244
 Диас дель Кастильо Берналь — 197—199, 318
 Домингес Франсиско — 202
 Доорен Эдуардо ван — 100
 Дузи Марко — 97
 Дуран Диего — 199, 319
 Дучесне Кусан Мануэль — 74, 76
 Жинга Банди (Жинга, Ана ди Соза) — 193, 194
 Иаковино Мариучча — 154
 Идальго-и-Костиляс Мигель — 217, 219, 247
 Иерресуэло Диего — 30
 Исамитт Карлос — 11, 13, 100, 102, 121, 125, 127—129, 131, 133, 315, 316
 Искьердо — 245
 Искьердо Хуан Пабло — 98
 Итибере Бразилио — 136
 Кабрера Раймундо — 48
 Кальес Плутарко Элиас — 260
 Кальеха Феликс — 217
 Камадеррос Хосе — 93
 Камара Хуан Антонио — 72
 Кампос Рубен М. — 234, 237, 320
 Канале Виктория — 98
 Каналес Бенито — 225, 231
 Кандиани Сальвадор — 100
 Карвальо Элеазар ди — 166
 Карвахаль Армандо — 96, 97
 Карпентьер Алехо — 15, 20, 21, 23, 40, 54, 58, 62
 Карранса Венустиано — 253, 256, 260
 Карреньо Педро — 48
 Каррера Хосе Мигель — 93
 Каррера Хуан Хосе — 93
 Каррильо — 248, 249
 Касамитхана — 55
 Касанова Викиунья Хуан — 100
 Касас Ромеро Луис — 67
 Кастаньеда Даниэль — 218
 Кастьянос Пабло Руис — 66
 Кастьянос Тая — 77
 Кастро Хосе Мария — 12
 Кастро Хуан Хосе — 12
 Катива Петрона — 300
 Катурла Алехандро Гарсиа — 2, 47, 50, 52—58, 62, 63, 65, 74, 75, 77—79, 314

- Кауполикан — 315
 Кахеме Хосе Мариа — 236
 Клавиhero Франсиско Хавьер — 197, 319
 Кларо Самуэль — 101
 Коваррубиас Франсиско — 46
 Кодальос Хуан Хосе — 231
 Козме Луис — 136, 143
 Колон Фернандо — 19
 Кордоба Франсиско Эрнандес де — 318
 Коронадо Карлос — 231, 232
 Корраль Рамо — 241
 Коррейа ди Соза Жуан — 194
 Кортес Эрнан — 21, 198, 199, 209, 210, 214, 217, 318
 Коталос Акарио — 96, 100
 Креспо-и-Борбон Бартоломе Хосе — 46, 48
 Кригер Эдино — 137, 148, 149
 Куадрос Жанио — 160, 164, 167, 168
 Кубичек Жуселино — 156, 167
 Кульель Агустин — 98

 Лавин Карлос — 11, 96, 100, 125, 128, 129
 Ламас Хосе Анхель — 10
 Ланда Фабио — 74
 Лас Касас Бартоломе де — 17—19
 Леви Александр — 11, 136
 Лекуона Эрнесто — 66
 Леманн Хуан — 101
 Ленг Альфонсо — 12, 96, 100
 Леон Архельерс — 71, 75, 79, 84, 313
 Леон Диего де — 209
 Летельер Льюна Альфонсо — 12, 100
 Лефевеер Томас — 101
 Линарес Мариа Тереса — 74
 Линс ди Баррос Жуан Алберто — 163
 Лойола Маргот — 121
 Лопес Нора — 98
 Лосано Самуэль — 222, 230, 243, 246
 Луна Гонсалес — 311

 Мадеро Франсиско Индалесио — 240—245, 253, 256, 260
 Мадукс Мерсед — 93
 Майдана Хосе Мариа Веласко — 7
 Майер-Серра Отто — 262, 320, 321
 Малага Карлос Санчес — 7
 Мансера Валентин — 226, 231, 232
 Мансисидор Хосе — 264
 Мантичи Энрике Гонсалес — 55, 74
 Марти Самуэль — 203, 213, 214, 319
 Марти Хосе — 38, 70, 73, 75
 Мартин Эдгардо — 62, 65, 71, 74, 79
 Мартинес Родриго — 100
 Маттеуччи Хуан — 98
 Матурана Эдуардо — 100
 Маури Эстева Хосе — 48, 49
 Медина Антонио — 48
 Медина Аргуро — 98
 Мендоса Висенте Т — 202, 217, 220—224, 230, 235, 239—242, 246—253, 258, 261
 Мендоса Кортина Мануэль — 235
 Мильян Хосе Агустин — 46, 48
 Миньоне Франсиско — 136, 141, 142, 152, 161, 167
 Миранда Марио — 98
 Молина Алонсо де — 203, 207, 319
 Молинер Нарсисо — 77
 Мондрагон Мануэль — 242—244
 Монкада Эдуардо Эриандес — 202
 Монкайо Пабло — 202
 Монтес Анхелика — 98
 Монтес Рефухио — 230
 Монтес Хуан — 230
 Монтесино Альфонсо — 98, 100
 Монтесума I — 210
 Монтесума II — 205, 210, 211
 Моралес Мелесио — 11
 Морелос-и-Павон Хосе Мариа — 217

Морон Алонсо — 21
Муньос де Кеведо Ма-
рия — 52, 57

Натера Панфило — 248, 249
Негрете Самуэль — 100
Непомусено Алберто — 11,
136

Неруда Пабло — 102
Нетто Константино Мила-
но — 167

Нецауалкойотл — 206,
207, 215

Нунес Гарсиа Жозе Мау-
рисио — 10

Нуньес Кабеса де Вака
Альваро — 18

Нуньес Наваррете Пед-
ро — 100

Нуньес Хименес Анто-
нио — 19, 20

Обрегон Альваро — 260

Овьедо-и-Вальдес Гон-
сало Фернандес де — 16, 17

Олива Франсиско — 94

Ольгин Гильермо Урибе — 11

Орбон Хулиан — 72

Ороско Паскуаль — 242

Оррего-Салас Хуан А —
100, 125, 316

Ортега Серхио — 102

Ортис — 21

Ортис Фернандо — 16, 18, 32

Ортис де Сарате Элеодо-
ро — 95

О'Хиггинс Бернардо — 93

Очоа Мануэль — 74

Очоа Паскуаль — 21

Паньяга Сенобио — 11

Парис Хуан — 30, 45

Парра Исабель — 102

Пашеко Ассис — 168

Пейше Сезар Герра — 136,
145—148

Пена Орландо — 77

Пенью Хуан — 34

Пеньяльвер Хосе — 34

Перейра Селерино — 100

Пино Суарес Хосе Ма-
риа — 242, 245

Пирсон ди Маттос Клео-
фи — 155

Писарро Каналес — 96

Писарро Франсиско — 217

Пласидо Франсиско — 209

Понсе Мануэль — 11, 262, 321

Поррас — 21

Портес Хиль Эмилио —
260

Пратс Родриго — 66

Про Серафин — 72, 74

Пуэбла Карлос — 77

Пуэльма Роберто — 100

Равентос Местрес Хосе —
65, 66

Рамирес Фаусто — 230

Рамос Артур — 194

Раффелин Антонио — 35

Ревуэльтас Сильвестре —
12, 262—267, 270, 272, 273,
275, 277, 278, 320, 321

Рейес Бернардо — 242—244

Рейес Хуан — 98

Рейно — 55

Ренард Росита — 98

Ренхифо Ксавьер — 100

Ривера Диего — 201, 214—275

Рид Акинас — 94

Риеско Карлос — 100

Роблес Мануэль — 94

Родригес Нило — 74

Ройг Гонсало — 66

Рокабруно Хосе — 321

Рольдан Амадео — 12, 50—
65, 73—75, 77—79, 82, 314

Ромеро Макарио — 225

Ромеро Флорес Хесус — 239

Ромеро Эмилия — 217

Росель Кармелина — 74

Саагун Бернардино де — 199,
203—211, 213, 319, 320

Саборит Эдуардо — 77

Салас-и-Кастро Эсге-
бан — 10, 16, 23, 24, 26, 27,
30, 32, 43—46, 74

Салгаду Кловис — 162

Сальгадо Луис — 7

Сальседо Рафаэль — 45, 49

Самора Лино — 228

Санди Луис — 202

Сан Мартин Хосе де — 93,
315

Санта Ана Антонио Лопес
де — 247

- Санта Крус Агустин Морель де — 23
 Санта Крус Доминго — 12, 96, 97, 100
 Санторо Клаудио — 136, 145, 147
 Санхуан Нортес Педро — 50—52, 66
 Санчес де Фуэнтес Эдуардо — 38, 48, 49, 78
 Сапата Эмилиано — 224, 232, 234—236, 240, 253—259
 Сапиола Хосе — 94
 Саравия — 217
 Сас-Орчасал Андрес — 7
 Саумель Робредо Мануэль — 11, 32, 35—42, 65
 Сенисерос — 248, 249
 Сентенат Сесар Перес — 66, 74
 Сепульведа Мария Луиса — 100
 Сервантес Каванаг Игнасио — 11, 32, 35, 37—40, 42, 48, 54, 65, 75, 78
 Серендеро Давид — 98, 101
 Сикейра Жозе — 136, 142, 145, 153, 156, 161, 167
 Силва Пауло да — 157
 Силисео Хуан Баутиста — 22
 Сильва Гонсало де — 22
 Синтолеси Октавио — 98
 Синтра Нелсон — 153
 Соро Энрике — 12, 100
 Сотель Инклан Хесус — 234, 235
 Сохо Висенте Эмилио — 11

 Таварес Марио — 137, 148, 149
 Тапиа Кабальеро Арнальдо — 98
 Тевах Виктор — 97
 Тельо Рафаэль — 321
 Тесосомок Фернандо Альварардо — 210, 320
 Томас Гильермо — 50, 78
 Торрес Долорес — 72

 Угарте Флоро — 12
 Уисар Канделарио — 11, 202, 212
 Унсеус Исидора — 94
 Урбина Томае — 248, 249

 Уррутиа Блондель Хорхе — 12, 100
 Утхофф Эрнст — 97
 Уэмак — 204
 Уэрта Викториано — 240, 243—245, 249, 250, 253, 256, 260

 Фабини Эдуардо — 11
 Файльде Мигель — 46, 47
 Файльде Освальдо Кастильо — 47
 Фариньяс Карлос — 74, 76
 Фернандес Оскар Лорензо — 136, 140—142, 152, 161
 Феррер Буэнавентура — 47
 Фигероа Рамон — 45, 46
 Флорес Андрес — 285, 286
 Флорес Мария А — 77
 Фокке Фрее — 100
 Франч Альсина — 206
 Фрик Гильермо — 94
 Фуэнтес Матонс Лауреано — 43—46, 48

 Хара Виктор — 102
 Хельфритц Ганс — 100
 Хименес Хосе Мануэль — 43
 Хинастера Альберто — 12
 Хинес Микаэла — 21
 Хинес Теодора (Ма Теодора) — 31
 Хуарес Бенито П — 218 219, 247
 Чавес Карлос — 7, 11, 12, 200, 202, 262, 263, 321
 Чесси де Уриарте Федерико — 94

 Эйтлер Эстебан — 100
 Энглерт Себастьян — 120
 Энсина Дионисио — 254
 Эрнандес Родольфо — 45, 46
 Эррера Макловнио — 248, 249
 Эррера-и-Огасон Альба — 199, 200, 319
 Эррера-и-Чумасеро Хуан де — 10
 Эрсилья-и-Суньига Алонсо де — 315
 Эспадеро Николас Рунс — 37 42 43 66
 Эстрела Арналдо — 13 136 161, 167 316

ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Абахенья — 282
Абвес — 87, 88
Абойядо — 176, 318
Аггого — 87, 89
Адуфе — 196, 318
Аиакачтли — 204—206
Айотл — 205
Айюн юль — 117
Аккордеон — 121, 175, 281
Амуль пюлюн юль — 117
Аната — 286, 287, 302, 320
«Антонио Жеральдо» — 174
Ареито — 16—18, 48
Аррибенья — 282
Арфа (креольская) — 93, 111, 220, 281, 322
Атекоколли, атекукулли — 203
Атчере — 87, 88
- Багуала — 281—283
Байлесито — 288, 289
Баняно — 177
Бата — 87, 91
«Бегемот» — 174
Бембе (барабаны) — 87, 88
Биримбао — 132, 133
Бола — 223, 235, 236, 254
Болеро — 46, 48
Бомбо — 103, 105, 281, 282, 289, 300, 302, 317
Бубен — 103
- Валона — 220
Видала — 279, 282, 285, 286, 295, 296, 298—300
Видалита — 282—286, 299, 302, 303
Видалита дель карнаваль —
См видалита дель пухляя
Видалита дель пухляй — 300, 302
Видалита серрана — 281, 285
Вилансико — См вильянсико
Вильянсико — 7, 24, 27, 44, 113, 174, 184
Виола — 21, 175, 317
Виуэла — 21
- Гайта (бразильская) — 175, 318
Ганза — 175, 191, 317
Гато — 281, 322
Гитара — 46, 92, 93, 103, 111, 113, 119, 121, 133, 175, 220, 229, 281, 286, 289, 290, 291, 295, 296, 304, 309, 311, 317
Гитаррон (мексиканский) — 315
Гитаррон (чилийский) — 111, 315
Гуамо — 19
Гуарача — 46
Гуахира — 36, 40, 46, 48, 66, 70
Гуиро — 46, 88
- Данса — 36, 37, 39, 40, 42, 45, 54, 66
Дансон — 16, 37, 46—48
Десканте — 236
Децима — 31, 32, 46, 60, 111, 223, 304, 309, 311, 323
«Дуэт» — 304, 307, 308
«Дятел» — 174
- Жанейрас — 173
- Забумба (бомбо, бумба) — 175, 196, 317
«Зе до Вале» — 174
Ийа — 87
Ииса — 87, 88
Интеркалада — 224
Итотеле — 87
- «Кабоклос» — 174
Кабоколиньос — 173
Кавакинью — 175, 317
«Кавальяда» — 180
Кадриль — 287
Каилилицтли — 206
Кайша — 196, 318
Кайяб — 205
Какалачтли — 206
Канстале юль — 117
Кансьон — 220, 227
Карнавалито — 280, 286—289, 302

- Карнаваль — 286, 288, 302
 Кастаньеты — 92
 Каучу юль — 116
 Каха — 279, 280, 282, 283, 287—
 290, 296, 297, 299, 301, 302, 323
 Кена — 103, 131, 134, 286, 287,
 289, 302, 320
 Кенко — 282
 Киломбос — 195, 196
 Кинфунти — 90
 Клаве — 36, 40
 Кокойе — 55
 Компарса — 43, 46, 60, 91, 280,
 287, 289—299, 301, 302
 Конга (барабаны) — 91
 Конга (песенно танцевальный
 жанр) — 16, 66, 70
 Конгадас, конгадос — 192
 Конгос — 173, 192, 193
 «Контрапункт» — 111, 287, 292,
 304, 308, 309, 311
 Контрданс — 34, 36, 37, 39, 40,
 45, 46, 60, 315
 Копла (мн ч коплас) — 27, 217,
 225, 230, 239, 254, 259, 281—
 283, 286, 287, 295, 297, 298, 302
 Копла романсеада — 223, 224,
 236
 Копла н-тонада — 282
 Корнета — 21, 132
 Корос — 120
 Корридо (мн ч корридос) — 8,
 217, 220—237, 239—243, 246—
 248, 250—254, 256—258, 261,
 266, 268
 Криолья — 36, 40, 46, 48, 49
 Куандо — 110, 111, 315
 Кукумбис — 173
 Культрумка — 119
 Культрун — 115, 116, 119, 122—
 124, 132, 134
 Куэка — 112, 113, 322
 Кюлькюль — 131, 132
 Кюнкюлькауэ — 132, 134
 «Ла ларга» — 282
 Лантун юль — 116
 Лин юль — 116, 132
 Лолкинь — 122, 124, 128—130,
 134
 Лонко перун — 122, 123, 125
 Льямекан юль — 117
 Льяутуэн юль — 117
 Магуаре — 19
 Майду — 134
 Майоуакан, майоуан — 18, 19
 Майяс — 173
 Макагуа — 91
 Марака (мн ч маракас) — 19,
 20, 46, 87—89, 103, 106, 132,
 175, 205, 317
 Маракату — 173
 Маримба — 212
 Мачилуэн — 124
 Мачитунес — 124
 «Мой бык» («Бой бумба»,
 «Бой суруби») — 171, 172, 174,
 175
 «Мориска», «Морискада» — 180
 Мулунгу — 196, 318
 Нгома — 90
 Ньюэинь перун — 124
 Олонколо — 87
 Олокун — 87
 Омичикауацтли — 198, 210, 211
 «Ослица» — 174
 Пайяда — 309—311
 Палин перун — 124, 125
 Пандейро — 175, 196, 317
 Парабенес — 113
 «Пастушеские танцы» — 171,
 174, 179
 «Пастушка» — 174
 Перикон — 110, 315
 Перун нгильятунес — 124
 Перун пичиче — 122
 Перун пичич'ен — 121
 Перун юль пичич'ен — 121
 Пинкильо, пинкольо — 131, 134,
 319
 Пинкульуэ — 129—131, 134
 Пифано — 21
 Пифе — 196, 318
 Пифюлька — 122, 124, 129, 130,
 134
 «Посольство», — 173, 191, 192
 Прегон — 270, 321
 «Приветствие», — 172, 173, 176
 «Прощание» — 172, 173, 178, 184
 Пунтео — 304, 309, 323
 Пунто — 84
 Расгео — 304, 309, 323
 Рейзадо — 171, 174
 Ресбалоса См рефалоса
 Реуэтунес — 124

- Рефалоса — 111
 Романс — 7, 31, 32, 185, 186, 189, 220—224, 226, 227, 266
 Румба — 10, 16, 46—49, 58, 66, 70
 Сайнете — 33
 Самакуэка — 111, 112; 315, 322
 Самба (бразильская) — 10, 149, 322
 Самба (креольская) — 281, 296, 304, 322
 Сампонья — 21
 Сапатео — 60, 119
 Сарамбеке — 15
 Сарсуэла — 33, 38, 44, 45, 48, 49, 66
 Сахуриана — 110, 315
 Сегидилья — 31, 46, 119
 Серенатейро — 164
 Сикус — 286, 287, 320
 Синкильо — 70
 Сиранда — 172
 Сифра — 309—311
 «Скрещенное пение» — 304, 307
 Скрипка — 21, 23, 34, 36, 119, 175, 281, 300
 Сон (кубинский) — 16, 31, 66, 70
 Сон (мексиканский) — 219, 220, 227, 265
 Сосолоктли — 207
 Съелито — 110, 315
 Тайерас — 173
 Тамбор — 103, 104, 106, 279—281, 283—287, 291, 295, 296, 299—302
 Тамбурин — 92
 Танго — 8
 Тарелки — 196
 Текомапилоа — 211, 212
 Тексицтли — 198, 207
 Тепанагуасте — 19
 Тепонацтли — 200, 204, 210, 211—213, 215
 Тепуцкикицтли — 198
 Тинья — 286, 322
 Тирана — 46
 Тлалпануэуэтли — 198
 Тлапитцалли — 198, 207, 213
 Тонада — 111, 113, 304, 306
 Тонада де карнаваль — 282
 Тонадилья — 33, 34, 46—48
 Тоно — 282, 308, 311
 Тоно абахеньо — 282
 Тоно аррибеньо — 282
 Трауин юль — 130, 123
 Треугольник — 103, 110
 Тресте — 304
 Трокано — 19
 Тромпе См биримбао
 Труба — 103, 110
 Трутрука — 119, 122—124, 126—130, 132, 134
 Уада — 132
 Уайнито — 287, 323
 Уайно См уайнито
 Уасо — 93
 Уилакапицтли — 208, 210
 «Учитель Домингос» — 174
 Уэуэтли — 204, 207—210, 215
 Фанданго — 119
 Флейта — 21, 34, 104—106, 110, 119, 122, 175, 196
 Флейта Пана — 134, 286 См. также сикус
 Хабанера — 8, 16, 36, 48, 49, 70
 Хараве — 219, 220, 227
 Хой-хой — 282
 «Хоровод зверей» — 172
 Чакарера — 281, 322
 Чаранго (арауканский) — 122, 133, 134
 Чаранго (креольский) — 286, 287, 289, 302, 322
 Чекерес — 87, 88
 Чикауацтли — 198, 200, 206
 Чилилитли — 206, 207
 Чичтли — 206
 Шеганса — 171, 172, 179
 «Шеганса Мавров» — 179, 184
 «Шеганса Моряков» — 179, 181, 184, 185
 Шорон — 164
 Энкаденадо — 305, 308
 Эркенчо — 280, 287, 288
 Эскинасос — 113
 Эстило — 295, 304, 311
 Эстрибильо — 224, 254, 259, 282, 283, 286, 297, 298, 302
 Юка — 91

СПИСОК ОСНОВНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

КУБА

Книги

- Ardévol José. La música. La Habana, 1969.
Ardévol José. Música y Revolución. La Habana, 1966.
Carpentier Alejo. La música en Cuba. México, 1946.
Карпентьер Алехо. Музыка Кубы. Перевод с испанского. М., 1962.
León Argeliers. Música folklórica cubana. La Habana, 1964.
Linares María Teresa. La música popular. La Habana, 1970.
Ortiz Fernando. La africanía de la música folklórica de Cuba. La Habana, 1950.
Ortiz Fernando. Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba. La Habana, 1951.
Ortiz Fernando. Los instrumentos de la música afrocubana. La Habana, 1955.

Периодика

- «Estudios afrocubanos», La Habana; «Revista de música», La Habana; «Música», La Habana

ЧИЛИ

Книги

- Escobar Roberto y Yrarrázaval Renato. Música compuesta en Chile. 1900—1968. Santiago de Chile, 1969.
Pereira Salas Eugenio. Historia de la música en Chile (1850—1900). Santiago de Chile, 1957.
Pereira Salas Eugenio. Los orígenes del arte musical en Chile. Santiago de Chile, 1941.
Salas Viu Vicente. La creación musical en Chile. Santiago de Chile, 1952.

Периодика

«Revista musical chilena», Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, Santiago de Chile.

БРАЗИЛИЯ

Книги

- Acquarone F. Historia da música brasileira. Rio de Janeiro, 1948.
Almeida Renato. Historia da música brasileira. Rio de Janeiro, 1942.
Alvarenga Oneyda. Música popular brasileira. Rio de Janeiro — Pôrto Alegre — São Paulo, 1950.
«Boletín latino-americano de música». T. 6. Rio de Janeiro, 1946¹.
Lange F. C. Villa-Lobos, un pedagogo creador.— In: «Boletín latino-americano de música». T. 1. Montevideo, 1935.
Lima Rossini Tavares de. Melodia e ritmo no folclore de São Paulo. São Paulo, 1954.
Nogueira França Eurico. Música do Brasil. Rio de Janeiro, 1968.
Ramos Arthur. Las culturas negras de América. México, 1945.
Ribeira Joaquim. Maestro José Siqueira. Rio de Janeiro, 1963.
Siqueira Baptista. Modinhas do passado. Rio de Janeiro, 1956.

Периодика

«Revista brasileira de Folklore», Rio de Janeiro.

МЕКСИКА

Книги

- Campos Rubén M. El folklore y la música mexicana. México, 1928.
Castañeda Daniel. La música y la revolución mexicana.— «Boletín latino-americano de música». T. 5. Montevideo, 1941.
Contreras Guillermo. Silvestre Revueltas. México, 1954.
Martí Samuel. Canto, danza y música precortesianos. México — Buenos Aires, 1961.
Martí Samuel. Instrumentos musicales precortesianos. México, 1955.
Mayer-Serra Otto. Música y músicos de Latino-América. México, 1944.
Mayer-Serra Otto. Panorama de la música mexicana. México, 1941.
Mendoza Vicente T. El corrido de la revolución mexicana. México, 1956.
Mendoza Vicente T. El romance español y el corrido mexicano. México, 1939.
Mendoza Vicente T. La canción mexicana. Ensayo de clasificación y antología. México, 1961.

¹ Этот том «Латиноамериканского музыкального бюллетеня» целиком посвящен бразильской музыке.

- Mendoza Vicente T. *Lírica narrativa de México. El corrido.* México, 1964.
Morillo Roberto G. Carlos Chávez. *Vida y obra.* México — Buenos Aires, 1960.

Периодика

«Revista del Conservatorio», México.

АРГЕНТИНА

Книги

- Aretz Isabel. *Costumbres tradicionales argentinas.* Buenos Aires, 1954.
Aretz Isabel. *El folklore musical argentino.* Buenos Aires, 1952.
García Acevedo María. *La música argentina contemporánea.* Buenos Aires, 1963.
Gesualdo Vicente. *Historia de la música en la Argentina.* T. 1—3. Buenos Aires, 1961.
Пичугин П. *Народная музыка Аргентины.* М., 1971.
Vega Carlos. *Danzas y canciones argentinas.* Buenos Aires, 1936.
Vega Carlos. *El origen de las danzas folklóricas.* Buenos Aires, 1956.
Vega Carlos. *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina.* Buenos Aires, 1946.
Vega Carlos. *Panorama de la música popular argentina.* Buenos Aires, 1944.

Периодика

«Buenos Aires musical», Buenos Aires; «Revista de estudios musicales», Mendoza, República Argentina.

СОДЕРЖАНИЕ

От составителя 3

Куба

Павел Пичугин Краткий очерк истории кубинской музыки 15

Хосе Ардеволь Музыка и революция. Перевод с испанского П. Пичугина 77

Архельерс Леон. Музыка кубинских негров. Перевод с испанского А. Пассек 84

Чили

Фернандо Гарсиа. Краткий очерк истории музыки в Чили 92

Карлос Исамитт Общая характеристика музыкального фольклора Чили 102

Карлос Исамитт. Танец среди арауканов. Перевод с испанского А. Пассек 121

Хуан А. Оррего-Салас. Музыкальные инструменты арауканов. Перевод с английского Л. Левина 125

Бразилия

Арналдо Эстрела. Современная бразильская музыка . . . 136

Онейда Алваренга. Бразильские народные танцы-действия. Перевод с португальского А. Старостина 171

Мексика

Роберт Стивенсон. Музыка ацтеков. Перевод с английского Л. Переверзева 197

Павел Пичугин. Корридос мексиканской революции . . . 217

Отто Майер-Серра. Сильвестре Ревуэльтас и национальный характер мексиканской музыки. Перевод с испанского А. Пассек 262

Аргентина

| | |
|--|-----|
| <i>Исабель Аретс</i> Музыкальный фольклор Аргентины. Перевод с испанского Р. Рыбкина | 279 |
| Примечания | 314 |
| Указатель имен | 324 |
| Предметный указатель | 329 |
| Список основной литературы. | 332 |

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА СТРАН ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ

Сборник статей

*Составление, общая редакция и примечания
Пичугина Павла Алексеевича*

Редактор М Волкова
Художник Д Анникеев
Худож редактор Ю Зеленков
Техн редактор И Левитас
Корректор Г Федяева

Подписано к печати 9/VI 1974 г А 03906
Формат бумаги 84×108¹/₃₂ Печ л 10,5 (Усл п л 18,06)
Уч изд л 18,42 (включая вклейку) Тираж 3650 экз
Изд № 8288 Зак 714 Цена 1 р 44 к, на бумаге № 2

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14
Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете Совета Министров СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул, 24.