

**Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
Институт Латинской Америки
Российской Академии Наук**

На правах рукописи

ДОЦЕНКО ВИТАЛИЙ РОМАНОВИЧ

**ИСТОРИЯ МУЗЫКИ ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ
XVI – XX ВЕКОВ**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

**Диссертация на соискание ученой степени
доктора искусствоведения**

Москва 2014

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА I. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ XVI-XX ВЕКОВ	19
1.1. Историческое происхождение и особенности формирования.....	19
1.2. Народная музыка Латинской Америки.....	27
1.2.1 Индейская музыка.....	27
1.2.2. Афроамериканская музыка.....	48
1.2.3. Креольская музыка.....	58
ГЛАВА II. ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ XVI-XIX ВЕКОВ	84
2.1. Колониальный период (XVI – начало XIX века).....	84
2.1.1. Культовая музыка.....	84
2.1.2. Традиция салонного музицирования. Музыкальный театр.....	95
2.2. Период после завоевания независимости (XIX – начало XX века). Зарождение национального направления.....	101
2.2.1. Куба.....	119
2.2.2. Мексика.....	123
2.2.3. Бразилия.....	124
2.2.4. Аргентина.....	127
ГЛАВА III. ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА	143
3.1. К проблеме историко-культурной самобытности Латинской Америки.....	143
3.2. Бразилия.....	151
3.3. Мексика.....	170
3.4. Куба.....	228
3.5. Аргентина.....	241
3.6. Уругвай. Парагвай.....	255

3.7. Чили.....	262
3.8. Страны Андской группы.....	271
3.9. Центральная Америка.....	280
ГЛАВА IV. ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА.....	285
4.1. От «национализма» к «универсализму».....	285
4.2. Бразилия.....	301
4.3. Мексика.....	326
4.4. Аргентина.....	346
4.5. Уругвай.....	385
4.6. Куба.....	389
4.7. Чили.....	413
4.8. Страны Андской группы.....	431
4.9. Центральная Америка.....	447
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	452
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	459
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН.....	491
НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ.....	520

ВВЕДЕНИЕ

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

Значительно сложнее обстоит с проникновением в музыкальную жизнь академической музыки Латинской Америки – произведения

латиноамериканских композиторов в исполнительской практике, если речь не идет специально организованных фестивалей, встречаются крайне редко. Виной тому как целый ряд причин объективного плана, связанных с фактором географической удаленности этого региона, с недостаточным еще развитием культурных обменов, с избыточным предложением со стороны уже зарекомендовавших себя конкурентов из более развитых стран, так и субъективных причин, таких как консерватизм исполнителей и слушателей, предпочитающих апробированные временем классические произведения, как все еще играющая определенную роль инерция «европоцентризма», приводящая к недооценке новых художественных явлений. Однако творчество таких общепризнанных композиторов как Эйтор Вилла-Лобос в Бразилии, Амадео Рольдан и Гарсиа Катурла на Кубе, Карлос Чавес в Мексике, Альберто Хинастера в Аргентине, свидетельствуют о том, что музыкальная культура Латинской Америки достигла той степени зрелости, при которой она способна на создание музыкально-художественных ценностей общечеловеческого значения. Вместе с тем, следует признать, что вклад латиноамериканской музыки в мировую музыку не оценен еще в достаточной степени, целостного, исторически прослеженного представления о творчестве латиноамериканских композиторов пока не имеется.

Музыкальное творчество в Латинской Америке, развиваясь в целом согласно общим законам, функционирующим в остальном мире, сталкивается с рядом специфических проблем, порожденных особыми историческими условиями ее формирования, в наиболее обобщенном виде выступающих как *проблема историко-культурной самобытности* или, согласно определению, принятому в последнее время, *идентичности*. Процесс возникновения и становления национальных композиторских школ, имеющий в Европе многовековую историю, на латиноамериканском континенте вступил в активную фазу лишь в конце XIX – начале XX века. Характерной особенностью этого процесса является то, что он проходит под

мощным воздействием модернизма, различного рода универсальных течений, в значительной степени затрудняющих проявления национального начала в композиторском творчестве. В этих условиях кардинальными проблемами латиноамериканской профессиональной музыки становятся проблемы национального своеобразия, проблемы соотношения национального и интернационального.

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

Степень научной разработанности проблемы. В отечественном музыкознании за последние четверть века проведен целый ряд исследований, приподнимающих завесу неосведомленности о латиноамериканской музыкальной культуре и творчестве ее наиболее значительных представителей. Первые шаги в этом направлении были сделаны более 30 лет назад научным сотрудником Института Латинской Америки РАН, Павлом Алексеевичем Пичугиным (1932–2000), который по праву считается пионером в данной области музыковедения. Им был создан ряд монографий, посвященных народной музыке стран Латинской Америки, в частности, Аргентины и Мексики написано множество статей по общим вопросам музыкальной культуры Аргентины, Кубы, Бразилии и других стран Латинской Америки, создана серия статей-портретов видных латиноамериканских композиторов, таких как Э. Вилла-Лобос, А. Рольдан и А. Гарсиа Катурла и других, в 2010 году была опубликована его книга «Аргентинское танго» [70–84]. Наконец, П.А. Пичугин явился

ответственным редактором и одним из основных авторов фундаментальной энциклопедии «Культура Латинской Америки» (2000), отмеченной премией ЮНЕСКО [53]. В различных разделах этого издания им написано более 200 статей по самым разнообразным вопросам – о музыкальной культуре отдельных стран, о музыкальных инструментах, фольклорных формах и жанрах, о творчестве латиноамериканских композиторов и исполнителей. В создании данной монографии принял участие и автор данной диссертационной работы, написавший свыше 85 статей.

Вслед за П.А. Пичугиным к изучению проблем музыки Латинской Америки приступил М.А. Сапонов, создавший ряд работ о музыкальной культуре Кубы [87 – 89]. Хронология появления работ о музыке Латинской Америки в течение 80-х годов XX века была продолжена кандидатской диссертацией В.Н. Федотовой [100], посвященной творчеству Э. Вилла-Лобоса (Бразилия).

Углубленному изучению музыкальной культуры Латинской Америки в течение последних 20 лет посвятила себя И.А. Кряжева; она первая в отечественном музыковедении применила расширительное толкование стран трансатлантического региона как единого ибероамериканского музыкального пространства, объединяющего культуры Иберийского полуострова (Испании и Португалии) и Латинской Америки. Перу Кряжевой принадлежит серия очерков по различным вопросам народного и профессионального музыкального творчества Ибероамерики, легших в основу ее докторской диссертации, в которой принципы историзма сочетаются с глубокими теоретическими выводами и определениями. Кряжевой разработан целый ряд фундаментальных положений о характерных чертах латиноамериканской музыкальной культуры, в частности, о самобытных традициях музицирования и типологии афроамериканской музыки [44 – 49].

В свете вышеизложенного становится ясно, что Латинская Америка на сегодняшний день уже не является «белым пятном» в отечественном музыковедении, а латиноамериканистика (или ибероамериканистика)

приобрела черты самостоятельного направления. Вместе с тем, наличествует еще определенная фрагментарность в изучении данного вопроса. Вне сферы внимания остались многие важные для понимания истоков самобытности творчества латиноамериканских композиторов вопросы, связанные с генезисом разнородных культур, составляющих музыкальную культуру Латинской Америки. Не получили должного освещения некоторые мировоззренческие проблемы, важные для понимания особенностей становления латиноамериканской идентичности, а также связанные с ними проблемы взаимодействия национального и интернационального (универсального) в композиторском творчестве. Наконец, мало изучено, а во многих случаях, совсем неизвестно творчество латиноамериканских композиторов. Все вышеприведенные соображения говорят о назревшей актуальности решения вышеназванных проблем.

Объект исследования: музыкальная культура Латинской Америки.

Предмет исследования: народная музыка и профессиональное творчество в странах Латинской Америки.

Предлагаемая работа ставит перед собой **цель** – создание целостного историко-хронологического представления об основных этапах становления и развития музыкальной культуры Латинской Америки во взаимодействии народных музыкальных традиций и профессионального композиторского творчества от начала XVI до конца XX веков.

Для достижения этой цели выдвигаются следующие **задачи**:

1. Показать наиболее типичные черты и особенности взаимодействия трех музыкальных культур – индейской, афроамериканской и креольской, составляющих латиноамериканскую музыкальную культуру.

2. Рассмотреть процесс формирования самобытных форм и жанров народной музыки Латинской Америки.

3. Проследить эволюцию становления национальных композиторских школ Латинской Америки от любительского музицирования к профессиональному творчеству.

4. Проанализировать творчество наиболее видных композиторов Латинской Америки в свете взаимодействия национальных традиций и универсальных музыкальных направлений.

5. Оценить значение вклада латиноамериканской музыкальной культуры в мировую культуру.

6. Очертить возможные перспективы дальнейшего развития музыкального творчества в странах Латинской Америки.

Поставленные задачи обусловили и общую **методологию исследования**, базирующуюся на принципах комплексного сравнительно-исторического изучения. Такой подход позволяет провести исследование региональных явлений латиноамериканской музыки в органичной связи с диалектикой развития общемировых художественных процессов и дать им объективную, научно обоснованную оценку. Обширный, более чем пятивековой временной охват исследования, сделал необходимым привлечение более чем 400 работ, включающих исторические и этнографические исследования, научные бюллетени, сборники трудов, фольклорные публикации, отдельные статьи в периодической печати. В целях обогащения документального характера работы и воссоздания «духа» соответствующей исторической эпохи автор счел необходимым прибегнуть к цитированию наиболее характерных высказываний современников и непосредственных свидетелей происходящего.

При обосновании многих положений автор базировался не только на музыковедческой литературе, но также и на широком спектре гуманитарных исследований в сфере истории, философии и культурологи. В этом отношении методология данного исследования перекликается с установками Б.В. Асафьева, полагавшего, что надо рассматривать историю музыкального искусства в единстве с исторической эволюцией всей культуры и народной

жизни, чтобы глубже осознать и объективнее охватить жизнь музыки над ней, за ней и вокруг нее [4, с. 300].

Для нахождения необходимых связей между музыкой и другими областями гуманитарных знаний был использован ряд работ российских авторов по истории [2, 57, 58, 63], философии [1, 62, 86], изобразительному искусству [39, 40, 103].

В формировании точки зрения на проблему культурной самобытности большое значение имели работы российских литературоведов, прежде всего Б.С. Ерасова [29], В.Н. Кутейщиковой [55, 56], И.А. Тертерян [97], В.Ю. Силюнаса [91].

Многие работы латиноамериканских авторов также сосредоточены на одной из главных проблем, занимающих умы латиноамериканских мыслителей – проблеме историко-культурной самобытности Латинской Америки. Создателем первой концепции самобытности считается выдающийся аргентинский мыслитель XIX века Даниэль Факундо Сармиенто, труд которого «Факундо. Варварство и цивилизация» [365] не потерял своей актуальности до сегодняшнего дня. Идея противопоставления «варварства» и «цивилизации» оказалась исключительно плодотворной в условиях Латинской Америки и с каждым поворотом истории обретает новый жизненный смысл. Специфика латиноамериканского «мировидения» раскрывается в трудах современных мексиканских философов Леопольдо Сеа, создателя философии «латиноамериканской сущности» [402 – 404], Самуэля Рамоса [338–339], Эльсы Сесилии Фрост – автора интереснейшего исследования «Категории мексиканской культуры» [217]; в ряде произведений художественной прозы, таких как романы Алехо Карпентьера [37, 38], Габриэля Гарсиа Маркеса [7] и других представителей литературного направления «магического реализма».

Латиноамериканская фольклористика представлена именами таких видных ученых, как Висенте Торибио Мендоса (Мексика) [283-291] и Отто Майер Серра (Мексика) [280 – 286], Карлос Вега (Аргентина) [387–392],

Лауро Айестаран (Уругвай) [131–134], Аргелиерс Леон [251, 252], Леонардо Акоста (Куба) и других, изучение работ которых способствовало созданию полной и достоверной картины музыкальной культуры данного региона.

Широкую гамму самых разнообразных и противоречивых точек зрения на процессы «поиска путей», происходящие в искусстве, можно наблюдать в высказываниях современных композиторов и музыковедов. Глубиной постановки вопроса отличаются труды североамериканского музыковеда Гилберта Чейза [168–171]. Чрезвычайно интересны высказывания по современным проблемам композиторов и музыковедов Карлоса Чавеса (Мексика) [172–181], Мариано Эткина (Аргентина) [203], Густаво Бесерры [142], Хуана Антонио Оррего-Саласа (Чили) [306–309], Роке Кордеро (Панама) [187, 188].

Противоположные позиции эстетические позиции отстаивают ультранационалист Моцарт Камарго Гуарниери (Бразилия) [230, 231] и такие апологеты современности, как Хуан Карлос Пас (Чили) [322, 323] и Аурелио де ла Вега (Куба) [386]. Важным источником информации о современной музыкальной культуре стал сборник ЮНЕСКО «Латинская Америка и ее музыка» [124], включающий статьи видных музыкальных деятелей континента. Среди периодических изданий серьезностью постановки проблем выделяется Чилийский музыкальный журнал (*Revista musical chilena*), на страницах которого выступали многие авторитетные музыканты.

Научная новизна исследования определяется следующими положениями:

1. Впервые предпринята попытка создания исторической панорамы музыкальной культуры Латинской Америки на протяжении основных этапов ее исторического развития с начала XVI до конца XX века.
2. Впервые взаимодействие различных культур в Латинской Америке рассматривается в свете исторического процесса транскulturации.

3. Впервые проанализировано творчество целого ряда латиноамериканских композиторов, произведения которых ранее не становились предметом изучения в российском музыковедении.

4. Процесс формирования национальных композиторских школ в Латинской Америке рассмотрен в свете взаимодействия традиций народного искусства и универсальных музыкальных направлений.

5. Прослежена эволюция индихенизма как самостоятельного течения в творчестве композиторов стран Латинской Америки.

6. Выявлены новые факты влияния творчества Ф. И. Стравинского на творчество латиноамериканских композиторов.

7. Впервые показано формирование музыкального направления, в котором, подобно «магическому реализму» в литературе, в концентрированном виде воплотились характерные черты историко-культурной специфики латиноамериканской действительности.

6. Широкое использование латиноамериканских библиографических источников искусствоведческого, исторического и философского плана позволило показать и ввести в научный обиход ряд оригинальных идейно-политических и культурологических концепций, отражающих своеобразие мировосприятия жителей региона, продемонстрировать «взгляд оттуда», с другого берега Атлантического океана на мировой музыкальный процесс.

Представляется уместным мотивировать принятую в работе периодизацию. Необходимо иметь в виду, что профессиональное композиторское творчество Латинской Америки на всех этапах, несмотря на некоторое отставание, необходимое для адаптации нового, развивалось в целом в русле соответствующих европейских направлений: барокко, классицизма, романтизма, а затем возникших в XX веке новейших европейских течений. Вместе с тем, иной по сравнению с европейским ход исторического развития предопределил значительные отличия в характере развития латиноамериканской культуры и искусства. Убедительную

характеристику их основных этапов мы находим в труде видного перуанского философа Хосе Карлоса Мариатеги (1895–1920) «Семь очерков истолкования перуанской действительности» [60]. Несмотря на то, что его периодизация относится к перуанской литературе, она может быть вполне правомерной для всех видов художественного творчества в Латинской Америке. Х.К. Мариатеги считает, что «ввиду чрезвычайно своеобразного характера перуанской литературы для ее изучения не годятся привычные схемы классицизма, романтизма и модернизма; не годятся и схемы древней литературы, литературы средних веков и нашего времени... Современная теория... выделяет в нормальном процессе развития литературы три этапа: *колониальный, космополитический и национальный*. На первом этапе страна в литературном отношении является лишь колонией, придатком другой страны. На втором – народ одновременно ассимилирует элементы различных иностранных литератур. На третьем – получают четкое выражение собственная индивидуальность и его собственное восприятие окружающего» [60, с. 269].

Видный мексиканский историк Отто Майер-Серра расширяет и детализирует понятие «космополитического» этапа. Музыка колониального периода, по его теории, представляет собой первую космополитическую фазу (импорт григорианской литургии, классической испанской и итальянской полифонии, отдельных произведений венских классиков); вторая космополитическая фаза, наступившая после достижения независимости Мексики (1821), характеризуется проникновением итальянской музыки; третья фаза космополитизма, относящаяся к последним десятилетиям XIX века, отличается воздействием французской музыки (Массне, Сен-Санс), виртуозного романтического пианизма (Лист, Шопен), немецкого постромантизма и неоклассицизма (Р. Штраус, Рeger) [271, с. 2 – 3].

Как можно видеть, оба автора для определения исторических этапов латиноамериканской музыки вплоть до наступившего в XX веке *национального* этапа употребляют термин *космополитизм*, под которым

понимается проникновение в Латинскую Америку элементов литературы и музыки европейских стран. Действительно, весь громадный исторический период от XVI до конца XIX века для Латинской Америки был периодом освоения европейского опыта и приобретения полученных в контактах с ним профессиональных навыков. Тем не менее, понятие *космополитизм* было ограничено рамками европейской музыки. Представляется однако что в современную эпоху, когда в это понятие уже включаются и внеевропейские культуры, и учитывая негативный оттенок, который в русском языке носит термин космополитизм, мы в данной работе считаем возможным его замену на широко используемое в Латинской Америке понятие *европеизм*, оставляя термин «космополитизм» лишь в случаях прямого цитирования или необходимости его применения в том или ином контексте¹. Вместе с тем, термин «европеизм» также несколько односторонен и не вмещает с достаточной полнотой процессов подспудного вызревания национального своеобразия, происходивших в Латинской Америке. Поэтому наряду с понятием «европеизм» предлагается применить весьма распространенное определение *период после завоевания независимости*, в котором отражается суть исторических событий, происходивших в XIX веке в странах американского континента.

Таким образом, основные исторические периоды латиноамериканской музыки, которыми мы будем оперировать, следующие: **колониальный период** (XVI – начало XIX века), на протяжении которого Латинская Америка находилась под полной гегемонией Испании и Португалии; **период после завоевания независимости** (XIX век), на протяжении которого наряду с влиянием европейской музыки происходило зарождение национальных традиций; и **национальный период** (с начала XX века). Период, начинающийся со второй половины XX века, по причинам, о которых будет указано ниже, принято называть **универсальным**.

¹ Аналогичным образом термин «национализм» применяется в работе лишь как синоним «национального» или «народного» и не имеет идеологической подоплеки.

Общая направленность исследования и желание автора по возможности наиболее полно представить историю музыки Латинской Америки обусловили особенности её **структуры**. Диссертация состоит из Введения, четырех глав, Заключения, Списка литературы из 405 позиций (из них 297 на иностранных языках), двух Приложений, включающих алфавитный указатель из 887 имен и 207 нотных примеров.

Глава I «Музыкальная культура Латинской Америки XVI-XIX веков» является своего рода фундаментальной базой для раскрытия проблем музыкального творчества и посвящена обзорной характеристике индейской, афроамериканской и креольской музыки и особенностям их совместной эволюции. Ее появление обусловлено все еще недостаточной изученностью природы основных черт и особенностей латиноамериканской музыки – если её родство с европейской музыкой очевидно в силу ее иберийских корней, то для объяснения многих черт её своеобразия необходимы определенные разъяснения. Предлагаемая глава выполняет задачу создать исторически достоверную картину происхождения и формирования музыкальной культуры Латинской Америки как триединства американских, европейских и африканских элементов, обрисовать основные характеристики форм и жанров народной музыки, а также проследить эволюцию идейно-эстетических взглядов и мировосприятия жителей данного региона в процессе созревания их культурной идентичности.

Глава II «Творчество композиторов Латинской Америки XVI – XIX веков» посвящена музыке **колониального периода** (XVI – начало XIX века) и **периода после завоевания независимости** (начало XIX – начало XX веков). Помещение в рамки одной главы столь продолжительного, почти четырехвекового отрезка времени обусловлено объективной невозможностью на том историческом этапе появления значительных художественных результатов ввиду чрезвычайной замедленности темпов проникновения элементов европейской музыки на американский континент и необходимости ее ассимиляции, а также общим низким уровнем местной

культуры. После завоевания независимости большинством стран Латинской Америки в первой четверти XIX столетия наступил переходный период созревания национальных культур, на протяжении которого в творчестве местных композиторов появились первые попытки самостоятельного самовыражения, явившиеся логическим продолжением тенденций, заложенных в предыдущем, колониальном периоде.

Глава III «Творчество композиторов Латинской Америки первой половины XX века» является ключевой для понимания процессов, происходящих в Латинской Америке. Именно к этому периоду относится возникновение в творчестве композиторов значительных художественных произведений, ставших выражением историко-культурной самобытности данного региона.

Глава IV «Творчество композиторов Латинской Америки второй половины XX века» представляет музыкальное искусство Латинской Америки как часть общемирового процесса, характеризующегося возникновением авангардных направлений и их взаимодействием с традиционными направлениями, острой идейной борьбой и поисками компромиссных решений, а также возникновением разнонаправленных постмодернистских тенденций.

В **Заключении** делаются необходимые выводы и обобщения, предпринимается попытка проследить возможные перспективы дальнейшего развития музыкального творчества в Латинской Америке.

В выборе стран установлена очередность, соответствующая исторически сложившейся степени их развития и значительности вклада их деятелей в общую панораму музыкальной культуры Латинской Америки. Разумеется, неравно и количество представленных от каждой страны композиторов: если в одних случаях это целый отряд, то в других дело ограничится одиночками, не говоря уже о не показанных в работе нескольких небольших странах (Белиз, Гондурас, Гайяна), творческий потенциал которых, видимо, проявится в будущем. В работе не рассматривается также музыкальная

культура некоторых стран Центральной Америки, попавших в результате колонизации под влияние Франции и Великобритании. Обилие имен, огромное количество сочинений во всех жанрах, их чрезвычайная стилистическая пестрота, острая борьба мнений по основополагающим эстетическим и идеологическим проблемам художественной жизни – все это делает в высшей степени затруднительной попытку обозреть панораму латиноамериканской музыки «единым взглядом». На момент окончания диссертации автор в определенных случаях не располагал достаточным количеством сведений, в связи с чем некоторые материалы носят справочно-информационный характер. Музыкальная культура Латинской Америки – неиссякаемый источник для творческого познания и настоящая работа лишь открывает дверь для будущих исследователей. Представляется, однако, что и рассмотренный материал дает достаточно объемное представление о музыкальной культуре Латинской Америки и значительности ее вклада в мировое музыкальное искусство.

Апробация и практическая ценность исследования. Диссертация обсуждалась и была одобрена на заседании Центра культурологических исследований Института Латинской Америки Российской академии наук (ИЛА РАН), а также на кафедре истории зарубежной музыки Московской Государственной консерватории им. П.И. Чайковского. В настоящем исследовании в значительной мере расширены и углублены представления о музыкальной культуре Латинской Америки и художественных процессах, которые были характерны для ее становления и развития на протяжении пяти столетий. Материалы исследования были использованы в ряде докладов, сделанных на регулярных международных конференциях в Институте Латинской Америки РАН, Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, Российской академии музыки им. Гнесиных, Московском городском педагогическом университете, Институте Сервантеса, университетах Лиссабона, Порто и Авейро (Португалия), в лекциях, практических занятиях в различных музыкальных учебных заведениях.

Данное исследование может стать отправным пунктом для дальнейшей разработки проблем, связанных с изучением внеевропейских культур. По материалам диссертации издана монография «История музыки Латинской Америки XVI – XX веков» (2010), предназначенная как для специалистов, так и для широкого круга читателей, интересующихся музыкальной культурой Латинской Америки.

ГЛАВА I. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ

XVI – XX ВЕКОВ

1.1. Историческое происхождение и особенности формирования.

Открытие Америки Христофором Колумбом 12 октября 1492 г. стало знаменательной датой в истории человечества. Столкновение двух цивилизаций – иберийской и индейской по праву приравнивается к событиям всемирно-исторического значения. Завоевание Америки испанцами и португальцами и их массовое переселение на захваченные земли означало крутой поворот в судьбах народов континента, в результате которого всякое дальнейшее самостоятельное их развитие было оборвано. Так было положено начало процессу образования смешанных, метисных наций, отличающихся своей многослойной, гибридной структурой. Следующие друг за другом волны конкистадоров, а вслед за ними колонистов и миссионеров, прибывавших в Америку, коренным образом изменили этно-культурный состав местного населения. Выходцы из Европы обосновывались в различных регионах, вначале на Карибских островах, а затем по всему Западному побережью, расселяясь впоследствии все далее вглубь континента, и обнаруживая повсюду группы аборигенов, принадлежащих к различным племенам и народам. Лингвистические исследования аборигенов Америки показали существование на этом континенте к моменту его колонизации более 90 лингвистических семейств и более 558 языков [374, с. 122]. Местные жители существенно различались и по степени развития: завоеватели столкнулись как с областями высоких культур майя, ацтеков и инков, простиравшихся от северных штатов нынешней Мексики до Чили и Аргентины, так и с зонами обитания, находящихся на уровне общинно-племенных отношений.

Вслед за испанцами дорогу на американский континент начали прокладывать португальцы. 22 апреля 1500 г. корабли экспедиции Педру Алвариша Кабрала на своем пути в Индию вокруг Мыса Доброй Надежды

сбились с курса и натолкнулись на неизвестную землю, названную ими Землей Святого Креста. Вскоре обнаружилось, что перед ними огромное пространство, простирающееся на сотни километров, население которого находится на почти первобытном уровне развития. Не блистали эти земли и какими-либо богатствами. «Можно сказать, что там нет ничего полезного», – писал Америго Веспуччи [298, с. 191]. Однако, исключительно благоприятные климатические условия – избыточная растительность и плодородная почва не могли не пробудить интереса предприимчивых европейцев. Производство табака, кофе, сахарного тростника и многих других экзотических продуктов, входивших в моду в Европе, породили острую потребность в рабочей силе. Местное население в силу многих причин не было способно удовлетворить требованиям рабовладельцев. Индейцы Бразилии, Венесуэлы, Колумбии не обладали достаточной силой и выносливостью, а многие из них категорически отказывались от рабского подчинения, предпочитая этому добровольный уход из жизни. В других регионах, как например, на Карибских островах, они были практически истреблены в ходе конкисты. Таким образом, образовался вакуум рабочей силы, который был заполнен выходцами из Африки. Так началось обогащение цветовой гаммы этно-культурных слоев на американских землях: в 30-х годах XVI века открылась одна из позорнейших страниц в истории – массовое и насильственное переселение негров из Африки в Америку для рабского труда.

Известно, что основным источником миграционных потоков в XVI-XIX веках стало в основном Западное побережье Африки, включая некоторые другие регионы на востоке, вплоть до Мозамбика. Миллионы африканцев, завезенных в Америку, распространились вдоль всего Атлантического побережья и затем вглубь континента, образовав значительную группу населения, объединенную этническими и культурными признаками. Здесь оказались йоруба из Нигерии, банту из Конго и Анголы, жители Судана, Сенегала и Берега Слоновой Кости [292, с. 68]. В Мексике, Перу, Аргентине

и Чили, где общий уровень развития местного населения был значительно выше, потребность в привозном рабском труде была меньше. Этими причинами объясняется различие в количестве выходцев из Африки в разных регионах Латинской Америки и, соответственно, различия этно-культурного плана.

С запрещением рабства в течение XIX века во всех странах континента появилась новая рабочая сила в лице иммигрантов из Европы, еще более увеличившая этно-культурную многосоставность населения. Так, только в Бразилию с 1864 по 1940 годы въехало, по некоторым данным, более 8 миллионов иммигрантов из разных стран Европы, происхождение которых, по убывающему порядку, было следующим: итальянцы, португальцы, испанцы, немцы и австрийцы; затем, в гораздо меньшем количестве следуют украинцы, латвийцы, эстонцы, датчане, греки, шведы, чехи и словаки, венгры, сирийцы, югославы, литовцы, румыны, поляки, турки и русские, не считая мелких групп иммигрантов из других стран [337, с. 38–39]. Это поистине вавилонское столпотворение народов всего мира создало этно-культурную смесь, невиданную дотоле нигде [111, с. 75]. Основными этническими группами стали: испанцы (в Бразилии португальцы), креолы (испанцы и португальцы, родившиеся в Америке), метисы (белые + индейцы), мулаты (белые + негры), самбо (индейцы + негры) [337, с. 125 – 126]. Таким образом, исторические условия образования наций в Латинской Америке, сложившихся в процессе расовой и культурной метисации, предопределили основную особенность латиноамериканской культуры – ее смешанный, *метисный* характер.

Латиноамериканская культура в своем наиболее обобщенном виде состоит из четырех основных слоев, налагавшихся друг на друга в процессе ее исторического формирования. Каждый из них, в свою очередь, является неоднородным по своему составу единством исторических, этнических, идейно-эстетических и иных признаков. Первый, наиболее древний и единственный *автохтонный* слой, составляющий основу

латиноамериканской культуры – *аборигенный* (indigeno), или *индейский* (indio), получивший это название вследствие известной географической ошибки первооткрывателей континента, искавших путь в Индию. Второй слой – *иберийский*, насаждавшийся с XVI века с приходом конкистадоров и колонизаторов, и состоящий из испанской и португальской культур, настолько родственных по характеру, что в данном контексте их можно рассматривать как одну культуру, олицетворяющую Иберийский полуостров. [295, с. 200]. Третий слой – *африканский*, возникший в 16 веке в связи с массовым ввозом черных рабов во времена колониального режима, и также объединяющий черты многих национальных культур Африки. Четвертый слой можно обозначить как *позднеевропейский*, связанный с проникновением элементов французской, итальянской и других европейских культур в течение периода борьбы за Независимость в XIX веке. Если обобщить все европейские элементы культуры, то можно объединить иберийский слой с другими, более поздними наслоениями культуры Старого Света в один общеевропейский. Таким образом, основными генетическими источниками латиноамериканской культуры можно считать три: *американский* (индейский), *европейский* (в первую очередь испанский и португальский) и *африканский*.

Роль каждого из элементов, составляющих латиноамериканскую культуру в процессе ее формирования и развития, была неодинакова в разных регионах континента – в зависимости от уровня индейской культуры, наличия и численности негритянского населения, связей данного региона с метрополией, характера политического и культурного развития и многих других причин. При этом в Латинской Америке практически нет таких более или менее обширных регионов, где присутствовал бы только один из трех вышеуказанных элементов: как правило, на одной территории сосуществуют какие-либо два, а во многих случаях все три из них – американский, европейский и африканский. Каждый из них в процессе эволюции претерпел изменения, как внутри себя, так и во взаимодействии с другими. Так,

американский в одних случаях сохранил свои индейские характеристики, а в других стал *афроамериканским*; европейский элемент, постоянно пополняющийся из Старого Света, приобрел вместе с тем новые, *креольские* черты. Например, в Бразилии ярко выражены все три основных элемента – креольский, афроамериканский и индейский; на Кубе и в других странах Карибского бассейна превалируют два – креольский и афроамериканский; в андских странах – креольский и индейский. По признаку преобладания той или иной культуры можно выделить три группы стран. Так, в Мексике, Чили, Аргентине, и Уругвае доминирует креольская культура испанского происхождения, что дало повод причислять эти страны к *Испаноамерике*. Куба, Бразилия, Колумбия, Венесуэла и некоторые другие страны представляют *Афроамерику*. Перу, Боливия и Эквадор фигурируют зачастую как *Индоамерика*, или даже *Америндия*. Эти, как и другие термины, как например *Панамерика*, возникавшие на разных исторических этапах и перипетиях политических и культурологических дискуссий, отражают всю сложность и многомерность самого феномена под общим названием – *Латинская Америка*. [217, с. 81– 94]. Мы видим, таким образом, что культура Латинской Америки явление многосоставное и противоречивое, образованное из смеси элементов культур, принадлежащих разным временным слоям и степеням развития, различным генетическим корням, несхожим идейно-эстетическим направлениям.

В мире однако не существует каких-то чистых культур, любая культура является многосоставным явлением. Как справедливо было замечено: «Если бы отдельные группы человеческого сообщества эволюционировали, опираясь лишь на свои собственные силы, прогресс был бы таким медленным, что весьма сомнительно, что какое-то сообщество находилось бы сегодня дальше уровня каменного века» [255, с. 360]. Перемещение элементов культуры из одного общества в другое, или *транскультурация*, является историческим процессом, определяющим характер взаимодействия многих современных культур, и можно с уверенностью утверждать, что

наиболее богатые из них образовались из большего числа этно-культурных слоев. Так, в этом контексте европейская культура есть не что иное, как результат грандиозного процесса транскulturации множества исходных культур, образовавших эволюционирующее единство. Латинской Америке выпало начать беспрецедентный по своему размаху процесс транскulturации, характеризующийся самыми разными формами взаимодействия различных культур. Вследствие этого термин *транскulturация* нередко употребляется латиноамериканскими исследователями для общей характеристики эволюции латиноамериканской культуры, в течение которой происходят разнообразные соединения и разъединения, потери и находки, консервация и трансформация, и в итоге выкристаллизовывается новая культура как феномен, не существовавший ранее [313, с. 35].

В Америке процесс транскulturации начался, в сравнении с тысячелетней европейской историей, сравнительно недавно, «каких-нибудь» 500 лет тому назад, и несхожесть многих элементов ее культуры еще весьма очевидна – транскulturация находится здесь в своей, если можно так сказать, активной фазе. В этой связи следует отметить принципиальные отличия в степени и характере влияния европейских элементов на формирование культуры Латинской Америки в сравнении с аналогичными процессами, происходившими на других континентах. В случаях колонизации британского типа в Азии (Индия, Гонконг, Сингапур) и Африке, где метрополия содержала ограниченное число своих людей, представляющих органы подавления и управления, проникновение иноземной культуры в местную ограничивалось замкнутым, элитным кругом общества. Инфильтрация элементов европейской культуры в культуру колонизированных стран была минимальной, местная культура осталась почти незатронутой иностранным влиянием [205, с. 76]. Латинская Америка представляет собой иной, экстремальный случай колонизации, осуществленной путем массового заселения завоеванных земель, повлекшего

за собой коренную трансформацию местной культуры. Культуры, столкнувшиеся на американском континенте, – индейская, европейская и африканская, были, прежде всего, *неравноправными* участниками процесса взаимодействия. В наиболее общих чертах их взаимоотношения выглядели так:

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

Как видим, характер этих взаимоотношений имеет различные и даже противоположные знаковые характеристики – от негативных на одном полюсе (уничтожение), до позитивных (сохранение). Контраст между элементами, составляющими ее, виден со всей ясностью и до настоящего времени не преодолен. Можно даже сказать, что эта непреодоленность, разнохарактерность, дисгармоничность являются одной из наиболее примечательных черт культуры Латинской Америки. Противоречия, возникающие из-за отнюдь не мирного сосуществования насильно совмещенных культур, являются проблемой для латиноамериканцев. Как говорит мексиканский философ Леопольдо Сеа, «в нас немедленно вызывает протест ...наша зависимость от культуры, которую мы не считаем своей». (Причем, под «своей» Сеа понимает, судя по всему, индейскую культуру.) Вместе с тем, эти же противоречия, по его мнению, «являются одной из важнейших характеристик культуры этой Америки» [402, с. 49].

Каков же в наиболее общих чертах характер латиноамериканской культуры? Представляется наиболее верным определение, данное в статье Б.Ю. Субичуса: «Не будучи причастными к единству «синтетического» типа различные культуры Латинской Америки, тем не менее, образуют некую

цельность. Наиболее адекватным ее обозначением служит понятие «симбиоз», указывающее на такого рода взаимодействие между феноменами, при котором они, сохраняя свою качественную определенность, вместе с тем не могут полноценно существовать вне зависимости друг от друга, поскольку каждый из них выполняет определенную важную функцию в процессе жизнедеятельности другого» [53, с. 53]. Весьма проницательно высказывается по подобному же поводу колумбийский историк Луис Лопес де Меса, говоря, что «американское искусство было выношено в душе народа, который еще не ассимилировал трансформирующих элементов новой среды, и не уравновесил в своей физиологии непохожие характеры рас, скрестившихся в этом обществе» [324, с. 39]. Напрашивается вывод, что процесс транскulturации, взаимопроникновения культур в Латинской Америке находится еще в стадии, далекой от той, когда произойдет подлинный синтез образующих ее разнородных элементов культур.

Обращаясь к музыке, мы обнаружим самую живую иллюстрацию процессов, происходящих в Латинской Америке, поскольку феномен транскulturации, особенно очевидный на уровне фольклора, составил становой хребет ее художественного развития. По мере воссоздания исторической панорамы латиноамериканской музыки в двуединстве народного и профессионального творчества, мы всегда будем оперировать тремя основными элементами – индейским, африканским и европейским Их взаимодействие – сложный, многоуровневый процесс, проанализировав который, как представляется, можно будет показать основные черты и особенности латиноамериканской музыкальной культуры.

1.2. Народная музыка Латинской Америки.

1.2.1. Индейская музыка.

«Человек Америки параллельно со своими сородичами, человеком европейским, азиатским или африканским издавал крики, сначала неразборчивые, потом крики, мотивируемые сильными эмоциями, позже повторяющиеся слова, которые постепенно трансформировались в пение, достигнувшее позже уровня грубого, резких линий, примитивного искусства. Продолжая непрерывно видоизменяться, это звуковое искусство овладевало все большим кругом возможностей – интонацией, ритмом, размером, чтобы достичь уровня, на котором, если оно и отличается от музыкального искусства Европы, Азии и Африки, может отличным образом рассматриваться как спонтанное искусство народа или группы народов, которое содержит в себе и выражает свой особенный способ чувствования и восприятия окружающего мира» [285, с. 203–204]. Эта образная, объемная характеристика искусства аборигенов доколумбовой Америки, данная видным мексиканским исследователем фольклора Висенте Мендосой, говорит о всеобщности путей зарождения и эволюции искусства, обращая наше внимание на феномен культуры, находящийся на протяжении столетий вне поля общественного интереса.

Серьезное изучение музыки древних индейцев началось лишь в начале XX века, когда многое из индейского культурного наследия было уничтожено, утеряно, забыто. Остались однако некоторые старинные источники, индейские своды законов – кодексы, свидетельства хронистов, конкистадоров и первых колонистов; предприняты были неоднократные экспедиции в места проживания аборигенов с целью сбора уцелевших образцов индейского фольклора. Древние жители Америки не имели нотной записи и не оставили документированных образцов автохтонной музыки. На первых этапах исследований их музыка казалась безвозвратно утерянной. К счастью, в районах, удаленных от центров цивилизации, проживает еще

довольно много народностей, которым удалось сохранить свою музыку в состоянии относительной чистоты. Реальности их жизни стали неопровержимыми свидетельствами неистребимости проявлений человеческого духа, ни с их завоеванием, ни с растворением в чуждой среде, ни с рабством, ни с почти полным уничтожением их культуры. Оказалось, что музыкальное искусство аборигенов продолжает бытовать в своем автохтонном виде среди краснокожих племен в Верхней Калифорнии на берегу Тихого океана, в Мексике среди майя и уичолей, в Боливии, Перу и Чили у арауканов, кечуа и аймара, на Панамском перешейке среди индейцев куна и других местах [285, с. 205–206]. Но и в тех регионах, где музыка индейцев подверглась сильным изменениям, в ней продолжают сохраняться качества, присущие всем культурам соответствующего периода, которые принято называть термином «примитивизм» в его не только физическом, но и эстетическом значении.

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

музыкантов, танцоров. Существовала, конечно, и музыка для индивидуального самовыражения – любовная лирика, колыбельные, детские песни, различные танцы и другие жанры.

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

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

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

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

г) *трудовая* музыка, сопровождающая различные виды работ.

д) *похоронная* музыка.

е) *светская*, или бытовая музыка – группа, объединяющая самые разные формы и жанры, от придворной, сопровождающей танцы, пантомиму и театрализованные представления, до музыки народных гуляний и лирических песен [109, с. 151].

Магически-религиозные представления доминировали над всеми остальными. Неумение объяснить различные явления природы порождало веру в сверхъестественное, проявляющееся в обожествлении всего, что окружало человека. В тотемических представлениях древних сверхъестественной силой наделялась природа – горы и скалы, леса и растения; животные – олени, койоты, змеи, черепахи, ящерицы и крокодилы; птицы – орлы, соколы, ястребы. Очень распространен был культ планет и

звезд; они олицетворяли высшие сферы, где совершалось управление временем и пространством. Обожествлялись стихийные силы природы – Огонь, Вода, Ветер, Земля. Надо всем царил Бог Солнца – даритель жизни. Празднества и ритуалы аборигенов имели чаще всего двойственные истоки, представляя собой как мифологизированное воссоздание реальных событий, так и материализацию мифического мира. В результате такого двуединства в наше время почти невозможно отделить вымысел от фактов или событий реальной жизни.

Музыка была важнейшим элементом в ритуалах, являясь преимущественно «выражением магически-религиозного мира, который определяет судьбу человека» [261, с. 126]. Индейские божества часто сопровождаются музыкантами и даже олицетворяют ее. В священной книге майя-киче «Пополь Вух» мифологические персонажи Унбатц и Унчоен (Hunbatz y Hunchoen) появляются в окружении певцов и флейтистов. В ацтекской легенде о происхождении музыки Бог дымного (влажного) зеркала Тецкатлипока просит Бога Ветра Кетцалкоатля послать через моря в Дом Солнца музыкантов, чтобы они «веселили человека и поклонялись мне» [224, с. 76]. Один из любимых богов народа науа Хочипилли Макуилхочитл – Бог музыки, танца, плодородия, цветов и любви в ритуалах является, сопровождаемый маленькими музыкальными инструментами – флейтами, сонахами, мараками, различными погремушками. Хронисты с восторгом рассказывают о коллективном танце «митото», в котором сотни участников располагаются концентрическими кругами. В этом «танце-празднестве удовольствия и веселья принимали участие ансамбли певцов и танцоров, декламаторы, акробаты, маги и фокусники» [264, с. 232].

Музыка ритуальных жертвоприношений производила устрашающее впечатление на европейцев. «Собравшись все вместе, – рассказывает свидетель церемонии погребения Калтцонтцина, владыки Мичоакана, – они выходили в процессии среди ночи с зажженными факелами, ведя впереди людей, предназначенных к смерти. Одни ударяли костями кайманов или

больших ящериц в панцыри черепах, а родственники усопшего пели специальные гимны; другие играли на трубах похоронную музыку» [276, с. 166]. И продолжает: «Все их жены, родственники, друзья и другие господа, которые находились в храме, плакали во время похорон. Другие пели, но в этой церемонии не били в барабаны, хотя обычно имеют привычку не петь без сопровождения ударных инструментов» [276, с. 127-128]. На праздниках, называемых на Кубе «арейтос», и собирающих до тысячи участников, по свидетельству фрейя Бартоломе Лас Касас, исполнялись песнопения, в которых рассказывалось «о прошедших исторических событиях, войнах и мирной жизни» [164, с. 327]. «С помощью этих песен, – вторит ему другой хронист, Фернандес де Овиедо, – не забываются подвиги и значительные события прошлого. Эти песнопения остаются в памяти вместо книг; этим способом пересказывается генеалогия и дела касиков и других господ», и добавляет, – «Пусть читателю не покажется, что то, о чем было сказано, есть нечто дикое, первобытное, так как в Испании и Италии делается тоже самое, и в других частях христианского мира (и даже у неверных), ...должно также делаться» [316, с. 138]. Действительно, познание истории через искусство – один из верных путей, апробированных человечеством.

Музыкальные инструменты древних народов Америки имеют общее происхождение или весьма схожи с инструментами стран Азии – Китая, Бирмы, Индии, Малайского архипелага, что говорит еще раз об уходящих в предисторию связях этого континента с остальным миром. Это подтверждается такими видными музыкальными этнографами, как Курт Закс, Андрес Сас и многими другими [357, с. 198 – 203; 366, с. 97]. Вместе с тем, музыкальные инструменты жителей американского континента имели свои особенности, обусловленные местными природными условиями, характером местной культуры и религии. Наиболее богатым инструментарием обладали ацтеки, империя которых в Центральной Мексике со столицей Теночтитлан достигла расцвета в XV веке, и инки, государство которых, Тауантинсуйу (на кечуа «Страна четырех соединенных между собой стран света»),

простирались от южной Колумбии до Северо-Запада Аргентины и Центрального Чили. У ацтеков преобладали ударные инструменты, у инков же, музыка которых находилась на более высокой степени развития, имелось уже довольно большое количество духовых. В целом же, музыкальные инструменты доколумбовой эпохи отражают ранний этап эволюции музыкальной культуры. Курт Закс помещает эти инструменты между вторым и шестым уровнями среди выведенных им 23 уровней эволюции музыкальных инструментов [357, с. 238]. Стоит добавить, что многие из музыкальных инструментов, несмотря на их ограниченные, с современной точки зрения, технические возможности, являются высокохудожественными произведениями искусства, созданными с большой фантазией и изысканным вкусом.

Музыкальным инструментам в анимистическом мире аборигенов во многих случаях приписывалось магическое значение. Каждая звучность, каждый тембр соответствовал определенному моменту ритуала, вместе со звуками человеческого голоса, ритмами танца и жестами участников приобретая символический смысл. Наибольшей значимостью обладала группа ударных инструментов – *мембранофонов*. Барабаны различных типов использовались при проведении дворцовых церемоний, в религиозных ритуалах, в обрядах похорон и жертвоприношений, в военных целях для устрашения врагов, а также для передачи известий на большие расстояния. Наиболее совершенным из ударных инструментов является *тепонацтли* (*teponatztlī*) – своего рода прообраз ксилофона, один из немногих инструментов, обладающих возможностью настройки на различные интервалы. Размер ствола дерева, из которого изготавливался тепонацтли, избирался таким образом, чтобы при его высыхании расстояние между отдельными выемками позволяло воспроизвести звуки, соответствующие терции, кварте, квинте и октаве (разумеется, в их относительном сходстве с нашим пониманием интервала). Отметим также способность этого инструмента издавать два звука одновременно. Один из главных

инструментов ацтеков и майя – *уэуэтли* (huehuetl), представляющий собой вертикальный цилиндрический барабан, стоящий на трех ножках, с одной мембраной из оленьей или обезьяньей кожи; существовал во множестве разновидностей, от гигантских военных инструментов, до маленьких, служащих для сопровождения танцев. Многочисленна также группа ударно-шумовых инструментов – *идиофонов*, в которых звук извлекается трением одного предмета о другой. Здесь выделяются *распадоры* (omichicahuaztli), сделанные из костей животных (а иногда и человека), подобные стиральной доске с выдолбленными зубьями, по которой трет какой-либо палкой. Этот инструмент олицетворял мифы о плодородии, сопровождал похоронные процессии, символизируя идеи воскрешения и бессмертия. Среди ударно-шумовых до наших дней сохранилось громадное разнообразие инструментов под общим названием *мараки* (maracas), изготовлявшихся из высушенных плодов тыквы и наполненных мелкими камешками или высушенными семенами. Они использовались шаманами для вызывания сверхъестественных сил и духов умерших предков. Колокольчики *сонахи* (sonajas) и погремушки (cascabel), нанизанные на нитки, привязывались к рукам и ногам для акцентирования движений в танцах, и служили также в качестве амулетов.

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

В семействе духовых инструментов, *аэрофонов*, имеется множество разновидностей труб и флейт, для изготовления которых аборигены использовали рога животных, стволы деревьев, глину. Древнейший, и наиболее распространенный инструмент в Америке, как, впрочем, и в других странах, расположенных на берегах морей, – труба из *морской раковины*

(*bocina de caracol marina*). Резкие, хриплые и пронзительные звуки морской раковины сопровождали военные действия, обряды смерти и воскрешения, ассоциировались с символикой пространства, вселенной, заходом Бога-Солнца, а также с поэтическими образами Ветра и Вдохновения (*soplo divino*).

Многочисленное семейство *флейт* раскрывает мелодические возможности автохтонной индейской музыки. Их звучание имеет преимущественно лирический характер и похоже на человеческий голос. Насчитываются десятки разновидностей вертикальных флейт (у инков *пинкильо* и *кена*), изготовленных из самых разных материалов, – тростника, дерева, костей, глины, реже из металла или камня, с числом отверстий от 1–2, до 6–7. Различаются флейты по настройке и техническим возможностям. Наиболее простой вид – *пентатонные* флейты из обожженной глины или камня. Существуют двойные пентатонные флейты, *диатонические* флейты (способные извлекать звуки семиступенного ряда); хроматические и целотонные флейты племен тараско и тотонако в Перу. До наших дней ведущую роль в народных инструментальных ансамблях играет многоствольная флейта Пана, насчитывающая до 70 разновидностей и особо распространенная в Центральных Андах. Мексиканский этнограф Самуэль Марти отмечает, что в Национальном музее антропологии в Мехико и во многих частных коллекциях представлены удивительные музыкальные инструменты, как, например, относящиеся к VII веку н.э. тройные и четверные флейты майя из глины, способные производить трех- или четырехголосные аккорды. Это свидетельствует, по мнению Марти, о том, что за 200 лет до того как многоголосная полифония начала развиваться в Европе, в Америке уже существовала развитая гармоническая система [263, с. 17]. Конечно, данное утверждение можно оспорить: одновременное извлечение двух и более звуков каким-либо инструментом или группой музыкантов не является полифонией в том смысле, в каком это понятие употребляется в европейской музыке. Вряд ли также соотношение между

отдельными голосами в многоголосии было выверено столь же тщательно, как в европейской полифонической музыке. Скорее можно говорить о мастерстве изготовления инструментов и искусстве исполнителей.

Технические возможности флейт зависели от количества отверстий на стволе и способности воспроизводить дополнительные звуки октавой выше или ниже при изменении скорости воздушного столба (так называемом «передувании»). Некоторые из них предвосхитили виртуозные возможности современных инструментов. Так, на типичной для древнего Перу флейте кена возможно было чередование различных приемов игры (легато и стаккато), а также украшение исполняемых мелодий различными фиоритурами, форшлагами. Проиллюстрируем сказанное мелодией, записанной Изабель Аретс в североаргентинской провинции Жужуй и принадлежащей жанру инкского ярави [127, с. 68]: (пример 1).

«Примитивная американская музыка должна была быть, как это сегодня уже доказано, весьма ритмически активной, – свидетельствует Мендоса, – и это утверждение мы выводим и разнообразнейшего набора ударных инструментов, служащих основой инструментального ансамбля... Это подтверждается также и свойствами мелодий, построенных при помощи простых, резко очерченных ритмов. Даже когда инструменты играют solo, то ритмы достигают неожиданной силы и живости, объединяясь же с пением, начинают доминировать, зачастую становясь синкопированными, особенно у бразильцев и некоторых перуанцев и венесуэльцев; в других случаях появляются ритмы в виде коротких, настойчиво повторяемых ячеек, как в некоторых танцах мексиканских уичолей и яки; но всегда получается музыка трансцендентного динамизма, биение которой овладевает всеми присутствующими, заставляя их становиться частью этих ритмических волн» [285, с. 16]. Главным отличительным признаком индейского ритма является его двудольность, внутри которой возможны разнообразные ритмические сочетания, чаще всего дуолей с триолями. Многочисленны случаи смены размера такта в зависимости от текстовой просодии. Группа из трех звуков

нередко занимает первую долю такта, в особенности, когда необходим четкий акцент. Все это вместе сообщает музыке спонтанность и гибкость [389, с. 220] (пример 2).

Музыка народов Америки была преимущественно *монодической*. Мелодия почти всегда сопровождалась ударными и шумовыми инструментами. Падре Акоста в 1591 году так описывает манеру исполнения туземцев: «Они играют на различных инструментах: одни на каких-то трубочках или дудках, другие на тамборах, третьи дуют в раковины. Чаще всего поют все вместе, вторя тому или другому говорящему свои стихи и приглашая остальных отвечать одной строкой куплета» [108, с. 249]. (Имеется в виду нечто, относящееся к антифонному пению). Не менее живописно излагает свои впечатления от пения аборигенов в 1646 году падре Овалье: «Манера пения – все в один голос, повышая на один тон, подобно церковному пению, без всякого различия между басами, сопрано и альтами, а окончив куплет, сразу начинают играть на своих флейтах и каких-то трубах, точно так, как это происходит в пассакалиях в испанской музыке, и потом опять повторяют куплет и играют на своих флейтах, и звучат они так громко, и кричат они так, и их собирается столько на этих танцах и празднествах, что их можно слышать на очень большом расстоянии» [315, с.5]. Форма песнопений часто предполагает какое-то вступление, затем один или несколько куплетов и заключительную часть. Каждая новая фраза начинается неизменным мотивом и текстом, продолжаясь затем в новом варианте, удлинённом, или, напротив, укороченном в зависимости от содержания, и заканчивается никогда не изменяемой каденцией. Приведем здесь отрывок из популярнейшего у инков танца с пением «кашуа», использованном в народной аргентинской драме «Ольянтай». Сначала звучит инструментальный наигрыш, затем вступает хор в унисон (пример 3).

Подавляющее большинство индейских мелодий основывается на *ангемитонной пентатонике*. Пентатонный звукоряд индейцев имеет два вида наклонений – мажорное и минорное, что соответствует общепринятой

классификации. Мендоса считает, что индейские лады должны строиться от верхнего звука к нижнему (что, видимо, более соответствует характеру музыки мексиканских индейцев) с октавным удвоением верхнего звука: *до-ля-соль-ми-ре-до* [285, с. 218]. Присутствие в этом звукоряде двух малых терций сообщает ему несколько грустное звучание, однако, песни, находящиеся в этом ладу, способны выражать самый широкий спектр настроений от самой глубокой отрешенности, свойственной многим индейским напевам, до открытого веселья. Пентатонный звукоряд минорного наклонения строится на тех же звуках, начинаясь с верхнего «ля»: *ля-соль-ми-ре-до-ля*. И в результате от каждого из основных звуков пентатоники можно образовать три мажорных и два минорных звукоряда. Такого же способа построения пентатонных ладов (построенных, однако, традиционно снизу вверх) придерживаются Рауль и Маргарита д'Аркур; их классификация стала общепотребительной в латиноамериканской музыкальной фольклористике [78, с. 45] (пример 4).

Встречаются трихордовые мелодии, а также мелодии на основе мажорного трезвучия. Так настроены музыкальные инструменты чаранга и тростниковая труба эрке [78, с. 44] (пример 5). «Эти звуки те же, что и в нашем мажорном аккорде, – говорит Исабель Аретс, – и в то же время столь на них непохожи! Кенко, как местные жители называют вокальные украшения, превращают сухой остов напева, который мы получаем, когда пытаемся перенести эти песни на нотную бумагу, в нечто живое, красочное, причудливое и исполненное глубокого чувства. Когда слышишь, как поют эти люди, чудится, что это голоса долин, где они живут, голоса их холмов, ручьев, голоса их оживших предков. Эти голоса не назовешь красивыми; они, скорее, грубы и доносятся словно откуда-то издалека. Подобных им не услышишь больше нигде» [127, с. 21] (пример 6).

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

Сохранилось мало мест, где музыкальная практика индейцев не была бы затронута чуждыми влияниями. В процессе вынужденной эволюции и совместного существования с испанской, португальской и другой европейской музыкой, пентатонные лады индейцев расширились до семитоновых, получив вводное *си* в до мажоре и *соль#* в ля миноре. Вместе с тем европейский семиступенный звукоряд в музыке индейцев является как бы расширенной пентатоникой, сохранившей внутри себя базовую секундо-кварттовую настройку, в отличие от терцово-квинтовой настройки европейского мажоро-минора. Попытки гармонизации индейских мелодий согласно функциональным законам европейской музыки не приводили к удовлетворительным художественным результатам [212, с.17]. Монодическая природа этих песен не предполагала гармонического обрамления. В случаях же, когда композиторы, уже в XX веке, начнут обрабатывать эти мелодии в поисках национальной идентичности, они будут действовать иным образом, выводя сопутствующие голоса из их мелодического контекста. Однако речь об этом пойдет гораздо позже, на данном же этапе попытаемся проследить эволюцию индейской музыки в эпоху колонизации в течение XVI – XVIII веков.

Роль испанского и португальского наследия в процессе формирования латиноамериканской музыкальной культуры общеизвестна, Все богатство народных и профессиональных традиций Иберийского полуострова было перенесено на местную почву. Духовная, светская и народная музыка, пришедшие из Европы, наложили неизгладимый отпечаток на индейскую музыку. «Можно сказать со всей справедливостью, что усилия колонизаторов не были бесполезны, не упали на бесплодную почву, напротив, следы испанского влияния можно проследить шаг за шагом» [286, с. 8].

Важнейшую роль в идейном перевоспитании американских аборигенов сыграла католическая церковь. Эрнан Кортес, губернатор и генерал-капитан покоренных им земель, получивших название Новой Испании, в «Донесениях» испанскому королю (в 1520-е годы) потребовал срочной

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

Первая католическая церковь, построенная в Новой Испании, как утверждает фрей Мендиета, была воздвигнута в 1525 году Эрнаном Кортесом, открыта со всей возможной пышностью, с участием как испанской, так и индейской знати, и ознаменовалась массовым обрядом обращения в христианство [276, с. 354]. Вскоре последовало возведение по всей Америке католических храмов, а также организация миссий францисканцев, иезуитов, доминиканцев и других орденов. Католические храмы стали центрами духовного и культурного общения и для самих европейских поселенцев. Поэтому, если принять колонизацию Америки как историческую данность, не следует рассматривать деятельность церкви лишь в негативном плане, многие монахи-проповедники являлись носителями самой высокой культуры. Их интеллектуальный уровень и широкие гуманистические познания послужили питательной почвой для проникновения прогрессивных идей из Старого Света. Более того, утверждается даже, что «благодаря священникам не произошло никакого

разрыва между европейско-иберийским и иберо-американским мирами» [350, с. 4]. Таким образом, даже не соглашаясь с категоричностью данного утверждения, признаем, что церковь в Латинской Америке стала проводником западной цивилизации, соединила ее со всем остальным миром, с его добродетелями и пороками.

Многозначность совершившегося события – слияния двух миров – породила множество разнородных, но по-своему справедливых точек зрения. «Удалось ли в действительности трансформировать индейский менталитет? Превратились ли индейцы в подлинных христиан?» – вопрошает мексиканский философ Эльза Сесилия Фрост [217, с. 79], – и отвечает словами другого мексиканца, Мигеля Мендисабаля: «Обращение туземцев было фактом, под которым подразумевалось их абсолютное подчинение духовенству, однако религиозная ментальность масс, их концепция чудесного, связь богов с природой и человеком, и зависимость одних перед другими не изменились никоим образом» [277, с. 222–241]. Многие поддерживают эту точку зрения и считают, что произошла лишь внешняя христианизация обычаев и привычек, и, также как «внутри любого русского прячется казак (sic!), так и под католицизмом мексиканца всегда бьется сердце идолопоклонника, неутолимая жажда сверхъестественного» [217, с. 8]². Таким образом, процесс обращения варварских народов не привел к какому-то однозначному результату – ни к полному усвоению христианской доктрины, ни к полному пониманию ее духовной сущности. Запуганные индейцы подчинялись обращению ради получения милости от конкистадора, но в глубине души оставались такими же язычниками, как и ранее. Для многих из побежденных принятие новой веры было скорее политическим маневром, и меняя своих богов на чужих, они стремились избежать лишних жертв. Хронист Херонимо Мендиета свидетельствует, что «хотя на публике и не совершались привычные жертвоприношения, в которых они имели

² Мы не могли не привести этого экзотичного сравнения, хотя, понятно, оно не имеет прямого отношения к рассматриваемому вопросу.

обыкновение убивать людей, но втайне в храмах продолжали совершаться и сохраняться старинные церемонии, и по ночам бывали слышны крики верующих в ритуалах, в которых они танцевали и пели пьяными голосами» [276, с. 251]. До настоящего времени, наряду с уже привычной, внушаемой столетиями верой в христианские идеалы, не только многие индейцы продолжают бояться и обожать своих старинных, богов, но и в латиноамериканцах неиндейского происхождения проявляются следы религиозного гибридизма, которые могут уходить своими корнями в XVI век. Фундаментальные догмы христианства и туземные мифы смешались и соединились в церковной службе, претерпевшей неизбежные модификации за счет включения в них элементов местных ритуалов и представлений [277, с. 222]. Создание новой культуры в процессе слияния местной аутентичной культуры с полностью чужой означало борьбу между различными мировоззренческими концепциями, в результате которой каждая из сторон теряла часть собственных черт и приобретала новые. Поэтому можно говорить о *транскультурации*, произошедшей не только в области религии, но шире, во всей латиноамериканской культуре.

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

днем по праздникам, то только в течение мессы и проповеди; запрещается использовать старинные символы для танцев и песнопений, а если использовать, то только те, которые будут указаны священниками»[261, с. 344]. Вместе с тем в поисках наилучших способов привлечения идолопоклонников некоторые ритуальные индейские мелодии были адаптированы для исполнения церковных обрядов путем подбора к ним текстов на испанском языке или латыни. Во время проведения церковных празднеств и церемоний вне храмов позволялось использовать маскарадные костюмы и маски, исполнять языческие песни и танцы, внося в них некоторые изменения, дабы они не шли вразрез с католическим духом. Этим было положено начало метисации автохтонной музыки, поскольку именно в эту пору она получила первые порции инородных элементов.

Документальные свидетельства о преподавании музыки в Новом Свете восходят к первой половине XVI века, когда миссионеры начали обучать индейцев, а затем метисов и мулатов элементам церковной службы, церковному пению, началам полифонии, игре на органе и других инструментах. Это делалось не только в целях перевоспитания, но также для удовлетворения практических потребностей в исполнителях, становившихся потом в свою очередь наставниками для новообращенных. Слух местных жителей должен был воспринять мелодический и ритмический строй другой музыки, они должны были включить в собственную систему понятий новую систему воззрений о реальной действительности и на личностном уровне усвоить чуждые им способы самовыражения.

Первая школа музыки была основана в 1523 г. в Тескоко на территории Новой Испании, (впоследствии ставшей называться Мексикой), монахом-францисканцем Педро де Ганте. Этот святой отец стал первым, кто научил индейцев писать, играть на музыкальных инструментах и исполнять различные духовные песнопения, за что был признан «отцом мексиканской музыки» [361, с. 88–90]. Через несколько лет аналогичные школы были открыты в Мехико, Тласкале и других мексиканских городах.

В Бразилию первые монахи ордена иезуитов во главе с Мануэлем да Нобрега прибыли в 1549 году и немедленно занялись перевоспитанием индейцев. «Брат Висенте Рижу, – пишет Нобрега, – каждый день объясняет детям христианское учение, он учит их также читать и писать» [147]. Первая школа, где обучались церковному пению и игре на музыкальных инструментах, открылась в Баие в 1559 году под руководством Бартоломеу Пириса. Главными центрами музыкальной жизни в колониальной Бразилии стали Баиа (современный Сальвадор), Пернамбуку и Минас-Жерайс.

В Боливии (г. Ла Плата) первая школа музыки была основана в 1568 году. Известно, что некоторые из детей инкских касиков получили европейское образование в Колледже Сан Андрес (г. Кито, Эквадор) и способны были играть четырех-пятиголосные мотеты. В 1598 году была открыта первая школа в Куско, где систематически преподавалась полифония и игра на музыкальных инструментах.

В Аргентине центром музыкальной жизни с 1612 года становится Кордова. В это время в регион Рио-Ла-Плата начинают прибывать миссионеры, среди которых выделяется композитор Хуан Вассео, основатель первой консерватории «Сан Игнасио», знакомивший учеников не только с религиозной, но и со светской музыкой, а также обучавший игре на европейских инструментах, таких как смычковая виуэла, клавесин, лауд и другие [182, с. 9–21]. Характерно, что в XVII-XVIII веках в Кордове среди музыкантов было много негров и мулатов, исполнявших зачастую обязанности соборных органистов; многие из них являлись отличными скрипачами, учителями танцев в частных домах [321, с. 35–36]. С возрастанием значения столицы Аргентины Буэнос-Айреса фундаментальной базой для получения профессионального образования стала капелла кафедрального собора, основанного в 1622 году. В 1629 году здесь же была учреждена семинария, в которой ученики не только овладевали необходимыми навыками пения и игры на музыкальных инструментах, но и

давали концерты светской музыки. В Каракасе (Венесуэла) в 1640 году была основана школа церковного пения, а с 1687 года начинается преподавание музыки в духовной семинарии при Кафедральном соборе, где своей работой выделяется Франсиско Перес Камачо.

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

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

христианского образования. Аборигены оказались весьма восприимчивыми к обучению, изумляя европейцев той легкостью, с которой оказались способны повторять и запоминать длинные и сложные литургические построения [361, с. 88 – 90]. С помощью наиболее одаренных учеников были переведены на местный язык основные положения христианской доктрины и положены на «очень красивые грациозные церковные мелодии», которые служили хорошей рекламой для привлечения людей [276, с. 531]. Дети наиболее знатных индейских вождей-касикиков, обучавшиеся в «Колегио Санта Крус» в Мехико, пели утренние молитвы в честь Нашей Сеньоры (Девы Марии), а также другие необходимые молитвы в течение дня, а по праздникам пели «Te Deum laudamus» [276, с. 342]. «Некоторые из мансебу, – рассказывает другой священник, фрей Торибио де Бенавенто Мотолина, – уже разучили вильянсико на своем языке, и это представляется признаком больших способностей, так как их еще не обучали сочинению контрапункта, и что привело испанских канторов в изумление, это то, что один индеец из этих певцов, живущий недалеко от Тлаксаллана, сочинил целую мессу чисто по интуиции, и знающие испанские канторы, которые ее слышали, сами хорошие певцы, говорят, что не нашли никаких недостатков, хотя эта музыка и невысокого качества» [261, с. 106].

В новых условиях появились некие гибридные формы типа ораторий, в которых к традиционным текстам на латыни, испанском или португальском языках, положенных на мелодии грегорианских песнопений, добавились номера с использованием музыкальных тем индейцев, а затем негров [295, с. 201–202]. Рассказывали уже в 1670 году о падре Диего де лос Риос, который, будучи сам хорошим живописцем, «наставлял юношей в музыке и сочинял для них песни на их языке, которые они пели потом в церкви на основных праздниках» [215, с. 27]. Известно также о колумбийских индейцах, которые «служили мессы по торжественным дням, и некоторые из них настолько способны, что, не зная кастильского, умели читать по латыни и петь эпистолы в хоре. В короткое время они научились помогать в проведении

службы и излагать христианскую доктрину на родном языке» [215, с. 27]. Испанский драматург Тирсо де Молина был восхищен непрерывными процессиями с большим стечением народа в Санто Доминго и рассказывал, что «юноши группами выходили на улицы и направлялись в наш храм, напевая вильянсико и мотеты» [216, с. 28]. Можно было бы привести еще множество подобных примеров, доказывающих способности местных жителей в усвоении различных элементов европейской культуры. Здесь стоит лишь отметить, что процесс проникновения европейской музыки в среду аборигенов отмечен прежде всего неравноправностью взаимодействующих сторон: всеобъемлющим влиянием одной и крохами другой, которые позволено было сохранить для достижения победы первой. Тенденция *превалирования европейских элементов над местными* станет основной в эволюции музыкальной культуры Латинской Америки.

В современную эпоху во взаимоотношениях между аутентичной музыкой и музыкой европейского происхождения немалую роль играет образ жизни индейцев. Леонардо Акоста уже в 1982 году свидетельствует, что во многих регионах Америки продолжают существовать индейские общины, которые сохранили нетронутой или почти неповрежденной как свою музыку, так и свои верования, обычаи и привычки. Потомки ацтеков и инков продолжают культивировать те же песнопения, танцы и инструменты, что и во времена расцвета их Империй, продолжают отмечать основные годовые солнечные циклы с теми же празднествами, масками и ритуалами, в тех же местах, посвященных отправлению этих культов, что означает, что сущность солнцепоклонничества не была утрачена [109, с. 155]. Изабель Аретс, со своей стороны, свидетельствует, что посетив сьерру, горные районы Анд, она нашла два типа музыки – музыку, которую, согласно употребляемым инструментам, совершенно отличным как от европейских, так и африканских, можно считать принадлежащей доколумбовой эпохе, и музыку, образованную из сочетания элементов и инструментов местной музыки с европейскими элементами, которая является великолепным доказательством

творческих способностей индейцев и метисов [128, с. 257]. «Внутри обширной географии Латинской Америки, – продолжает она, – существует огромная масса крестьян и прежде всего аборигенов, которые еще даже не подверглись переписи и занимают место хранителей того, что наши антропологи называют «аутентичностью», и которая в нашей современной этномузыкальной науке называется музыкой устной традиции. Когда мы, этномологи, углубляемся в изучение групп фольк и аборигенов Америки, мы открываем, что музыка устной передачи остается полностью действенной в их среде, поскольку она функциональна» [128, с. 258–259]. Эту мысль разделяет и гватемальский ученый Давид Вела, заявляя, что «в музыке устной традиции и танцах сохраняются история и традиции индейцев ...индейцы чувствуют и действуют согласно своей традиции, руководясь общинным сознанием, и творят свою музыку и танцы с мотивировкой, идентичной своим предкам» [393, с. 97].

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

1.2.2. Афроамериканская музыка.

Культуры африканцев и индейцев в момент их насильственного соприкосновения с европейцами, находились на одинаковом, в самых общих чертах, уровне развития. Поэтому и процессы их бытования и трансформации в новых исторических условиях были во многом схожи. Африканские народы жили на уровне традиционных обществ, руководствующихся анимистическими представлениям о мире, олицетворяющимися в сонме божеств, руководящих всеми сторонами жизни. Политеизм религии африканцев переместился в Америку, приобретя здесь «неоафриканский» характер, проявляющийся в том, что одни негритянские божества были наделены именами христианских святых, а другие – заменены на новые языческие божества, отражающие реалии жизни в Америке [311, с.189]. Это относится как к собственно африканцам, попавшим в Америку, так и к последующим поколениям афроамериканцев, родившихся уже на американском континенте. Мир магии, духов, верований, представлявших зачастую экзотическую смесь христианства и язычества, продолжает оставаться неотъемлемой частью их жизни.

Эволюция африканской музыки на американском континенте, также как и индейской, была отмечена разнонаправленными, зачастую противоположными тенденциями: уничтожения и выживания, сохранения старого и восприятия нового, обновления, трансформации, в целом всеми типичными явлениями, происходящими в процессе транскulturации. В условиях физического порабощения негров в Америке с большой силой проявилась *защитная* функция музыкального фольклора, посредством чего они могли отгородиться от угнетающей действительности и сохранить свою культурную самобытность [251, с. 8]. «В тот самый момент, когда начинает звучать музыка, место, где происходит ритуальное действие, превращается в живое пространство, где возрождаются мифы, совершая таким способом религиозно-магическую акцию, обеспечивающую историческую

непрерывность посредством традиционной культуры» [109, с.195]. Но не только мифы возрождаются в эти минуты – здесь в концентрированном виде возрождаются моменты подлинной жизни, ибо место, где проводится ритуал, это одновременно «храм, клуб, салон для танцев, госпиталь, театр, аптека, концертный зал, суд и муниципалитет» [244, с. 23].

Африканскими формами, сохранившимися в наибольшей степени свою идентичность, естественным образом стали те, которые находились в местах, отдаленных от центров цивилизации и не подвергались влиянию элементов других культур, из которых складывались новые национальные культуры. Но даже самые стойкие, замкнутые на самих себя элементы африканской культуры, связанные с некоторыми магическими ритуалами, хотя бы частично и запоздало, включались в общий процесс трансформации. «Африканские культуры не были перенесены в своем чистом виде, но были реинтерпретированы таким образом, что там, где внешние черты подверглись изменению, внутренний глубокий смысл сохранился [235, с. 64]. Таким образом, из элементов африканских культур, смешавшихся с элементами европейских и индейской культур, возник новый синтез, в котором африканское, переработанное на новой почве, сохранило свои сущностные черты.

Попытаемся теперь выявить некоторые из наиболее существенных характеристик африканской музыки, перенесенной на американский континент, те черты, которыми во многом определяется идентичность афроамериканской музыкальной культуры.

В афроамериканской музыке трудно переоценить роль ритма – она выходит далеко за рамки чисто музыкальных функций. Ударные инструменты, и прежде всего *тамбор*, этот символ Африки, священный инструмент, без которого не обходится ни одно мало-мальски важное событие, стал опорой в сохранении музыкальных традиций, перемещенных на американский континент. В Америке можно найти множество вариантов

мембранофонов, от типично африканских образцов до полностью новых, являющихся плодом творческой трансплантации. Существуют тамборы самых разнообразных типов и размеров – цилиндры, конусы, бочки, в виде песочных часов с двумя колбами. Основной корпус изготавливается обычно из дерева, а также высушенных плодов или глины. Имеются тамборы с мембраной из кожи с одной или двух сторон, тамборы лежащие и стоячие; по одним ударяют палочкой, по другим руками или даже ногами; звук может извлекаться также скользящими или трущими движениями ладоней; на тамборах могут играть соло, чаще же они используются в комбинациях от двух-трех до 15-ти и более инструментов [124, с. 47]. Тамборы исполняют самые различные функции, из которых важнейшая – сопровождение, а если обозначить точнее, участие в религиозных ритуалах африканского происхождения – вуду, кандомбле, макумба, шанго и ньянгизм, получившими широкое распространение на Кубе, Гаити, в Бразилии, Венесуэле, и насчитывающими тысячи, если не миллионы поклонников. «Ритмы тамборов, крайне разнообразные и носящие названия африканских племен, с которыми они были привезены на Гаити, управляют движениями и действиями танцоров. Подобным образом они призывают к многочисленным божествам, так как танец является ритуальным актом, обладающим таинственными силами, способными воздействовать на «невидимых». Музыка и танец правят богами, так как они тоже являются танцорами, которых подчиняет магия ритма вуду – этой танцующей религии» [289, с. 70], – так описывает связь магии и ритма видный антрополог Альфред Метро. Тамбор в религии вуду – это не только священный инструмент, а и вместилище духов лоа и ориша, и каждому божеству предназначены различные приемы игры. Ритмы участников ритуала накладываются друг на друга, создавая сложную синкопированную полиритмию. Звуковую картину еще нередко усложняют «ритмические слова», с которыми участники ритуала общаются к своим богам, они не только просят их о чем-то, но могут и спорить с ними, ругать и порицать их в самых нелюбимых

выражениях. И происходит это под грохот тамборов с неистовой страстностью и самозабвением[311, с. 208]. Структура этого омузыкаленного действия отличается свободой и импровизационностью особого рода, присущей только африканскому искусству. Ритуал может длиться много часов и насчитывать до двух сотен танцев, произвольно меняющих порядок следования, со все более ускоряющимся движением, доводящим участников до полного изнеможения. Никакой пример не способен адекватно иллюстрировать происходящее, тем не менее, приведем здесь фрагмент песни-танца «Шанго» из кубинского ритуала «ору», дающий хотя бы какое-то представление о характере афрокубинской остинатности (пример 7).

Звуковая гамма афроамериканской музыки была бы монотонной, если бы тамборы не сопровождались громадным числом сопутствующих *ударно-шумовых* инструментов – *идиофонов* самых разных видов. Среди них *планчуэла* из деревянных или металлических брусков-пластинок; *кучара* – большая ложка, которой бьют по земле; *кучаритас* и *хикаритас* – маленькие ложечки или чашечки; *кампанитас* – одинарные или двойные колокольчики; треугольники; трещотки *матракас* из сушеной тыквы или металла; *распадоры*, подобные индейским. Африканские корни имеют также *маримба* или маримбула (род ксилофона или металлофона), весьма распространенные по всей Южной Америке, особенно в таких странах как Гондурас, Гватемала, Бразилия и Венесуэла (здесь она называется санза). Из струнных инструментов – *кордофонов* африканского происхождения в Америке прижился лишь музыкальный лук *биримбао*, или маримбао, из тыквы с натянутой жилой или проволокой, по которой водят деревянной или металлической палочкой или монетой.

Группа *духовых* инструментов, *аэрофонов*, представлена довольно большим количеством флейт, различающихся по размерам и количеству отверстий, из которых можно выделить поперечную флейту на Гаити и назальную флейту в Венесуэле. Подобно индейцам, афроамериканцы

пользуются также разными видами труб, сделанных из морских раковин, рогов антилопы, дерева, слоновой кости, металла.

О *звуковысотных* соотношениях в африканской музыке трудно говорить с полной определенностью. Схематическое описание не может выявить ее характерных особенностей, а лишь дать представление об ее общих чертах с другими музыкальными культурами соответствующего этапа исторического развития. Так, в африканской музыке можно заметить преобладание квартово-квинтовой настройки и редкое употребление интервалов терции и сексты (пример 8). Наряду с *ангемитонной* и *гемитонной* пентатоникой встречаются также *семиступенные* звукоряды, а также эпизоды, насыщенные хроматизмами. По мере динамизации музыка может подниматься на более высокие тона, совершая своего рода модуляции, хотя говорить о тональных изменениях в европейском понимании было бы неточно.

Одним из наиболее характерных и устойчивых признаков африканской музыки, перенесенных в Америку, является *принцип повторности*, который можно трактовать на самых разных уровнях, от музыкально-технических аспектов до концепций философского плана. Так, по мнению камерунского музыканта и писателя Френсиса Бебея африканская музыка это «циклическая музыка, символизирующая весь цикл человеческой жизни. Вследствие ее цикличности должно быть понятно, что ее материя состоит из микроциклов, разновидности звуковых атомов, которые высвобождаются повсюду в музыкальных фразах, всегда похожих одна на другую, которые музыкант бормочет вполголоса или безостановочно играет, что разочаровывает и даже зачастую повергает в отчаяние европейца, который приходит к категоричному выводу, что эта музыка монотонная» [141, с. 201]. Принцип повторности является несомненно одним из основных в музыке любого народа, а различия в способах его применения порождают ее национальные особенности. В африканской музыке одна и та же мелодико-ритмическая ячейка, часто состоящая из одного-двух звуков, может бесконечно

повторяться, не скованная определенной, заранее обдуманной формой, подобно тому как это происходит в европейской музыке. Структура африканской музыки открыта, она обладает возможностью неограниченного добавления новых разделов и гораздо менее зависит от равновесия между частями. Развитие происходит путем добавления и интенсификации одинаковых или подобных элементов. Как утверждает североамериканский критик Роберт Палмер, «в музыке Азии и Африки, в особенности ритуальной музыке, время не разделено, оно эластично растянуто. Часто встречаются пьесы, в которых всего лишь одна музыкальная идея развивается посредством простых или свободных вариаций, продолжающихся в течение определенного отрезка времени, а время представляет собой нечто большее, чем пассивная рамка, внутри которой помещены звуки, оно играет роль активного музыкального элемента. Длительность звука становится такой же важной как ритм и мелодия; восприятие текущего времени замещено экстатическим пониманием циклических музыкальных процессов, которые кажутся не имеющими ни начала, ни конца. Азиатская и африканская ритуальная музыка бросают вызов смерти, проявляют себя как вечное настоящее»[319, с. 3]. Эта концепция проявляется, по утверждению Фрэнсиса Бебея, в типичной форме *антифонного* пения, форме «вопроса и ответа» в которой хор обыкновенно повторяет одну и ту же фразу, в то время как солист вводит какие-то, зачастую трудноуловимые изменения в «запеве». Эти звучности соответствуют движению мира в вечных поисках совершенства [141, с. 203]. Приведем кандомбле из ритуального обращения йоруба к богу Шанго (пример 9).

Африканцы не стремятся к «чистому» звуку, подобному темперированному европейскому. Их музыка, также как и музыка азиатских народов, базируется на иной эстетике и восприятии, в результате чего культивируются «нечистые», «стертые» звуки и тембры, зачастую резкие, душераздирающе пронзительные и издаваемые самыми различными способами. «Идеал африканца – это выразительность каждого звука, а не его

чистота» [109, с. 130], – такую формулу предлагает Акоста. Отсюда обилие разного рода звукоподражательных эффектов, вызванных изначальной функциональной предназначенностью этой музыки – фальцетов, глиссандо, горловых звуков, имитирующих жужжания, крики зверей и птиц и т.п.

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

Характер африканской музыки в новых условиях социального и культурного бытования стал раздваиваться, в одних случаях (в местах культивирования магико-ритуального комплекса) сохраняясь, в других (в условиях городской цивилизации европейского типа) утрачивая свои мифологические и религиозные признаки вплоть до ее дефункционализации, то есть вхождения в ряд музыкальных жанров, отражающих обыденную жизнь людей. Как отмечал исследователь американского фольклора Роджер Бастид, «раб создал фольклор плантаций, отличный от африканского фольклора и отвечающий новой социальной ситуации» [139,с.127]. Наряду с «выжившими» в более или менее чистом виде экземплярами африканской музыки во всей Америке появились музыкально-танцевальные жанры, являющиеся уже продуктами новых земель, обозначающие вторую и *главную тенденцию интеграционного плана*, базирующуюся на *синтезе* африканских элементов с элементами европейского происхождения. Выходцы из Африки с необыкновенной легкостью трансформировали на свой лад музыку европейского происхождения. Они ассимилировали многие черты своей музыки с европейским мажоро-минором, семиступенным темперированным

звукорядом, с хроматизмами, с основными формами, ритмами, словом, со всеми элементами европейского происхождения, встречающимися в латиноамериканской музыке. Здесь на смену функции *защитной* на поверхность выходит функция *усвоения* нового, процесс адаптации и создания нового афроамериканского стиля. «Нужно различать в фольклоре Америки три экстракта, наложенных один на другой, – пишет Роджер Бастид. – Во-первых, *африканский* фольклор в состоянии чистоты и хорошо сохранившийся, во-вторых, *черный* фольклор, который можно было бы назвать «креольским» в связи с тем, что он родился в Америке отчасти как спонтанное выражение чувств негров к белым, отчасти созданный искусственно в качестве орудия евангелизации масс цветного населения; наконец, *белый* фольклор, который, однако, негры сделали своим в стремлении к возвышению и ассимиляции, подобно тому как белые заимствовали у черных некоторые танцы и музыку, чтобы заставить их перейти в результате многих манипуляций под «покров цивилизации» [139, с. 105].

В наиболее концентрированном виде автохтонные элементы африканской музыки сохранились на Кубе, Гаити, в Бразилии, Венесуэле, Колумбии и еще некоторых небольших странах Южной Америки. Вместе с тем, и в этих странах, несмотря на схожесть их музыкальных культур, с течением времени появились свои национальные особенности. По мере того как африканская музыка превращалась в составную часть латиноамериканской она все более отвечала широкому контексту действительности, в которую вращалась. Выходя за рамки религиозных культов, эта музыка теряла какие-то свои качества, приобретая другие, уже не африканского происхождения, выходя далеко за границы своих первоначальных ареалов и становясь интернациональным достоянием. Этот интеграционный процесс начал активно развиваться примерно с середины XIX века и продолжается в настоящее время, охватывая все большие пространства и группы населения во время народных празднеств,

фестивалей, карнавалов, широко поддерживаемый средствами массовых коммуникаций.

По свидетельству Алехо Карпентьера, «начиная с XVI столетия они (то есть африканцы. – В.Д.) впитывали в себя испанские романсы, португальские фадос, а позже нормандские дансоны... Имела место и эволюция: нормандский контрданс, завезенный на Кубу французскими колонистами..., превратился в колоритную тансу, прародительницу прелестных современных дансонов городских предместий» [36, с. 241]. Не ограничиваясь лишь воспроизведением, негры вносили в эту музыку специфические элементы своих художественных традиций, поэтому испанская и португальская музыка в исполнении негров существенно меняла свой облик: трехдольные метры стягивались в двухдольные, ритм становился синкопированным и приобретал большую остроту, настройка мелодии стала менее темперированной и более хроматизированной, в инструментальном сопровождении ведущую роль получали ударные инструменты, структура музыкальных периодов утрачивала квадратность, стихотворные строфы дробились и расчленялись между солистом и хором, подчиняясь традиции антифонного пения. С течением времени эти черты, вкупе с особенностями манеры исполнения – глубокими вздохами, различными возгласами, выкриками и звукоподражаниями, стали устойчивыми характеристиками нового сонотипа афроамериканской музыки, как одного из видов латиноамериканской музыки. «Негры обладали такой способностью к адаптации, что в новых условиях существования у них выработалось новое мироощущение, теснейшим образом связанное с землей, на которую их привезли. Негры и индейцы заимствовали чувство мелодии у испанцев, португальцев и итальянцев, благодаря чему мелодии их собственных песен приобрели широту, первоначально им не свойственную. Напевы европейского происхождения обогащались жесткими звучаниями необычных ударных... индейские флейты объединялись с негритянскими барабанами.

Музыкальные элементы переставали быть африканскими или европейскими и приобретали американское гражданство» [36, с. 241].

Бразилия, Карибский бассейн и США – именно в этих регионах возникли афроамериканские формы и жанры, распространившиеся по всему миру и приобретшие поистине универсальное значение. Из района Карибских островов с центром на Кубе произошли *румба* и *сон*, в Бразилии родилась *самба*, в США возник *джаз* – жанры, образующие в этих странах ядро национальной музыкальной культуры. Вместе с тем в этих жанрах всегда наличествует *двойственность* образующих их элементов. Признаки африканского, по мнению кубинского музыковеда Аргелиерса Леона, прослеживаются не только в таких типических случаях как румба, джаз, макумба или меренге, но в жанрах с менее очевидными африканскими следами как хабанера и танго [251, с. 15]. Карпентьер, со своей стороны, предостерегает от переоценки доли африканского в этих жанрах: «Если джаз полностью отличается от африканских музыкальных форм, то тоже самое можно сказать и о музыке Кубы, Бразилии и других стран, имеющих африканские корни музыкальной культуры. Кубинская «ча-ча-ча» и румба, самба и боса-нова Бразилии, калипсо Барбадоса и Тринидада не имеют ничего общего с подлинными записями африканской музыки» [36, с. 170]. Если оставить в стороне музыку, сохранившуюся в подлинно африканских религиозных культурах, то генетически афроамериканская музыка не что иное, как европейская музыка, преобразованная длительной исполнительской практикой негров. Таким образом, афроамериканская музыка – *продукт взаимодействия*, в котором участвовали *европейская* (исходная) и *африканская* (ассимилируемая) музыкальная культура. Европейская основа афроамериканской музыки роднит ее с креольской латиноамериканской музыкой, афроидные же черты придают ей чрезвычайно характерный и легко различимый облик. Если же говорить о наиболее общих чертах бразильской, кубинской или иной музыки, имеющей африканские корни, то можно смело сказать, что именно Африке латиноамериканская музыка обязана своей

первозданной, бьющей через край жизненной силой, огненным темпераментом, чрезмерной с точки зрения европейцев чувствительностью, и не поддающимся никаким подсчетам ритмическому богатству и звуковому своеобразию.

1.2.3. Креольская музыка

Весьма важным при толковании проблем культуры Латинской Америки является понятие *креол* (*crioulo*), впервые появившееся, по свидетельству Карпентьера, в «Географии и общем описании Индий» Хуана Лопеса Веласко, написанной в Мексике между 1571–1574 годами. «У испанцев, отбывающих в эти края (то есть в Америку – В.Д.), а затем проживших там какое-то время под воздействием иной температуры воздуха, иного климата, – пишет он, – обязательно несколько изменяется цвет кожи и черты характера; но тех, кто уже родился там называют креолами, и хотя они и считаются испанцами, они явно отличаются от них внешностью и сложением» [36, с. 168]. Это общепринятое и не вполне научное объяснение причин изменений, происходящих с испанцами, а видимо, и с людьми других национальностей, эмигрировавших в Америку, можно найти в самых разных источниках. Европейцы, завоевав Америку, оказались, в свою очередь, в новых, непривычных условиях, в окружении индейцев, оказывающих на них свое влияние. Мексиканский философ Самуэль Рамос, утверждал даже, что это «насыщенная, темная среда, которая опутывает все, что есть внутри страны» [338, с. 58]. По мнению другого ученого, индейское присутствует в жизни общества на подсознательном уровне [163, с. 10]. В таких странах, как Бразилия, Куба, Гаити, где появился осязаемый слой населения африканского происхождения, креолами стали называть и черных рабов и мулатов. Поэт и хронист Инка Гарсиласио де ла Вега в 1616 году писал, что «родившихся в Новом Свете испанцев называют «креолами», были их родители испанцами или африканцами». Негры, вырванные из родной африканской почвы и пересаженные в Америку, стали, наряду с индейцами,

одними из основных элементов в зарождении креолов, оказавших, в свою очередь, определяющее влияние на историческое формирование новых латиноамериканских наций [36, с. 168]. Индейцы и негры жили рядом со своими белыми хозяевами, находились у них в услужении, выполняли различные работы на плантациях и фермах, а зачастую и в самом доме, входя в каждодневный и постоянный контакт с ними. Естественно, не только креол-господин воздействовал на слуг, происходило и обратное влияние. Неизбежны были и физические сближения, приводившие к изменениям во внешнем облике потомства, цвете кожи, характере, темпераменте и других наследственных признаках. «Аристократы не были предрасположены к уходу за своими детьми...эту обременительную задачу поручали выполнять рабам или слугам из числа завоеванных, что означало, что ребенок был предоставлен влиянию культуры этой группы людей в течение наиболее важного периода своего формирования. Он научался языку побежденных раньше, чем своему родному и бессознательно ассимилировал большинство их привычек» [254, с. 283]. Таким образом, индейское проникает не только в кровь, но и в сознание победителей и их потомков. Начинается процесс транскulturации, «в результате которого оригинальная культура иммигрантов претерпевает определенные модификации вследствие влияния новых географических и социальных условий, и производятся фундаментальные изменения в местах, где они начинают свою новую жизнь» [138, с. 200]. Новое явление, известное как *креольская культура*, по определению С. Рамоса, является производным, состоящим в основном из европейских элементов, «но рожденных и выросших на другой земле и адаптированных и акклиматизированных на ней. Эта культура не является местной, не происходит из местной («нашей», как пишет Рамос, – В.Д.) почвы, а является *ответвлением от европейского ствола* как одна из его ветвей ...эта культура *трансплантированная и акклиматизированная*» [339, с. 180].

Креольская культура на начальных этапах своего формирования (в XVI-XVIII веках) была *подражательной* и отличалась незрелостью, вследствие многих объективных причин социально-экономического порядка, недостаточной образованности и общей культуры местного населения. Произошло признанное всеми и закономерное обеднение, *снижение* уровня по сравнению с европейским. Мексиканский философ Леопольдо Сеа, говорил, что креол в своих произведениях «стремится доказать Европе, что он может сделать то же самое, что и она, и именно поэтому не осмеливается модифицировать европейскую культуру, чтобы приспособить ее к своим обстоятельствам, что означало бы признание в собственной отсталости, но настаивает на обратном, Если обстоятельства не приспособляются к нам, тем хуже для них. Культура, к которой этот человек стремится, является поэтому *повторением* европейской» [402, с. 17]. Но подобное положение не могло длиться вечно. Креольская культура, даже и «обедненная» в сравнении с европейской, становилась реально существующей и отличной от нее [339, с. 68]. Постепенно креолы начинают все больше проникаться чертами самосознания, отличного от европейского, многие образованные колонисты, не порвавшие полностью духовной связи с метрополией, вместе с тем все острее ощущали себя сынами новой, американской родины.

Мало кому известно о расовом социальном неравенстве, существовавшем между представителями метрополии и колонии. Все руководящие посты занимались испанцами и португальцами, относившимися к креолам с известным презрением (вследствие самого факта их рождения «в Индиях»). Двери государственных учреждений перед креолами были закрыты, что заставляло их посвящать себя видам деятельности, связанными со свободными профессиями. Но эти ограничения имели и свое положительное значение: креольские интеллектуалы, среди которых были писатели и поэты, художники и музыканты, оказывали существенное влияние на духовную жизнь и общественное сознание, что позволило им сыграть важную роль в борьбе за независимость в XIX веке [217, с. 100].

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

Этническое, культурное, языковое родство народов Латинской Америки, сходные пути их исторического развития обусловили наряду с разнообразием региональных форм *единство* художественных проявлений в масштабах всего континента. Свои особенности имеет в Латинской Америке и понятие «*национальной*» музыки. Национальная музыка становится таковой не сразу, а на основе естественного отбора: начиная с местной, *локальной* разновидности и, по мере ее восприятия все больших числом людей, обретает *региональное*, а затем и *национальное* значение [128, с. 265]. Такую логику эволюции предлагает Исабель Аретц. К этому можно лишь добавить, что существуют и жанры, имеющие и *общеконтинентальное* распространение. Таким образом, в латиноамериканской музыкальной культуре нужно различать *локальный, региональный, национальный и континентальный* фольклор. При этом необходимо иметь в виду, что континентальный жанр не обязательно должен быть более значимым, чем, к примеру, национальный. Напротив, принадлежность к континентальному фольклору говорит чаще всего о европейских признаках музыки, тогда как в национальной музыке сосредотачиваются признаки самобытности.

Америка представляет собой уникальный случай в истории образования музыкальной культуры. В то время как в Европе происходил размеренный

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

европейской страны. Креольская музыкальная культура, несмотря на свое европейское происхождение, необычайно своеобразное и самостоятельное явление.

Процесс образования креольского фольклора в Латинской Америке совершался в обозримом прошлом – 100, 200, 300 лет тому назад – срок ничтожный для подобного явления. Путь от *профессиональной*, элитной музыки к *популярной* в народе, затем к *народной* с еще вспоминаемым изредка автором, наконец, к *фольклорной*, анонимной, пережившей века и ставшей плодом коллективного народного творчества, прослежен в Латинской Америке с документальной точностью. Заслуга в этом принадлежит крупнейшему исследователю Карлосу Вега, создателю собственной глубоко обоснованной теории латиноамериканского фольклора. Воспользуемся здесь некоторыми материалами статьи П.А. Пичугина, в которой излагаются основные положения аргентинского ученого [64, с. 174 – 193]. Фольклор, как показывает Вега, находится в непрерывном движении, в нем постоянно происходят два противоположных по направлению процесса. С одной стороны, фольклор имеет тенденцию к исчезновению, поэтому существует необходимость его собирать и записывать, пока он не исчез окончательно. Однако, хотя фольклор действительно все время что-то теряет, он не исчезает, его запас непрерывно пополняется. Сельская местность, являющаяся главным хранителем фольклора, постоянно получает из города новый материал, который с течением времени становится фольклорным. Вега характеризует этот процесс возобновления фольклора как «нисхождение» (*descenso*) от «высшего» уровня (город) к «низшему» (деревня). В этом процессе есть более или менее длительный переходный период, в течение которого элементы культуры являются общими для обеих уровней: они уже народные, но еще не фольклорные. Только после того, как они окончательно вытеснены из употребления на «высшем» уровне и остаются только на «низшем» в качестве «пережитков» (т.е. пережившими века), они становятся фольклорными. «Нисхождение» в концепции Веги – один из основных

процессов фольклоризации, связанный с тенденцией «подражания высшему». В книге «Происхождение фольклорных танцев» [387] К. Вега приводит примеры, показывающие как салонные европейские танцы (контрданс, менуэт, гавот, вальс) попадали из Мадрида и Парижа в салон Лимы, Сантьяго, Буэнос-Айреса, затем распространялись в столицы провинций, потом в более мелкие городские центры и, наконец, наводняли сельские районы вплоть до отдаленных ранчо, где эти танцы со временем становились фольклорными. Подобный путь распространения музыки дает Вега основания утверждать, что «в Америке в сельской местности нет ничего такого, что не пришло бы из города, а еще раньше – из городов Европы в города Америки» [391, с. 76]. Резюмируя вышеизложенные кратко взгляды Карлоса Веги, присоединимся к мнению П.А. Пичугина о данной теории, который писал: «Действительно, выведенная из латиноамериканского опыта, фольклорная концепция Веги отражает прежде всего специфические закономерности и особенности креольского фольклора – фольклора особого типа, созданного европейскими переселенцами на основе европейского же материала в эпоху раннебуржуазной колониальной экспансии и современных (не «мифологических») форм исторического и художественного мышления. Поэтому, хотя концепция Веги, как всякая теоретическая концепция, претендует на известную универсальность, далеко не все ее положения могут быть безоговорочно признаны таковыми» [64, с. 190].

В несколько ином свете, окрашенном классовыми взаимоотношениями, видит путь образования фольклора современный бразильский композитор и музыковед Жозе Мариа Невиш, который пишет: «В эту (колониальную. – В.Д.) эпоху происходит зарождение народного латиноамериканского искусства. Внутри великого процесса расового взаимопроникновения идея народного искусства не должна противопоставляться идее высокого искусства; классовое разделение определяло до какой-то степени различия между ними, но мы находим многочисленные примеры ассимиляции сеньорами музыки и танцев улицы и таверны, как и наоборот, можно

наблюдать осязаемое влияние высокого искусства на простое народное творчество, и не только влияние, но и *деформированное употребление* (выделено мною –В.Д.) многих элементов, культивируемых господствующим классом. Это явление происходило также и в Европе в прошлые времена» [295, с. 202]. Представляется, что в процессе «фольклоризации» высокой профессиональной музыки среди других факторов важное значение имеет фактор «ошибки», искажения исходного материала на пути его «снижения» с элитных верхов вглубь народной массы. Процент «искажения», сначала измеряемый мизерными величинами на уровне случайности, в процессе бытования растет, превращаясь в постоянную величину, заключающую в себе уже типичные черты и своеобразие фольклорной музыки. Таким образом, сумма ошибок, неправильностей дает новое качество и новую художественную ценность фольклорному образцу. Л. Акоста считает в высшей степени значительным факт, что «музыка уже вполне законченная, кодифицированная в системе точной нотации, превращается здесь в музыку не-написанную, а передающуюся в русле устной традиции; иными словами, обращается вспять привычный процесс в истории музыки» [109, с. 178]. Точнее было бы сказать, что здесь завершается определенный исторический оборот, и диалектическое развитие приводит к пункту, где примиряются все концепции происхождения фольклора, после которого начинается новый этап его победного восхождения к вершинам профессионального искусства, когда композиторы аранжируют музыку, созданную народом.

Неоценимым источником формирования многих жанров бытовой, светской музыки (*musica profana*), стала религиозная музыка (*musica sacra*). Яркими примерами этому могут послужить жанры *вильянсико* (*villansico*) и *детской песни*, распространенные во всех слоях общества и сохранившие почти в неприкосновенности испанскую (португальскую) музыку и тексты. Полные религиозной экзальтации вильянсико (*cantilenas devotas*), посвященные празднованию Рождества, Пасхи, девятидневному бдению над покойным, иным важным церковным событиям, постепенно переходили из

кафедральных соборов в сельские церкви, к домашним очагам жителей маленьких городков и деревень. Неисчислимо количество мелодий, вышедших из церкви, – алабодос, гимны, песнопения пилигримов, поминальные, заупокойные и другие – стали затем фольклорным достоянием. С точки зрения музыкальной эти жанры сохранили в наибольшей чистоте иберийские стилистические признаки, почти не поддавшись метисации индейского или африканского толка. Весьма примечательно, что во многих из них сохранились полностью или претерпели лишь легкие изменения средневековые тексты, уже давно забытые в самих Испании или Португалии, и в настоящее время являющиеся своеобразными памятниками прошлого. Приведем здесь типичнейший образец рождественского вильянсико, записанный Рубеном Кампосом. Несмотря на свое очевидное авторское происхождение, этот вильянсико выдержан в в чисто народных креольских традициях (пример 10). Отсюда пошли и многочисленные уличные вильянсико (*villancicos de esquinazo*, с уголка) более демократического содержания, по своей тематике «отделенные» от церкви. От вильянсико произошло множество повсеместно распространенных детских песен: колыбельных, считалок, дразнилок и т.п., практически одинаковых во всех странах Латинской Америки.

Церковное богослужение стало отправной точкой для распространения в народе жанра коротких пьес религиозного содержания под названием лога (или лоя), в которых собственно музыкальная часть уступает по важности литературно-драматургической. Этот жанр, ведущий свое происхождение от иберийского жанра музыкального спектакля с пением и танцами на религиозную или традиционную тему, приобрел на этом континенте хорошо различимый языческий характер. Имплантированный в Америке миссионерами, он прошел в течение веков процесс метисации среди обращенных индейцев, которые, в свою очередь, сыграли роль хранителей этой ценной испанской традиции [250, с. 14].

Говоря о национальных разновидностях креольской музыки светского плана, необходимо отметить ее теснейшую связь с литературными формами испанской и португальской поэзии высокого стиля, культивировавшимися еще в XVI веке в придворных кругах, и пришедших в Америку, где они сохранились, по выражению чилийского музыковеда Карлоса Лавина, как «подлинный литературный церемониал низших классов» [250, с. 16]. Однако в поэтическом содержании музыки произошли большие изменения, появился обширный круг тем и образов, порожденных новой реальностью, природой, социально-общественными условиями, местными особенностями быта, словом, всем жизненным комплексом американского континента. Если в кастильском кансьонеро царила женщина и идеальная любовь, то в креольском доминирует мужество, преодоление препятствий, воля, рождающая героев, находчивость; основными мотивами становятся самоутверждение, культ силы, бравада, презрение к смерти. Много в креольском фольклоре и веселого, юмористического, даже сатирического. Песни-бурлески однако не образуют отдельного жанра, – юмор, ирония, насмешка, сарказм могут появиться в разных песнях, юмористические детали, намеки, интонации могут возникнуть в самых неожиданных ситуациях. В лирических песнях сохранились чувствительность, преувеличенность в эпитетах, свойственные испанским образцам, однако выраженные в более заземленной, простодушно-наивой манере.

Песенно-повествовательные жанры, распространенные по всей Латинской Америке, представляют собой значительную область народного творчества, восходящего к старинной традиции испанского романса. Жанр *романса* (романсильо) сразу же после конкисты получил самое широкое распространение, как нельзя лучше соответствуя эпическому характеру событий, к поэтическому фиксированию которых был во многом предназначен. Видоизменяясь в различных странах Латинской Америки, он потерял свой возвышенный характер, однако сохранил свою информативную функцию исторического свидетельства. Так, в Аргентине появилась

национальная разновидность романса *сьелито*, в восьмисложных коплас которого певцы-пайадоры рассказывали о борьбе за независимость. В Чили метрика романсильо использовалась рапсодами и пуэтами в мелодиях *куэки* и *рефалоса*. В странах Карибского бассейна романс продолжал свое существование в форме *десимы*. Весьма интересно сложилась эволюция романса в Мексике, простирающаяся от своей начальной модификации в виде *валонь*, откликающейся на политические события в различных формах (от простой коплы до глоссированной децимы), до знаменитых революционных *корридос* [280, с.148–149]. Приведем здесь корридо «Валентина» в обработке Мануэля Понсе, ставшее наряду с «Аделитой», самой знаменитой песней эпохи буржуазно-демократической революции в Мексике 1917 года, гимном народной армии (пример 11). Мелодика и ритмика походных песен сочетаются с текстами, в которых пересекаются лирическая и патриотическая тематика. Процитируем фрагменты первых куплетов песен: «Если судьба, Валентина, готовит мне завтра смерть, у ног твоих здесь сегодня я хотел бы умереть», и «Если б вышла Аделита за Каррансу, и Обрегон пошел бы с Вильей под венец, себе я б тоже выбрал невесту, и революции настал бы конец» [76, с. 168].

К первой половине XIX века относится расцвет жанра креольской *лирической песни* (*cancion criolla*), сложившейся в рамках широко распространенной традиции салонного музицирования. Истоками этого жанра стали, с одной стороны, европейский литературный романтизм, с другой – итальянская опера, под воздействием которой находилась музыкальная жизнь Латинской Америки в это время. Отсюда возвышенно-чувствительный характер музыки, отражающей настроения ностальгии, одиночества, неразделенной любви, приобретшие в местных условиях свои чрезмерные, на европейский вкус, размеры. Отсюда и сильнейший отпечаток стилистики итальянских оперных арий, с ее мелизматикой и фиоритурами в мелодии, с часто употребляемой формой *da capo*, пение во многих случаях на два голоса параллельными терциями или сектами (пример 12). «Путь романтической

песни лежал от оперной и концертной сцены через музыкальный салон и любителя-меломана к провинциальным поэтам и композиторам и далее к народному трубадуру и простому крестьянину, – пишет П.А. Пичугин. – В сельской провинции романтическая песня (*cancion romantica*) приобрела свою окончательную форму и постоянные стилистические черты, сохранившиеся до конца XIX века» [53, с. 67]. Наибольшее распространение лирическая кансьон получила в Мексике и на Кубе, став одним из наиболее характерных национальных жанров. В мексиканской кансьон преобладают мелодии широкого диапазона, отличающиеся мягкостью и гибкостью линий. Характерным ответвлением мексиканской кансьон стал ее сельский, упрощенный вариант – *кансьон ранчера* (*cancion ranchera*): потеряв чувствительные преувеличения городской кансьон, она превратилась в наиболее обобщенный и самобытный тип мексиканской народной лирической песни (пример 13).

Примерно теми же стилистическими характеристиками обладает *кубинская кансьон*, сложившаяся во второй половине XIX века. От мексиканской ее отличает большее разнообразие содержания, в котором кроме лирических переживаний часто присутствуют героические и патриотические мотивы, отражающие борьбу кубинского народа за национальную независимость. Проявляется и «кубинский акцент» в музыке с ее большим ритмическим разнообразием, синкопированностью, гармоническим богатством. Основные разновидности кубинской кансьон это *болеро, криолья и гуахира*. Притведем здесь гуахиру Росендо Росаса «Моя Куба – рай» (пример 14).

Сам жанр лирической песни не образует какой-либо замкнутой системы, напротив, во многих случаях сливается с другими видами народного творчества, в частности с танцевальными жанрами, которые в свою очередь никогда не существуют вне пения. В этом ракурсе видятся, к примеру, некоторые образцы креольской музыки Аргентины, где к

лирическим песням *видала, тоно, эстило* примыкает более поздняя *милонга*, а также танцы *самакуэка, гато, съелито и перикон*. А знаменитое *аргентинское танго*, сформировавшееся вначале как полуфольклорная-полупрофессиональная форма национальной музыки, возвысилось до уровня интернационального достояния и стало сугубо профессиональным жанром, эмблемой аргентинской музыки [53, с. 165]. Приводим здесь одно из первых танго «О домохозяйке», в котором еще легко угадывается его близость с его предшественниками – хабанерой и милонгой (пример 15).

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

XIX век, отмеченный борьбой за Независимость против изжившего себя колониального режима, принес большое расширение контактов Латинской Америки с Европой и, соответственно, новое пополнение местного музыкального материала. Неоценимую роль в формировании музыкальной культуры, как профессиональной, так и народной, сыграла итальянская музыка, совершавшая в эту эпоху свое победное шествие не только по Европе, но и по американскому континенту. Она стала близкой самым широким массам, оказавшись необходимым средством духовного раскрепощения, удовлетворяла их потребность в лирическом самовыражении. И если в Европе влияние итальянской музыки сказалось, в

основном, в сфере профессионального искусства, то в Латинской Америке оно привело к «образованию региональных жанров, носителей новых национальных традиций, опирающихся на развитие техники и эстетики, свойственных Новому Свету» [309, с. 177]. Итальянская опера, также как *испанская тонадилля* и *сарсуэла* стала во многих случаях проводником, посредством которого жанры европейской вокальной и танцевальной музыки проникали в аристократические салоны и затем распространялись в народе.

Такие образцы европейской салонной музыки как французский менуэт, немецкие вальс и контрданс, польская мазурка, попав в Латинскую Америку, стали материалом для *креолизации*, т.е. формирования на их основе национальных форм, производных от импортированных моделей. К примеру, французский менуэт, ввезенный в Уругвай в начале 18 века, к 30-м годам 19 века уже породил тип регионального танца, известного под названием *минуэ монтонеро* (*minue montonero*), или просто монтонеро, который сохранив трехчастную форму (А-В-А) в виде Allegro, окруженного двумя Andante, приобрел мелодический орнамент, присущий определенным креольским танцам. «В течение своего бытования, – пишет Лауро Айестаран, – минуэ породил в Америке четыре разновидности: сахуриана, кондиссион, куандо и монтонеро, называемый федеральный менуэт (*minue federal*) в Аргентине» [134, с. 43]. Всего через двадцать лет после появления в Европе танца польки, она появляется в 1845 году в Америке в качестве салонного танца, а к концу века «нисходит» в крестьянскую среду, чтобы превратиться в разновидность фольклорного жанра» [134, с. 44].

Взаимосвязи самого разнообразного плана обнаруживаются и между формами и жанрами, бытующими внутри самой Латинской Америки. Наряду со стилистическим единообразием креольской музыки, связанным с ее европейским происхождением, проявляются зачастую весьма значительные различия между народной музыкой разных регионов. Так, креольская музыка Бразилии в силу африканского влияния заметно отличается от креольской

музыки соседних Аргентины и Уругвая, наиболее европеизированных стран региона. В музыке же граничащих с ними Боливии и Перу явственно ощущается индо-метисский акцент. Многие жанры народной музыки являют собой примеры самых различных, зачастую весьма причудливых комбинаций европейского, индейского и африканского. Так, жанр *корридо* стал неотъемлемой частью фольклора не только Мексики, но и Аргентины. *Самба нортенья* является национальным жанром не только Бразилии, но и Аргентины и Чили, в музыкальной культуре которых наличие афроэлементов минимально. Наряду с этим, в разных странах одна и та же музыка может называться по-разному, также как многочисленны и другие случаи, когда различные песни и танцы имеют одно и то же название. К примеру, национальный танец Перу и Боливии *уайно* (*huayno*), один из образцов чудесного выживания индейского фольклора, и *эквадорский санжуанито* (*sanjuanito*) это один и тот же танец. Аргентинские *ранчера* и *чакаррера* аналогичны мексиканской ранчере, хотя и отличаются манерой исполнения. Чилийская *куэка* даже внутри самой страны проживает под наименованиями *самакуэка*, *чилена* и *маринера*. В Уругвае в первой половине XIX века смешивались *кандомбле*, *самба* и, как ни странно, *танго*, обозначаясь вместе как «танцы негров» (пример 16). Случалось также, что модели различной природы поглощались хронологически более поздними: из милонги в Аргентине выросло танго, [6, с. 193–218], а евробразильская модинья родственна афробразильской самбе [131, с. 17] (пример 17). Разработать строгую классификацию форм и жанров, их взаимосвязей и вариантов в латиноамериканской музыке практически невозможно. Прав был бразильский писатель и музыковед Мариу ди Андради, когда признавался, что: «между нами говоря, одна из мук, на которые обрекает себя тот, кто посвящает себя более или менее серьезному исследованию фольклора, это экстраординарная неточность и беспорядочное многообразие синонимов в народной терминологии» [118, с. 205].

Частью креольского фольклора стали и некоторые песни старинного индейского происхождения. Возьмем, к примеру, эволюцию жанра индейского «*арави*» к креольскому «*ярави*» и затем к жанру «*тристе*», бытующему в Перу, Боливии, Аргентине и других странах Южной Америки. Ярави, песня любовного содержания, имеющая привкус аристократической утонченности, широко распространена как в вокальной, так и инструментальной музыке и занимает, по мнению Карлоса Веги, в латиноамериканской песенной лирике место, сравнимое с немецкой Lied. (пример 21). «Креольский ярави, – утверждает Пичугин, – едва ли связан генетически с инкским арави, но бесспорно, что он сформировался под сильнейшим влиянием и «по образу и подобию» именно арави, сохранившегося от доколумбовой эпохи. Единственное принципиальное различие между обеими формами (не считая языковых различий) состоит в том, что старый инкский и современный индейский арави всегда базируются на пентатонных звукорядах, креольский же ярави, как правило, использует натуральный минор, хотя в то же время в иных ярави можно обнаружить элементы пентатоники, а иногда их мелодии целиком построены на пентатонных звукорядах» [78, с. 66]. Присутствие «индейского акцента» в латиноамериканской музыке становится зачастую предметом дискуссий, он может быть едва различим в собственно музыкальном смысле. Как утверждает Акоста, «немало специалистов отрицали присутствие индейского в таких разновидностях мексиканской музыки как корридо, уапанго, харабе или ранчера. Но, однако, внимательное исследование старинной музыки племени науатл, предпринятых Самуэлем Марти...продемонстрирует тому, кто не заражен евроцентристской догмой, подобие определенных мелодических оборотов, акцентов и фраз, которые мы находим в современной мексиканской музыке» [109, с. 158].

Представляется уместным привести здесь еще одну довольно обширную цитату из книги Акосты, с живостью рассказывающего о разнообразных смешениях в латиноамериканской музыке: «Можно было бы сказать, что

другой дух управляет старыми формами – озорной и пронизательный дух индейского божества Тецкатлипоки из пантеона науатл и всей когорты магов и младших домовых, населяющих континент. Он меняет звучание тонады; накладывает на семитонный звукоряд пентатонный, который незаметно меняет характер музыки; противопоставляет двух- и трехдольные ритмы или вводит обманном путем старинные инструменты, которые служили языческим культам. Ничто не остается на своем месте: то, что было веселым, сейчас стало грустным, аристократическое – плебейским; то, что было торжественным становится дионисийским, вакхическим. Целые семейства музыкальных инструментов исчезают или появляются в других формах и контекстах: африканские теряют свои кордофоны, в то время как ксилофоны и металлофоны вживаются в афроидную среду (как маримбула на Кубе). Путаницу в названиях можно было бы сравнить с библейским смешением языков: какую связь можно найти в термине «контрапункт» между пайадором, исполняющим песню этого названия и немецким композитором-классиком?» [109, с. 163].

Венесуэльский фольклорист и композитор Луис Фелипе Рамон и Ривера приводит перечень самых известных и наиболее распространенных к середине XIX века песен и танцев (см. схему, пример 22). Этот краткий и далеко не полный перечень песенно-танцевальных жанров подтверждает как факт смешения музыки различных стран и народов в Латинской Америке, так и явное преобладание европейского влияния. Как отмечает по поводу этой схемы Рамон и Ривера, «Америка воспринимает и развивает, зачастую смешивая собственные характерные черты, некоторые подлинно европейские формы. Только две или три разновидности – уайно, карнавал и санхуанито, базирующиеся на новых структурах, могут пользоваться престижем считаться аборигенными, благодаря своеобразному характеру звучания – пентатонике. Все остальные мелодии и песни, хоть и выставляются под американскими названиями, являются копиями европейских моделей» [335, с. 147 – 148].

Процесс трансформации иберийской музыки в Латинской Америке не затронул ее основ: креольская музыка в значительной степени унаследовала основные ладоинтонационные, гармонические, ритмические и иные черты музыки Испании и Португалии, а затем и других стран Европы. «Систематические исследования в этом направлении, – писал Отто Майер-Серра, – ...продемонстрировали, что чисто музыкальная субстанция американского кансьонера (народной песни) состоит в ассимиляции европейских элементов, в основном иберийских, с последующими инъекциями салонной музыки, итальянской арии и сарсуэлы» [273, с. 66]. Преобладание трехдольных размеров и мажоро-минора, переменные метры и полиритмия, пение на два голоса параллельными терциями, обязательное сопровождение пения игрой на музыкальных инструментах, а танцев – пением, гитара в ее многочисленных местных разновидностях в качестве основного инструмента, – постоянные признаки креольской музыки.

Если коснуться вопроса о формальных признаках креольской музыки, то и здесь можно найти множество аналогий с музыкой ее европейских родственников. Форма песен и танцев в большинстве своем двухчастная, строящаяся на чередующихся *коплы* и *эстрибильо*, соответствующих до известной степени европейским рефрену и припеву, и могущих повторяться неограниченное количество раз в зависимости от содержания. Основные размеры – трехдольный ($3/4$ или $3/8$), или же двудольный с внутренним метрическим делением на $2/4$ или $6/8$. Часто встречается ритмическая переменность с делением 6-дольного такта на две ($6/8=3/8+3/8$) или на три части ($6/8=2/8+2/8+2/8$). Характерно также чередование двудольных и трехдольных ритмов внутри двудольного такта. Таковы преобладающие характеристики ритма креольской музыки.

В области лада доминирует диатоника. При господстве минорного лада встречается также ладовая переменность (мажоро-минор) в рамках одной песни. В отличие от европейских мелодий, для которых характерен возврат к

тоники на первой ступени в заключительной фразе, латиноамериканская мелодия не столь решительна. По свидетельству Карлоса Веги, «мелодии трехдольного колониального кансьонера никогда не поднимаются и не опускаются до тоники. Заканчивается мелодия на третьей ступени, в то время как тональная опора остается у сопровождающего в терцию второго голоса, как в начале фразы, так и в ее конце. Отсюда вытекает еще одна особенность этого кансьонера – движение голосов в параллельную терцию. Чаще всего мелодия начинается с терцового или квинтового тона (III или V ступени) и заканчивается на третьей ступени» [391, с. 159 –161].

Начало XX века отмечено увеличением влияния афроамериканских двухдольных ритмов, таких как ритм *кубинской румбы* и *бразильской самбы*, вышедших с мест своего зарождения и со скоростью эпидемии распространившихся не только по всему Новому, но и Старому Свету. Таким образом, вместе с танго образовалась группа песен и танцев, объединенных своей двудольностью, среди которых *лунду*, *самба*, *данса кубана*, *сон*, *хабанера*, *милонга*, *машиши* [392, с. 220 –250]. Нельзя сбрасывать со счета и сильное влияние американского джаза в процессе пополнения латиноамериканского репертуара популярной музыки, ставшего, если можно так выразиться, еще одной точкой отсчета в вечном круговороте мировой транскulturации.

При характеристике тех или иных черт народной музыки латиноамериканские исследователи часто используют понятие *акцент*. Это может быть мексиканский, кубинский, бразильский или иной «акцент», причем в смысл этого слова не вкладывается нечто определенное, напротив, оно употребляется в тех случаях когда автор хочет сказать о чем-то не уместяющемся в чисто музыкальные термины. Обычно речь в таких случаях идет об особенностях интерпретации, тембровой окраски, инструментарии и других «второстепенных» компонентах исполнительской практики. Манера исполнения народной латиноамериканской музыки заметно отличается от

европейской, несмотря на то, что она позаимствовала от европейской музыки почти все базовые элементы и инструментарий. В условиях Европы факт иной интерпретации относился бы лишь к сфере особенностей исполнительского искусства, в условиях же Латинской Америки он становится весьма существенным в системе признаков, определяющих ее самобытность. И здесь взаимодействует множество факторов. Так, в Америке на базе импортированных инструментов создавались их новые разновидности, естественным образом порождающие *другой* характер звучания, иные приемы исполнения. Вкупе с особенностями тембра голоса, произношения, речевых интонаций, свойственных жителям той или иной местности, возникала другая музыка, даже если исполнялись те же европейские вальс или полька. Это, как принято здесь говорить, уже совсем «другое дело».

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

Интересно сложилась в Латинской Америке судьба *арфы*. Этот древнейший инструмент, распространившийся с Ближнего Востока, на американском континенте обрел разнообразие видов и функций, совершенно

отличных от тех, которые он имеет в других широтах. В то время как в Европе арфа, совершенствуясь технически, стала инструментом концертной эстрады, уйдя из практики бытового музицирования, здесь она продолжает оставаться многовековой спутницей бродячих музыкантов, выполняя роль как аккомпанирующего, так и сольного инструмента в их выступлениях на сельских праздниках и вечеринках. В романе Карпентьера «Потерянные следы» встает фигура такого музыканта: «Неожиданно, словно вынырнув из ночи, к стойке подошел человек. Он был бос, с арфой через плечо и, держа сомбреро в руке, попросил разрешения сыграть. Он шел издалека, из селения в Тембладерас, где, по обету, как и в другие годы, играл перед церковью в праздник Крестовоздвиженья. Сейчас в обмен на свое искусство он хотел лишь немного доброй водки из магея, чтобы подкрепиться. Наступила тишина; словно священнодействуя, музыкант положил руки на струны арфы и начал перебирать их, чтобы размять пальцы; его исполненная вдохновения прелюдия привела меня в восторг. Было в этих гаммах, в этих строгих звуках, прерываемых вдруг широкими и торжественными аккордами, что-то такое, что вызывало в памяти праздничное величие средневековых органных прелюдий. Музыкальный строй этого деревенского инструмента держался в пределах гаммы, в которой не хватало нескольких звуков, и потому создавалось такое впечатление, будто музыка его была построена по канонам старинных музыкальных сочинений и церковных песнопений: поистине примитивными средствами ему удавалось то, чего без устали искали некоторые современные композиторы. Необычные звучности этой грандиозной импровизации, возрождавшей лучшие традиции органа, виуэлы и лютни, извлекались из скромного, конической формы инструмента, который сжимал своими шершавыми щиколотками музыкант» [37, с. 97].

Именно бродячие народные музыканты, носители устной традиции музицирования, явились подлинными создателями форм и жанров латиноамериканского фольклора. Именно они вносили тот ни с чем не спутываемый «акцент», делающий латиноамериканскую музыку отличной от

других. С ними зарождались самобытные формы и жанры народной музыки, ставшие впоследствии питательными источниками профессионального творчества. *Троверо, пуэтас, пайадоры, менестрели, децимисты, сонерос, коплерос, марьячи* – эти профессии бродячих музыкантов, которые, казалось бы, должны были уже давно исчезнуть под напором цивилизации, продолжали существовать вплоть до конца XIX века, а кое-где еще сохранились до нашего времени в Латинской Америке. «Пайадор не есть персонаж, «пересаженный» к нам из Испании, – писал аргентинский писатель Хуан Карлос Гуарньери. – Это плод местной среды, и именно этот тип гаучо более всего запал в наше воображение и оставил след в литературе» [231, с. 69]. Выдающийся аргентинский писатель, мыслитель и общественный деятель Доминго Фаустино Сармьенто (1811–1888) в своей известной книге «Факундо» (1845) писал о пайадорах середины XIX века: «Гаучо-певец – тот же бард, поэт, трубадур Средних веков, на той же сцене, в гуще борьбы городов с феодалами, между жизнью уходящей и жизнью наступающей... Певец не имеет постоянного пристанища; его кров там, где его застанет ночь; его fortuna – в его песнях и в его голосе... Он идет от одной пульперии к другой, поет о героях пампы, преследуемых правосудием, о «слезах бедной вдовы, у которой индейцы похитили детей в недавнем набеге», о поражении и смерти отважного Рауча, о падении Факундо Кироги и о судьбе, выпавшей Сантосу Пересу. Он, не сознавая того, выполняет ту же миссию летописца, бытописателя, историка, биографа, что и средневековый бард, и его песни будут со временем собраны как ценнейшие документы, которые использует будущий историк» [365, с. 59–60]. Имена легендарных народных музыкантов-пайадоров, таких как Сантос Вега, Хосе Бебиногги и Пабло Васкес до сих пор помнят в Аргентине [129, с. 17]. Классическими считаются стихи чилийских *пуэтас* Хавьера де ла Роса и Мулата Тагуада [383, с. 4].

Живучесть жанров народной музыки в отсутствие возможности письменного фиксирования вызывает восхищение. «До настоящего времени

существуют музыкально-танцевальные династии, которые сохранили живой устную традицию и продолжают создавать новые мелодии, вдохновленные старинными песнопениями, – пишет Самуэль Марти, – при этом в ансамбль включается юноша и ребенок для увековечивания традиции. Когда их спрашивают, как они научились этому, они отвечают всегда одинаково: «Слушая, сеньор, слушая и наблюдая как играл старый Мастер, уже умерший!» [261, с. 124]. Вся эта музыка устного способа передачи базируется на определенных устойчивых моделях, в которых открываются широкие возможности для варьирования и импровизации, отвечающих тем или иным событиям в общественной и личной жизни. Так, еще временами Конкисты датируются первые песни, превратившиеся в подлинные хроники жизни народов. Типичным проявлением этого стал жанр мексиканских корридо, которые, по выражению Висенте Мендосы, являются проводником «истории о народе и для народа». Широко известны в Мексике имена коплерос, исполнителей корридо – Самуэля Лосано, которого Висенте Мендоса характеризует как «неутомимого путешественника, бывавшего со своей неразлучной гитарой и за границей, желанного гостя на любом празднестве» [280, с. 112], братьев Рефухио и Хуана Монтес, Федерико Мендосу, Фаусто Рамиреса и многих других. В Бразилии композитор-мулат Доминго Калдас ди Барбоза (р. 1740) стал создателем лунду, Жозе Барбоза да Силва считается автором первой самбы – жанров, ставших фольклорными [115, с. 48].

Петь, рассказывая, – традиция, существовавшая у многих народов с незапамятных времен (вспомним русских баянов, казахских акынов, и т.п.), и имеющая везде свои национальные особенности. В Латинской Америке она проявляется в форме распевного речитатива, сопровождаемого широкими аккордами гитары, арфы или небольшого ансамбля. Музыканты старались при этом показать свое искусство в свободном перебирании струн во время рассказа, активизируясь в ритурнелях и импровизируя на тему исполняемой песни в интермедиях. Они часто состязались между собой на лучшее исполнение истории, подбадриваемые сведущей публикой из окрестных

селений[250, с. 18]. Со второй половины XIX века они, уже не ограничиваясь устным творчеством, начали печатать свои песни-рассказы (*cantares narrativos*) на отдельных листовках, продавая их на ярмарках и пополняя таким образом антологию народной поэзии образцами зачастую высокого уровня.

Вплоть до конца XIX века профессия музыканта в Латинской Америке не была в почете и стояла в ряду с дантистами, кровопускателями, цирюльниками. Оркестрики из музыкантов, игравших по слуху на народных празднествах, исполняли популярные песни и танцы, марши, отрывки из модных опер. Трудно переоценить роль этих небольших ансамблей полупрофессиональных ансамблей (*ternos de barbeiros*, так называемая музыка цирюльников) в создании новой народной латиноамериканской музыки [117, с. 68]. Из элементов испанской, португальской и иной европейской музыки, не всегда правильно сыгранной, «сниженной» до уровня музыкантов-самоучек, приправленной многочисленными местными деталями, идущими от индейских, африканских и метисских традиций, нарождалось новое целое, именуемое латиноамериканским фольклором. Здесь и проходит та линия, где профессиональное искусство уходит «в народ», «в почву», чтобы потом дать новые диковинные цветы. Составы ансамблей были (или казались) во многом случайными, подбирались из неподходящих друг к другу, на первый взгляд, инструментов. «Филармонистов было пятеро: две скрипки, корнет, флейта и арфа», – так описывает сельский праздник в местечке Вале Алегре американский писатель Джон Рид на страницах своей знаменитой книги «Восставшая Мексика», положенной в основу кинофильма[341]. Инструментальные ансамбли на Кубе имели чуть иной состав: флейта, кларнет, контратромбон, литавры (или тамборы) и скрипка. Набор «неподходящих» друг к другу инструментов в этих «филармонических» составах является еще одним примером переосмысления европейских форм и насыщения их новым смыслом. Аргелиерс Леон напрямую связывает эти инструментальные составы с африканской музыкальной традицией: «В

музыке африканских предков избираются отличные друг от друга тембровые планы, имеющие особенное значение, поэтому эти инструменты служили для воспроизведения этих планов вместо гаммы переплетающихся и сплавленных тембров западно-европейской оркестровки. Тембр не имел драматической функции для выделения тем или каких-то моментов, но служил как бы для обрамления или создания различных планов, в которых проистекала особая система коммуникации» [252, с. 23]. Но даже если снять представляющуюся несколько преувеличенной углубленность объяснений кубинских ученых (понятно, что современные уличные ансамбли не являются носителями магической функциональной музыки или какого-то особого мировоззрения), их идейная мотивация имеет свои исторические основания, а звучание афроамериканских инструментов добавляет еще одну крупницу экзотики в неповторимый колорит многоцветной гаммы признаков, образующих идентичность латиноамериканской музыкальной культуры.

Подводя некоторый итог этому краткому обзору сокровищницы латиноамериканской народной музыки, воспользуемся здесь убедительным высказыванием Карлоса Веги в его книге «Музыкальные традиции и акультурация в Южной Америке», где он пишет: «Континенты после Колумба стали богаче в области музыки. Конкиста и колонизация означали параллельное генеральное нашествие европейской музыки на аборигенную... Но одно исключительное обстоятельство выделяется среди других на американском континенте. Доколумбова Америка сохранила многие музыкальные экстракты музыки, включая музыку самую примитивную и некоторые элементы музыки Океании, и принимает также послания от пентатонной музыки Азии. Колониальная Америка получает (уникальный случай!) значительную часть музыки экваториальной Африки, иными словами, континент, отмеченный таким разнообразием, вдруг отдает нам свои богатства. Кроме того, Америка получает почти всю европейскую музыку высшего и среднего уровня последних веков и с ней музыку, которая процветала в течение трех и более веков до Колумба и сохранилась в Европе

до эпохи Великих Открытий. Если мы согласимся с этими замечаниями в целом, не прибегая к статистике, то можно сказать, что Америка представляет из себя континент наиболее богатый разного рода музыкой» [124, с 100].

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

ГЛАВА II. ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ XVI-XIX ВЕКОВ.

2.1. Колониальный период (XVI – начало XIX века).

2.1.1. Культовая музыка.

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

Все известные латиноамериканские композиторы колониального периода, чьи имена и (значительно реже) сочинения дошли до нас, были руководителями (регентами, местре) хоровых капелл, органистами или певчими этих соборов, а чаще всего объединяли в себе эти функции. Репертуар католической литургии в целом дублировал набор произведений, принятых к исполнению в метрополии, охватывая как произведения великих европейских мастеров, так и местных композиторов, создаваемых в необходимых случаях. Таким образом, возникла прочная традиция культивирования музыки «высокого стиля» как основы для последующего становления национальных направлений. Произведения европейских композиторов прибывали в Америку с определенным запозданием относительно времени своего создания, однако достаточно быстро, чтобы местные музыканты были в курсе основных направлений. Поэтому стиль

произведений, сочиняемых ими для проведения литургии в основном соответствовал стилю европейских моделей.

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

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

Одна из самых ярких школ культовой полифонии на континенте, представители которой вошли в историю музыки под названием «Классической школы», сложилась в конце XVIII века в **Венесуэле**. Главная заслуга в этом принадлежит падре Педро Сохо (1739–1799). Он привез из Рима большой архив итальянской музыки, учебные пособия, струнные и духовые инструменты и основал Школу музыки, ставшую, по словам венесуэльского исследователя Хуана Батисты Пласа, «единственной настоящей школой испаноамериканских композиторов в колониальную эпоху» [328, с. 92]. Из этого заведения вышло первое поколение композиторов местного происхождения. Среди них Хосе Антонио Каро де Боэси (1758 или 1760–1814), автор реквиема, трех месс и многочисленных мотетов; его четырехголосная месса относится к числу лучших произведений культовой музыки Венесуэлы колониального периода. Из произведений Хуана Мануэля Оливареса (1760–1797) сохранились очень немногие: месса, *Miserere*, *Salve*, *Stabat Mater* для четырехголосного хора в сопровождении оркестра, а также единственное инструментальное сочинение светского плана Дуэт для двух скрипок. Перу Хосе Франсиско Веласкеса принадлежат четыре мессы, три ламентации, два *Miserere*, оффертории, *Salve*, *Stabat Mater* и другие произведения.

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

время Страстной недели. Вот небольшой фрагмент этого мотета: (пример 20). Имя Хосе Анхеля Ламаса присвоено Высшей музыкальной школе в Каракасе и главному хоровому коллективу страны Орфеон Ламас.

В **Аргентине** главным музыкальным центром, где формировались первые кадры профессиональных музыкантов, служила капелла Кафедрального собора Буэнос-Айреса. В 1628–1640 годах здесь работал руководителем хоровой капеллы и органистом опытный музыкант Хуан Бискаино де Агуэро. Его учеником и преемником на протяжении многих лет был Хуан Касерес-и-Ульоа. Другими крупными центрами формирования музыкальной культуры Аргентины были капеллы кафедрального собора и церковь Ла Кампания в Кордобе, где в 1717–1726 гг. состоял на должности маэстро и органиста итальянский композитор **Доменико Циполи** (Domenico Zipoli, 1688–1726).

Жизненная и творческая судьба Циполи – это особый случай в цепи перемещений европейских музыкантов на американский континент. Современник Баха, Генделя и Скарлатти, в 1710-х годах он был одним из уважаемых в Риме мастеров композиции и игры на клавесине. Первое издание в 1716 году его Сонаты для органа и чембало (Sonate d,Intavolatura per organo e cimballo), осуществленное под покровительством Марии Терезы Строцци, принцессы Форано, было знаком общественного признания. Однако уже в следующем, 1717 году, в расцвете таланта, Циполи неожиданно исчезает с европейской сцены. Причины, побудившие Циполи покинуть Европу и, вступив в братство миссионеров-иезуитов «Компания Иисуса», отправиться в Южную Америку, неизвестны. Одни говорили об испытанном молодым человеком религиозном потрясении, подвигнувшем его на отправление высокой миссии распространения христианства, другие – о бегстве с целью спасения чести принцессы, его тайной возлюбленной. За восемь с половиной лет, проведенных им в Америке, Циполи стал автором многих произведений, созданных для сопровождения религиозных церемоний в местных индейских поселениях-редукциях. Однако после 1767

года, когда Испания приняла решение об изгнании иезуитов, большая часть сочинений Циполи была утеряна вместе с исчезнувшими со временем поселениями индейцев. Казалось, что следы Циполи окончательно исчезли, и когда уже в 1941 году уругвайский музыковед Лауро Айестаран впервые предположил, что «некий иезуитский святой брат, называемый Доминго Циполи» и известный в свое время итальянский музыкант – одно и то же лицо, то этому мало кто поверил. Лишь двадцатью годами позже, после продолжительных дебатов это предположение было, наконец, принято. Свой вклад в возрождение имени забытого композитора внесли иезуитский историограф Гиллермо Фурлонго и известный исследователь латиноамериканской музыки Франсиско Курт Ланге. Наконец, в 1959 году североамериканский музыковед Роберт Стивенсон нашел в Сукре (Боливия) копию Мессы фа мажор, скопированную в Потоси в 1784 году и приписываемую Циполи. Подготовленное Лауро Айестараном и дирижером Ламберто Бальди исполнение этой мессы (*Misa Brevis*) для сопрано, контральта, тенора и трехголосного хора в сопровождении двух скрипок, органа и *basso continuo* в 1964 году в Монтевидео солистами, хором и оркестром Государственной службы радиовещания, подтвердило репутацию Доменико Циполи как одного из наиболее одаренных композиторов колониальной эпохи. Выразительные диалогизированные партии солистов, свободный и естественный контрапункт – таковы лучшие качества этого выдающегося произведения.

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

сохранившихся в Латинской Америке, вошли: «Misa de San Ignacio» фа мажор; «Ave Maria stella» до мажор, «Tantum Ergo» фа мажор, Te Deum до мажор, «Visperas Solemnis» и некоторые другие произведения [132, 133, 248]. Многие из них были исполнены в 1988 году в Кордобе в серии концертов, посвященных 300-летию композитора.

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

Одним из наиболее значительных композиторов того времени был **Андре да Силва Гомис** (Andre da Silva Gomes, 1752–1844), местре капеллы Се Кафедрального собора в Сан Паулу с 1774 года. По мнению бразильского исследователя музыки колониального периода Региса Дупрата, Да Силва «революционизировал организационные модели преподавания музыки и музыкальной композиции религиозной музыки в последней четверти XVII века» [148, с. 10]. Да Силва был деятелем широко профиля. Несмотря на скудость собственных средств, организовал бесплатную школу музыки и оркестр. В 1789 году, поступив на военную службу, дирижировал духовым оркестром и дослужился до звания лейтенанта-полковника. С 1797 года

преподавал латинскую грамматику. «Трактат по контрапункту» Да Силвы, по мнению Дупрата, свидетельствует о весьма высоком уровне знаний, сравнимом с уровнем передовых европейских композиторов того времени. Как композитор он пользовался самой высокой репутацией. Его произведения исполнялись на всех торжественных мероприятиях. По прибытии в Сан Пауло в 1822 году португальского короля Дона Педро он дирижировал в кафедральном соборе Те Деум собственного сочинения. 7 сентября 1822 года, в день провозглашения Независимости Бразилии, руководил торжественными мероприятиями в Доме Оперы. Перу Да Силвы принадлежит около 130 произведений преимущественно религиозного содержания, среди которых выделяются пятиголосная Месса, а также Большая месса для восьми голосов и инструментов. Музыка Да Силвы стилистически принадлежит к переходной эпохе между барокко и классицизмом. В качестве образцов представим здесь два отрывка: Кугие из Мессы до-мажор для четырехголосного хора и органа (пример 21) и Арию из «Воскресной мессы» (пример 22).

Крупнейшим мастером культовой полифонии колониального периода считается бразильский композитор **Жозе Маурисиу Нунис Гарсиа** (Jose Maurício Nunes Garcia, 1767–1830). В 1789 году он был назначен местре капеллы Се кафедрального собора Рио-де-Жанейро, в 1808-м, по прибытии в Бразилию из Португалии короля Жоау VI, – руководителем Королевской капеллы. Годы пребывания португальского двора в Бразилии совпадают с годами творческого расцвета Нуниса Гарсии. Начиная с 1821 года, когда большая часть двора возвратилась в Португалию, обстоятельства жизни композитора резко изменились. После многих просьб к королю Бразилии Дону Педро о денежном содержании, Нунис Гарсиа умирает с 1830 году в крайней нищете.

Из утраченного большей частью творческого наследия Нуниса Гарсии, насчитывающего примерно 35 крупных произведений религиозного плана, наиболее значительными являются *Stabat Mater* (1809), *Te Deum* (1815), *Misa*

de Difuntos (на смерть своей матери, 1816), Misa Santa Cecilia» (1826) – последнее и одно из самых масштабных его произведений. Вместе с тем композитор не замыкался только на сочинении духовной музыки. Он автор двенадцати дивертисментов для духового оркестра, увертюры «Земира» (1803), музыки к театральному спектаклю «Триумф Америки» (1809) и героической драме «Улиссейя», сочиненных на службе при королевском дворе, нескольких произведений для оркестра. Далеко не все из написанного Нунисом Гарсией сохранилось. Многие из них постигла участь типичная для произведений композиторов того времени (как уже отмечалось в случае с Циполи): авторство одних не подтверждено, другие подверглись более поздним переработкам в практических целях религиозной службы, приведшим к утрате авторского имени, или просто потеряны [301]. Нунис Гарсиа изучал и пропагандировал музыку ведущих европейских композиторов. Был первым исполнителем в Бразилии «Реквиема» В.А. Моцарта (1819) и оратории «Сотворение мира» И. Гайдна (1821). Его произведения обнаруживают руку мастера, свободно владеющего контрапунктом, умеющего выразить в скупых канонических текстах церковной литургии широкую гамму человеческих чувств. Вот в качестве примера несколько тактов Benedictus из реквиема (пример 23). Вместе с тем композитор не ограничивается лишь полифоническими способами развития. В мессе «Santa Cecilia» (1826) просматриваются черты симфонизма, вокальные приемы, свойственные традициям итальянской музыки, и многое от светской музыки начала XIX века. Отличительная черта музыки Нуниса Гарсии – редкая свежесть и выразительность мелодических линий, передающих широкую гамму чувств от проникновенного лиризма до напряженного драматизма. Одним из ярких частей мессы «Santa Cecilia» стала Kyrie, внушительное начало этого полутарочасового произведения (пример 24). Демонстрацией виртуозного владения вокальной техникой может послужить Ария сопрано из Laudamus (пример 25).

Одно из дошедших до нас произведений концертного плана – увертюра «Земира» (с подзаголовком «Увертюра или Интродукция которая выражает громы и молнии со скрипками, альтами, виолончелью, трубами, флейтами, фаготами и басом»). В приведенном фрагменте мы найдем талантливого последователя Венской школы конца XVIII века (пример 26).

На **Кубе** расцвет церковной музыки приходится на вторую половину XVIII века и связан с именем выдающегося мастера хоровой полифонии, подлинного классика кубинской музыки и одновременно крупнейшего композитора Америки того времени **Эстебана Саласа-и-Кастро** (Esteban Salas-y-Castro, 1725–1803) [126, с.16]. О творчестве Саласа-и-Кастро латиноамериканское музыковедение почти ничего не знало до 1944 года, когда А. Карпентьер, после длительных поисков обнаружил в архиве кафедрального собора Сантьяго-де-Куба несколько партитур, принадлежащих перу композитора. В последующие годы исследователи, в частности Пабло Эрнандес Балагер, открыли еще ряд сочинений Саласа-и-Кастро.

Общее образование Салас-и-Кастро получил в гаванской семинарии «Сан Карлос», где преподавали философию, теологию и каноническое право; музыкальное – в одной из церквей Гаваны, где с восьми лет пел в хоре, а позже изучал церковное пение, игру на органе, скрипке, а также контрапункт и композицию. Имена учителей Саласа не известны, но до нас дошло немало партитур испанских мастеров XVII–XVIII веков (среди них Хуан дель Вадо, Диего Дурон, Мельчор де Монтемайор, Хуан Франсиско Барриос), переписанных рукой Саласа, по всей видимости, с целью изучения и исполнения. С февраля 1764 года и до последних дней по поручению епископа Агустина де Санта Круса он возглавлял капеллу кафедрального собора в Сантьяго-де-Куба. Человек не только исключительного таланта, но и огромной энергии, он сумел в короткое время превратить церковную капеллу в настоящую школу музыки, в которой получило достойное воспитание немало известных музыкантов. Салас занимался также

просветительской деятельностью, знакомя кубинскую публику с европейской музыкой, в частности, с произведениями Гайдна.

Обширное наследие Саласа включает мессы, литании, гимны, псалмы, мотеты, кантаты, пастурели, отмеченные высоким контрапунктическим мастерством и вдохновенным полетом фантазии. Приведем здесь небольшой фрагмент, *Kyrie* из Новогодней мессы, в котором обращает на себя внимание необычный хроматический оборот, свидетельствующий о некоторых особенностях мышления композитора (пример 27).

Многие светские произведения Саласа тесно связаны с традицией народного песнетворчества. Особенно интересны принадлежащие его перу вильянсикос – хоровые рождественские песни. Общее число написанных Саласом вильянсико достигает (предположительно) двухсот, но обнаружено из них около пятидесяти. Покажем здесь вильянсико «Какой красивый мальчик» – типичный образец вокально-инструментальной полифонии барокко (пример 28). Не порывая с традиционной формой вильянсико испанских полифонистов (рефрен–строфа–рефрен), Салас с большим искусством и художественным тактом обогащает и варьирует ее. Он вводит в вильянсико инструментальную интродукцию, часто строя ее на материале, тематически близком следующему вокальному эпизоду; широко применяет инструментальные ригурнели между строфами или отдельными стихами текста; включает в трехчастный цикл в качестве медленного раздела «арию» (двухчастную или *da capo*), в свою очередь также предваряемую инструментальным вступлением, иногда довольно развернутым, как например, в Арии из кантаты «Ты, Господи» (пример 29), или же речитативом.

В полифоническом изложении Салас предпочитает попеременное выдвижение на первый план то одних, то других хоровых групп, отводя каждому голосу и инструменту активную мелодическую и ритмическую роль. Прекрасной иллюстрацией сказанного может служить, в частности,

стретта из Allegro вильянеско «Скорей потушите огни» (пример 30, выписана только хоровая партия).

Во многих сочинениях Саласа чувствуется несомненное влияние неаполитанской оперной школы, прежде всего Перголези. Некоторые страницы Саласа, такие, например, как Ария из кантаты «Воспряньте духом, смертные», с ее покачивающимся ритмом сицилианы и грациозной пасторальной мелодией, кажутся написанными каким-то итальянским мастером. Однако в произведениях кубинского композитора явственно ощутимы и иберийские корни, проявляющиеся в строгой сдержанности лирического высказывания и в большом внимании к эмоционально верному озвучиванию слова. Наряду со многими мелодиями, отмеченными глубокой сосредоточенностью мысли, характерными для духовной музыки, у Саласа часто встречаются темы, в которых сквозит светская непринужденность, изящество, а нередко и нечто моцартовское. Подобные мелодико-гармонические обороты указывают на свершившийся в творчестве кубинского композитора переход от стилистики барокко к классицизму, аналогичный процессу, происходящему в то время в европейской музыке (пример 31).

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

Как можно было увидеть по вышеприведенным фрагментам из сочинений латиноамериканских композиторов колониальной эпохи, их музыка в целом соответствовала главным стилистическим направлениям, приходившим из Европы. Был также достигнут был также достаточно высокий уровень профессионального мастерства. Было бы еще

преждевременно говорить о тех или иных национальных чертах стиля этих произведений, однако, как утверждает Майер-Серра, уже на этом, начальном этапе «при проведении сравнительного анализа этих произведений с народными песнями можно обнаружить схожесть некоторых мелодических поворотов и гармонических последовательностей, о которых можно говорить как о первых свидетельствах нарождающегося национального стиля» [273, с. 87]. Вполне возможно, что так оно и есть, если учесть, что сами национальные мелодии стилистически подобны своим европейским исходным образцам. Во всяком случае, наиболее яркие произведения латиноамериканских композиторов колониальной эпохи заслуживают серьезного исследования.

2.1.2. Традиция салонного музицирования. Музыкальный театр.

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

В течение XVII–XVIII веков в жизни латиноамериканского общества постепенно все более важное место начинают занимать салоны аристократических домов и музыкальные театры. Первый частный театр был открыт в Мехико в 1597 году Кристобалем Пересом, чуть позднее (в 1602-м)

возник еще один. Первый официальный театр «Колисео» был основан в Мехико лишь в 1673 году. В XVIII веке процесс возникновения музыкальных театров несколько активизировался. Так, в Бразилии в 1729 году открылся Муниципальный камерный театр, в 1748 – музыкально-драматический Дом оперы, а вслед за ним в 1760, 1776, и 1798 годах в разных городах открываются свои Дома оперы. В Аргентине первые музыкальные театры открылись во второй половине XVIII века: Театр оперы и комедии (1757), «Ранчерия» (1783), «Колисео провисьональ» (1804). Наибольшего развития театральнo-концертная жизнь в последней четверти XVIII – XIX веках достигла на Кубе, в Мексике, Аргентине и Бразилии.

С открытием в столице **Кубы** Гаване в 1776 году театра «Колисео» (позже переименованного в Главный театр) кубинская публика знакомится с европейской оперной классикой. Гретри, Перголези, Паизиелло, Доницетти, а позже Россини и Беллини становятся любимейшими авторами кубинских меломанов. В 1810 году в Гавану приезжает испанская труппа, выступавшая здесь в течение более чем 20 лет. Испанские артисты ставят оперы «Ричард львиное сердце» Гретри, «Тайный брак» Чимарозы, «Севильский цирюльник» Паизиелло, «Багдадский халиф» Буальдые, «Прекрасная Арсена» Монсиньи, а также показывают множество сарсуэл, тонадиллий и сайнете³. Они, наряду с итальянской оперой, завоевывают огромную популярность у публики. Появляются и тонадиллии кубинских авторов, благодаря которым на театральные подмостки проникают народные песни и танцы. С начала XIX века тонадиллии распространяются в провинции. Все это подготовило почву для расцвета во второй половине XIX века музыкального кубинского театра.

В конце XVIII века любительское музицирование, распространенное в богатых домах, перерастает в профессиональную концертную деятельность.

³ Наиболее демократические формы испанского театра, тесно связанные с национальной тематикой и местным музыкальным фольклором. Сарсуэла – музыкально-драматический жанр, близкий к оперетте, в котором сольные и хоровые номера чередуются с разговорными диалогами и танцами. Тонадилля – небольшая музыкальная комедия, исполняемая обычно в виде острохарактерной сценки-интермедии с пением и танцами между актами комической оперы или большой сарсуэлы. Сайнете – маленькая, обычно вставная пьеска шуточного характера с пением.

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

Аналогичная картина наблюдается в ту же эпоху в **Мексике**. В столичном «Колисео» с успехом шли те же итальянские оперы, что и в Гаване. В городских салонах и частных домах также процветала итальянская музыка, чему способствовало массовое любительское музицирование и культ фортепиано. «Абсолютное доминирование фортепиано, – пишет Отто Майер-Серра, – свидетельствует о том, что музыкальное искусство в обществе целиком находилось в руках любителей... Любительский же характер имели и публичные концерты. Главными фигурами в них были «сеньорита, увлекающаяся музыкой», и «страстный меломан» [274, с. 32]. Однако инструментальная музыка академического плана – в виде выступлений профессиональных солистов или симфонических концертов – была неизвестна в Мексике вплоть до 1840-х годов, когда страну начали посещать первые европейские гастролеры. Лишь в 1857 году Филармоническое общество организовало концерты, в которых впервые в Мексике прозвучали две симфонии Гайдна и Моцарта, и только в 1870 году музыкант-просветитель Мелесио Моралес исполнил Вторую и Пятую симфонии Бетховена.

Весьма интенсивной была в конце колониального периода музыкальная жизнь в **Аргентине** и **Уругвае**. В салонах Буэнос-Айреса и Монтевидео постоянно звучали клавикорды, флейты и скрипки (наиболее предпочтительные инструменты для любительского музицирования той эпохи) и исполнялась не только салонная и танцевальная музыка, но и произведения европейских композиторов, более всего Перголези и других итальянцев. В Буэнос-Айресе ее энтузиастами были итальянские музыканты Доминго Саккомано, Бартоломе Масса и Франсиско Фаа, обосновавшиеся на Ла-Плате между 1750-ми и 1760-ми годами; они стали первыми из той бесчисленной плеяды итальянских маэстро, которые впоследствии на всем протяжении XIX века играли столь значительную роль в музыкальной жизни Аргентины. Именно Саккомано принадлежала инициатива постройки в Буэнос-Айресе первого в его истории театра «для постановки опер и комедий», как было сказано в прошении на имя губернатора. Этот театр, получивший название «Театр оперы и комедии», был открыт в сентябре 1757 года и функционировал в течение двух лет. Следующий театр «Ранчерия», открывшийся в конце 1783 года уже в столице образованного в 1776 вице-королевства Рио-де-Ла-Плата, просуществовал девять лет (в 1792 году здание театра сгорело). Его труппа насчитывала 17 актеров, двух суфлеров, двух парикмахеров, гардеробщика и десять музыкантов оркестра, включая дирижера и композитора, уроженца Испании Антонио Аранаса, который, согласно контракту, должен был «разучивать с актерами как всякие тонадиллы, так и комедии, сайнете и т.п., и класть на музыку всякие тексты, какие ему будут предложены». Аранас особенно культивировал жанр сценической тонадиллы, пользовавшейся огромной популярностью в продолжение 1780-1820 годов. Из сочиненных им тонадиллий известны «Плут и маха», «Крах постоянного двора» и «Примирение двух любовников» [92, с. 215 – 216].

Наряду с тонадиллей, в Буэнос-Айресе начиная с последнего десятилетия XVIII века активно культивируется еще один испанский

музыкально-сценический жанр – мелодрама (*melologo*), представляющая собой развернутый монолог актера (или диалог двух действующих лиц), сопровождаемый музыкой. Триумфальный успех имела аллегорическая мелодрама «Верности долг священный и Буэнос-Айрес отмщенный», написанная священником Хуаном Франсиско Мартинесом в 1807 году в разгар английской интервенции и призывавшая к изгнанию оккупантов. Ряд образцовых мелодрам написал талантливый поэт, первый бард Майской революции 1810 года и участник освободительных походов Бартоломе Идальго (1788–1822). Тематика спектаклей откликалась непосредственно на самые животрепещущие события. Когда члены повстанческой хунты праздновали победу в борьбе против испанцев 25 мая 1810 года, в театре «Колисео» была поставлена пьеса Луиса Амбросио Моранте «Революция Тупак-Амару». В июле 1821 года в заключительной части сайнете «Оборона Тукумана и триумф генерала Бельграно» публика подхватила патриотический гимн. Поэтому не без основания газета «Эль сенсор» писала, что аргентинский народ «воспитывался в театре» [304, с. 29].

Последним музыкальным событием в истории вице-королевства Рио-де-Ла-Плата стало открытие в Буэнос-Айресе 1 мая 1804 года нового оперного театра «Временный Колизей». Несмотря на такое название, он просуществовал до 1872 года (с 1838 года под названием «Аргентинский театр») и на протяжении 34-х лет оставался единственным оперным театром Буэнос-Айреса. «Этот колизей был храмом, в котором родился аргентинский театр и почти вся музыкальная культура XIX века, – пишет историк Висенте Хесуальдо. – Здесь же в 1825 году впервые в Аргентине была поставлена полная опера «Севильский цирюльник» Россини... На сцене «Временного Колизея» выступали прославленные европейские оперные и драматические артисты, как Тамберлинк или знаменитая итальянская драматическая актриса Аделаида Ристори» [226, с. 142].

Музыкальная жизнь в **Бразилии** вплоть до конца XVIII века развивалась с заметным отставанием от других больших стран Латинской Америки,

однако отмечена аналогичными тенденциями – распространением итальянской музыки и традицией салонного музицирования. Первый театр был основан в 1767 году падре Вентурой; в нем ставились оперы композиторов неаполитанской школы силами местных певцов-мулатов и оркестра, музыканты которого были облачены в сутаны [148, с. 10]. Из местных композиторов было популярно творчество Антониу Жозе да Сильвы, по прозвищу «Иудей» (1705–1739), автора нескольких опер, имевших также успех в Европе [309, с. 202]. Наивысшего уровня музыкальная жизнь Бразилии достигла в Минас-Жерайс, стимулированная богатством местных рудников по добыче золота и драгоценных камней. В середине XVIII века в городе Вила Рика, культурном центре Минас-Жерайс, начали функционировать театр и оркестр. В музыкальных ансамблях (трио, квартетах, квинтетах), организованных для домашнего музицирования, участвовали как члены семьи и их гости, так и слуги – рабы и свободные мулаты [148, с. 16]. В 1776 году в городе Сан-Жоау дель Рей был открыт театр, а в 1790-м также создан и оркестр, функционирующие до настоящего времени. В это время в Бразилии уже начали исполняться произведения Моцарта, Боккерины, Плейеля и других европейских композиторов. Большую роль в распространении классической музыки в стране сыграло монашеское благотворительное «Братство Святой Сесилии».

Переезд в Бразилию 8 мая 1808 года португальского двора, спасавшегося от нашествия войск Наполеона, и провозглашение Рио-де Жанейро столицей новой Империи, заметно активизировали музыкальную жизнь страны. Король Португалии, большой меломан, композитор и, судя по всему, весьма образованный человек, внес большой вклад в развитие бразильской культуры. Со времени его прибытия вплоть до провозглашения независимости Бразилии в 1814 году в стране был создан целый ряд культурно-просветительских учреждений: Национальная библиотека, Национальный музей, Королевская школа наук и искусств. Одним из руководителей этой школы был приглашен немецкий композитор Сигизмунд

Неуком, автор нескольких месс, ученик и последователь Гайдна. В 1811 году в Бразилию прибывает известный португальский композитор Маркус Португал и назначается руководителем Королевской капеллы. В 1813 открывается оперный театр Сан Жуан (впоследствии Королевский театр), ставший важнейшим центром музыкальной культуры Бразилии.

В других странах Латинской Америки светская музыка к концу колониального периода находилась на крайне низком уровне. Прибытие в 1783 году в Боготу первой гастрольной труппы в составе тринадцати человек, исполнявших популярные песни и танцы, стало важным событием в культурной жизни столичного общества. Однако следующая труппа посетила Колумбию лишь через 53 года. Первый большой концерт силами местных профессионалов и любителей был дан в Боготе 17 ноября 1836 года во время торжественных празднеств в честь героя войны за независимость Симона Боливара; в нем, в частности, прозвучала увертюра к опере Россини «Танкред». В Перу и Чили светская музыка того времени являла пример типичного любительского домашнего музицирования, с обязательным набором модных арий из итальянских опер, а также песен и танцев развлекательного плана.

2.2. Период после завоевания независимости (XIX – начало XX века).

Зарождение национального направления.

К началу XIX века в духовном развитии молодых наций Латинской Америки все явственнее стало проявляться стремление к самоутверждению, к выработке черт национального характера. Несмотря на многочисленные узы родства с Европой в общественном устройстве, культуре и быте, жители Латинской Америки все более остро стали ощущать свои отличия от европейцев. Философ-просветитель Симон Родригес, учитель легендарного венесуэльского полководца Симона Боливара Освободителя, писал: «Америка не должна услужливо подражать, она должна быть оригинальной.

Язык, суды, храмы, гитары вводят в заблуждение... Люди говорят, судятся, молятся на испанский манер, но не как в Испании» [34, с. 16]. Осознание своеобразия латиноамериканского мира складывалось уже в эпоху колониального режима, оформившись постепенно в широкоохватную систему взглядов, базирующихся прежде всего на *дуалистичности*, порожденной столкновением двух миров и необходимостью их сосуществования. Борьба, противопоставление, поглощение и многие другие формы взаимодействия двух начал – туземного и европейского – составили основу всего развития идейно-философской мысли на этом континенте.

Параллельно с этими концепциями выкристаллизовывались идеи самоценности и своеобразия бытия на американском континенте, отстаивалась автономность и равноправие различных цивилизаций, художественные достоинства вновь нарождающихся культур. К концу XVIII столетия идея своеобразия стала основой духовного освобождения от власти имперского испанизма и европоцентризма, формирования креольского самосознания, культуры и искусства. Идеи духовной суверенности утверждались в ходе активных процессов этнического и социо-культурного формирования, приведя впоследствии к началу национально-освободительных войн в испанских и португальских колониях.

Три исторических события послужили, по определению доминиканского философа Педро Энрикеса Уреньи, непосредственным импульсом к отделению колоний от Европы: независимость США (1776), революция во Франции (1789) и вторжение Наполеона в Испанию и Португалию (1807). Наибольшего накала борьба за независимость в Латинской Америке достигла в 1811-1825 годах, однако продолжалась вплоть до конца XIX века. Последними от власти Испании в 1896 году освободились Пуэрто-Рико и Куба [379, с. 53–57].

Достижение независимости от Испании и Португалии сопровождалось значительными изменениями во всех областях политической, экономической

и культурной жизни стран Латинской Америки, пришедшими на смену «монашескому заточению»[273,с. 67] колониальной эпохи. Нарождающееся национальное самосознание сопровождалось антииспанскими и, соответственно, антипортугальскими настроениями. Однако, парадоксальным образом, это еще не привело к должной оценке местных ценностей, а повлекло за собой импорт новых веяний из Италии, Франции, Германии и других стран Европы. Америка с жаром восприняла освободительные идеи французских энциклопедистов – Дидро, Руссо, Вольтера, ставших духовной опорой в борьбе против испанского абсолютизма и колониализма. Это общественное течение, получившее наименование **европеизма**, сыграло в первой половине XIX века прогрессивную роль, став мощным средством национального самоутверждения в странах Латинской Америки. «История становления нашей Америки, после того как ею была достигнута политическая независимость, – пишет Педро Энрикес Уренья, – свидетельствует о том, что в определенный период именно европейцы были нашими духовными учителями»[378, с. 146]. В этом заключается противоречивость и неоднозначность процессов, происходящих в Латинской Америке: с одной стороны, стремление к независимости, с другой – новая зависимость от Европы, – и так будет продолжаться на всех последующих этапах развития культуры Латинской Америки. Поэтому вышеприведенная классификация ее музыкальной культуры как *космополитической* свидетельствует не о недостатке патриотизма или об ущемленном самолюбии авторов этих концепций, а об объективном факте незрелости, «незаполненности» латиноамериканской культуры на данном этапе. В данном контексте *космополитизм* и *европеизм* выступают как синонимичские обозначения одного и того же процесса зарождения *национализма*, то есть, национального направления в профессиональном музыкальном творчестве.

К началу XIX века в музыкальной культуре Латинской Америки произошли значительные изменения. В народной музыке появились

самобытные жанры, сложившиеся в результате совместной эволюции иберийской (испанской и португальской), индейской и африканской музыки. Однако это новое, самобытное, возникшее в гуще народных «низов», не было еще оценено просвещенными верхами как «свое» и рассматривалось как простонародное, грубое, недостойное внимания «высокого» искусства (как здесь не вспомнить о русской «мужицкой» музыке?!). Проявления национального в профессиональном творчестве рассматривалось как художественное обеднение, и даже отдельные попытки создания музыки на местном материале встречались враждебно [124, с. 41]. Профессиональная и народная музыка, и это примечательный факт, шли разными путями, которые начали сходиться лишь к концу XIX века.

XIX век был отмечен грандиозным развитием оперы в качестве почти единственной формы профессиональной музыки, доступной публике [295, с. 202]. Все главные достижения европейцев в этой области немедленно доставлялись в Новый Свет, зачастую вместе со своими, в большинстве случаев итальянскими, а затем французскими исполнителями. Опера стала близкой самым широким массам, оказавшись необходимым средством духовного раскрепощения от колониальной зависимости, удовлетворяла потребность общества в лирическом самовыражении. Итальянская опера, по признаниям современников, проникла до мозга костей в сознание и культуру латиноамериканцев. И это неудивительно. Нескончаемый поток гастрوليрующих итальянских оперных трупп, выдающихся певцов захлестнул континент. Во многих столицах возникли театральные центры, крупнейшим из которых на протяжении всего XIX века был Буэнос-Айрес. Приехавший сюда в 1823 году каталонский музыкант Мариано Пабло Роскельяс (1790–1859) – скрипач, певец, дирижер, композитор и энергичный организатор, – создал первую в Буэнос-Айресе полноценную оперную труппу и в период между 1825 и 1832 годами поставил на сцене «Временного Колизея» почти весь оперный репертуар Россини, а в 1827 году «Дон Жуана» Моцарта. В 50-60-х годах итальянский импрессарио Антонио Песталардо

организовал в Буэнос-Айресе выступления лучших европейских трупп и солистов, исполнивших 18 итальянских опер Доницетти, Беллини, Верди. 25 апреля 1857 года в столице Аргентины был открыт новый оперный театр «Колон», на сцене которого выступали самые прославленные мастера мирового вокального искусства. Вот имена некоторых из них: Ана-Каролина Лагранж (1859), Франческо Таманьо (1878), Аделина Патти (1888), Энрике Карузо (1899-1917, пел неоднократно), Федор Шаляпин (с 1908 года). На протяжении 1860-1900-х годов на сцене театра «Колон» ставились оперы не только итальянских, но и французских и немецких мастеров вплоть до Рихарда Вагнера. В Мехико, Лиме, Боготе, Рио-де-Жанейро и других латиноамериканских столицах увлечение оперой было таким же всеобщим, как и в Буэнос-Айресе.

Репертуар оперных трупп не ограничивался лишь произведениями европейских композиторов, в нем стали фигурировать и имена местных авторов. Так, в 1874 году силами итальянской труппы была поставлена опера колумбийского композитора Марии Понсе де Леона (1846–1882) «Эстер» на религиозный сюжет, а в 1880-м – «Флоринда», основанная на подлинной истории любви последнего вестготского короля Испании Родриго к дочери графа Хулиана Флоринде. Музыка этих опер, как свидетельствует колумбийский музыковед Хосе Игнасио Пердомо Эскобар, «абсолютно итальянская, с отдельными французскими пассажами, заставляющими вспомнить стиль учителей колумбийского мастера – Гуно и Тома» [324, с. 151]. Любопытно также отметить, что автором первой перуанской оперы на национальный сюжет «Атауальпа», поставленной в Лиме в 1877 году, стал итальянский музыкант Карлос Энрике Паста, работавший в те годы в Перу.

В XIX веке в Латинской Америке, по словам А. Карпентьера, «не было ни одного сколько-нибудь значительного музыкального центра, где кто-нибудь не написал бы одной или нескольких опер» [157, с. 338]. Путь, наиболее очевидный к достижению успеха, состоял в имитации итальянских, а затем и французских классических оперных образцов. Вследствие этого

создавались произведения вторичные по отношению к творчеству европейских кумиров, не могущие достигнуть самостоятельной художественной ценности. Поэтому творчество латиноамериканских композиторов европейского направления представляет, за редким исключением, чисто исторический интерес. Один из его наиболее типичных представителей – Мелесио Моралес (1838–1908), «патриарх» мексиканской музыки, следовавший канонам романтического, в первую очередь итальянского оперного искусства. Его оперы на классические сюжеты «Ромео и Джульетта» (1863), «Ильдегонда» (1866, поставлена также во Флоренции в 1868-м году), «Клеопатра» (1891) демонстрируют уверенный профессионализм их автора. Приведем здесь фрагмент арии Ильдегонды из одноименной оперы Моралеса (пример 32).

В оперный жанр прорывалась и национально-патриотическая тематика, отражающая легендарное и героическое прошлое предков-индейцев, их борьбу за независимость против конкистадоров. Как замечает аргентинский музыковед Мариано Эткин, «это была эпоха опер с инкскими сюжетами, с индейцами, которые пели на итальянском языке в стиле Пуччини, и видалитас, гармонизированными под С. Франка» [203, с. 2]. В этом, как и во многих других высказываниях латиноамериканских музыкальных деятелей сквозит критическая самооценка исторического прошлого местной музыкальной культуры. Тем не менее сам факт обращения к национальной тематике, к героическому прошлому своих народов, позволяет считать оперное творчество латиноамериканских композиторов этого периода знаменательной вехой на пути становления национального в профессиональном творчестве.

В **Мексике** первой оперой, написанной на национальный сюжет, стала опера «Гуатцимотцин» Анисето Ортеги (1823–1871), поставленная в 1871 году в Большом национальном театре. Смелым шагом считалась постановка оперы мексиканца Рикардо Кастро (1865–1907) «Атцимба» на испанском, а не итальянском языке, как было принято до этого, с использованием

нескольких стилизованных индейских мелодий. Считается, что эта опера предвосхитила индихенистские тенденции в латиноамериканской музыке (в частности, в музыке Карлоса Чавеса) [116, с. 35]. Но вклад Рикардо Кастро в мексиканскую музыку этим не ограничился. Блестящий пианист, он много гастролировал по Европе, включая в свой репертуар многочисленные вальсы, экспромты, полонезы и мазурки собственного сочинения. «Острота шумановского стиля, шопеновские формулы и техника Листа, – характеризует его Майер-Серра, – были использованы Кастро с ловкостью, изяществом и хорошим вкусом» [274, с. 93]. Однако, как почти все мексиканские композиторы XIX века, в стремлении достичь высот европейских мастеров он пользуется их собственными стилистическими средствами.

Индийскую тематику можно обнаружить в творчестве многих композиторов на рубеже веков. В 1900 году в Лиме шла опера перуанского композитора Хосе Марии Валье Риестры (1858–1924) на сюжет классической драмы из жизни индейцев кечуа. В 1902 году в Сантьяго-де-Чили была поставлена опера «Кауполикан» Ремихио Асеведо (1863–1910), посвященная борьбе арауканов против испанских конкистадоров в XVI веке.

Наибольший успех из всех латиноамериканских композиторов XIX века выпал на долю бразильского композитора **Антониу Карлуса Гомиса** (Antonio Carlos Gomes, 1836–1896), оперы которого с большим успехом ставились в Италии, Франции, Испании и других европейских странах. Его опера-балет «Гуарани» по одноименному роману Жозе ди Аленкара, поставленная в 1870 году в миланской «Ла Скала», сохраняет и по сей день свою художественную ценность. Однако, даже не сравнивая музыку Гомиса с музыкой его прославленных европейских учителей и коллег, под влиянием которых он несомненно находился, для нас важен сам факт того, что творчество бразильского композитора стало первым ощутимым примером «обратного» вклада Латинской Америки в европейскую музыкальную

культуру. В этой связи остановимся несколько подробнее на его жизненном и творческом пути.

Музыкальный талант Гомиса проявился уже в детстве, в возрасте десяти лет он начал принимать участие в концертах духового оркестра, которым руководил его отец. Учился играть на скрипке, фортепиано, сочинял вальсы, мазурки, модиньи и исполнял их в городских салонах и окрестных фазендах. В 1854 году, в возрасте 18 лет написал свое первое значительное произведение – Мессу. С 1857 года учился в Сан Пауло, где приобрел известность как автор «Академического гимна» (1859) и модиньи «Кто знает?», не утратившей популярности до наших дней. В 1859 году втайне от отца переехал в Рио де Жанейро, где поступил в Консерваторию музыки и начал заниматься композицией под руководством Жоакино Джаннини. Новые успехи не заставили себя ждать. В 1860 году за исполнение в присутствии императора двух кантат Гомис был удостоен золотой медали, а в 1861-м назначен дирижером оркестра Императорской академии музыки и оперы. В этом же году в Национальном дирическом театре состоялась премьера его первой оперы «Ночь в замке», за которую он был удостоен Ордена Розы. После постановки оперы «Жоана из Фландрии» (1863) Гомису была предоставлена стипендия для продолжения образования в Европе. Успешное обучение композиции в Милане у Лауро Росси завершилось созданием оперы «Гуарани» (1868), поставленной в 1870 году в Ла Скала, а затем в других европейских столицах, и выдвинувшей его в один ряд с ведущими оперными композиторами того времени. В этом же году Гомис посещает Рио-де-Жанейро, где проходит с большим успехом его «Ильдегонда». В Европу он возвращается в следующем году с новой стипендией от императора Педро II и создает ряд опер. Среди них – четырехактная мелодрама «Фоска» (1873), в которой использована новая для того времени лейтмотивная техника. Эта опера также была поставлена в «Ла Скала», однако не имела успеха. Вместе с тем именно «Фоска» впоследствии стала считаться одним из лучших его произведений. После сочинения еще

двух опер – «Сальватор Роза» (1874) и «Мария Тудор» (1879) – Гомис в 1880 году с триумфом возвращается на родину, где ставит «Ильдегонду» и «Сальватора Розу» в столице и других городах. С 1882 года Гомис попеременно живет то в Бразилии, то в Европе. В 1889 году в «Лирическом театре» в Рио-де-Жанейро ставится его новая опера «Раб» на либретто аболиционистского содержания. С провозглашением республики в Бразилии и изгнанием императора Гомис лишается финансовой поддержки королевского двора и возвращается в Европу. В 1891 году в «Ла Скала» ставится его последняя опера «Кондор» Уже тяжело больной, композитор сочиняет свое последнее произведение – ораторию «Колумб», посвященную 400-летию открытия Америки.

Гомис является основоположником бразильской национальной оперы. Видный бразильский музыковед, писатель и композитор Мариу ди Андради считает, что в творчестве Гомиса впервые был осуществлен синтез светской музыки всей первой эстетической фазы бразильской музыки, именуемой им фазой «музыкального интернационализма»[118, с. 149].⁴ Приведем несколько живописных деталей, касающихся постановки оперы «Гуарани»,⁵ обессмертившей имя композитора. По словам одного из почитателей таланта Гомиса, впечатление от музыки оперы, приятной на слух и не лишенной определенного бразильского привкуса, было настолько сильным, что великий Верди мог бы произнести знаменательные слова: «Этот молодой человек

⁴ Интернационализм здесь – еще один вариант характеристики латиноамериканской музыки XIX века наряду с «космополитизмом» и «европеизмом».

⁵ Либретто оперы «Гуарани», подготовленное поэтом Антонио Скальвино (Scalvino), имеет следующее предисловие: «Эта драма базируется на романе Жозе Аленкера, знаменитого бразильского писателя. Названия гуарани и айморес являются названиями двух индейских племен, которые занимали различные части бразильской территории того времени, когда португальцы внесли туда европейскую цивилизацию. Согласно автору, Пери (главный герой) был касиком гуарани, это племя имело нрав более покорный, чем другие, в частности, айморес, которые были... непримиримыми врагами белых. Дон Антонио де Мариз, исторический персонаж, был одним из первых, кто управлял регионом Гуанабары именем португальской короны, и который погиб, став жертвой европейских наемников и слуг». Гуарани в романе Аленкера заканчивается ливнем и огромным взрывом, которые уничтожают одновременно замок правителя, орду наемников и индейских воинов. Лишь Сесилия (Сеси), приемная дочь португальского идадьго, спасается вместе с касиком на вершине пальмы. В либретто оперы эта сцена была видоизменена. Дон Атонио поджигает бочки с порохом, что приводит к взрыву замка, под обломками которого гибнут завоеватели. На вершине холма оказались спасенными Пери и Сеси, объединенные навеки в объятиях любви. В этой сцене в символической форме воссоздается первый день сотворения мира: Пери и Сеи, индеец и белая женщина – как Адам и Ева, символизируют наших мифических предков. Blog luso-carioca.Carlos Gomes – A Grande presença brasileira na Musica Classica. 28.12.2008.

начинает там, где я закончил» [146]. И даже если это не вполне соответствует истине, история простит поклоннику композитора подобное преувеличение. Отметим также, что Гомис очень заботился о достоверности национальной принадлежности героев оперы. И когда итальянский тенор, носивший бороду, не хотел ее сбрить, чтобы больше стать похожим на индейца, Гомис с ним страстно спорил: «Где вы видели индейца с бородой»? Компромисс был достигнут с помощью грима. Известно также о крайней заинтересованности композитора в аутентичности звучания в эпизодах, имитирующих варварскую и наивную музыку индейцев. Он исколесил всю Италию в поисках необходимых ему индейских инструментов – борес, тембис, маракас, или инубиас, – нигде их не нашел, но не успокоился, пока не заставил под собственным руководством изготовить на фабрике органов в Бергамо нечто подходящее [146]. Приведем здесь два фрагмента из увертюры «Гуарани» – помпезное вступление и героическая декламация главной темы (примеры 33, 34).

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

Среди немногих произведений Гомиса, принадлежащих к камерно-инструментальному жанру, в нашем распоряжении оказался его фортепианный цикл «Бразильское фортепиано», в котором наряду с традиционными салонными польками и экспромтами есть несколько пьес, основанных на негритянских мотивах: кайюмба, бананейра, бамбоула. Несмотря на то, что характер этой музыки имеет мало общего с негритянской, все же, наряду с общеевропейскими интонациями, сюда прорываются характерное синкопирование и пентатонный строй мелодии, первые признаки нарождающихся национальных особенностей (пример 35).

На фоне повсеместно царившей в Латинской Америке итальянской, а затем французской оперной музыки и подражательного творчества местных композиторов несколько особняком стояла музыкально-театральная жизнь на Кубе. В этой стране во второй половине XIX века возник и стал быстро развиваться театр-буфф, создателем которого стал комический актер Франсиско Коваррубиас. Сохранив основные композиционные и драматургические элементы испанского театра малых форм – тонадилли и сайнете, Коваррубиас заменил испанские реалии и персонажи креольскими, а на сцену пришла креольская кубинская музыка, оттеснившая испанские сегидилли, фанданго и болеро. Комедиографы Хосе Агустин Мильян и Баротломе Хосе Креспо-и-Борбон окончательно закрепили национальные черты нового театра: героями сюжетов на местные темы стали негры и мулатовы с характерными особенностями их выговора, с темпераментными афрокубинскими песнями и танцами, экзотическими музыкальными инструментами, в которых «белый крестьянин гуахино пел децимы под аккомпанемент гитары, а негр и мулатка танцевали гуарачу, потрясая гуиро и маракас. Контрдансы, гуахиры, криоли, танцы и шумовая музыка негритянских компарс, а позже дансон и румба – все эти поначалу «плебейские» жанры не только находили на сцене надежное убежище, но и получили здесь своеобразную визитную карточку, открывающую им путь в высшее общество» [74, с. 46]. Таким образом, на сцене театра-буфф происходил процесс трансформации любительского музицирования в профессиональное искусство, и, наоборот, авторская музыка переходила в ранг народной, становясь всеобщим достоянием. Показательным примером может послужить дансон, сочиненный в 1879 году композитором из предместья Гаваны (Матансаса) Мигелем Файльде (1852–1921). Уже через год он был включен в репертуар театра «Альбису», и вскоре его уже танцевали в аристократическом салоне «Лисео». В течение почти 40 лет дансон был самым популярным танцем Кубы. Аналогичный путь проделала румба, симфонизированная впоследствии Алехандро Гарсиа Катурлой, и,

напротив, знаменитая «Кукарача» из испанской тонадиллы, распеваемая всей Гаваной, разлетелась не только по Латинской Америке, но и по всему миру [343]. Кубинский театр-буфф выдвинул многочисленную группу композиторов, создателей тонадиллий и сарсуэл. Самый известный из них – Хорхе Анкерман (1877–1941), блестящий знаток кубинского музыкального фольклора, создатель множества хабанер, креолий, болеро, дансонов, получивших на Кубе повсеместную популярность. Так, его гуахира «Шепчущий ручей» по настоящее время входит в число избранных национальных песен.

В жанре большой оперы наиболее значительными кубинскими композиторами были Эдуардо Санчес де Фуэнтес (1874–1944) и Хосе Маури Эстеве (1856–1937). Санчес де Фуэнтес известен как автор первой кубинской оперы, написанной на национальный сюжет в русле эстетики итальянского веризма и еще более как автор знаменитой хабанеры «Ты», затмившей все песни этого жанра и дошедшей до России, где она была популярна перед Первой мировой войной (пример 36). Заслугой Эстеве стало создание в 1912 году оперы «Невольницы», в которой умело и органично преломлены жанры афрокубинской музыки. В этом отношении он явился прямым предшественником композиторов – основателей кубинской национальной композиторской школы XX века.

Одним из провозвестников креольской тематики в музыке **Аргентины** считается Франсиско Харгрейвс (1849–1900). Несмотря на то, что первой оперой, созданной аргентинцем, была «Кузина из Калифорнии» Деметрио Риверы (1822–1889), поставленная в 1854 году в Рио-де-Жанейро на португальском языке, тот факт, что ее автор в 1842 году навсегда покинул Аргентину, заставляет признать первенство за Харгрейвсом, премьера одноактной оперы которого «Белая кошка» состоялась в 1877 году в театре «Виктория» в Буэнос-Айресе. Согласно традиции опера исполнялась на итальянском языке и прошла с успехом. Вместе с тем, по мнению критики, «исполнение оперы оставило желать лучшего, поскольку каждый из артистов

довольно слабо справился с ролью, которая ему была поручена. Однако, музыка имеет замечательные эпизоды, в особенности рондо, исполненное сеньорой Заккони и анданте, спетое тенором Амбрози» [377]. Так как партитура оперы была утрачена, нам трудно судить об ее достоинствах. Тем не менее, этот спектакль занял свое историческое место: большинство критиков считает, что «Белая кошка» явилась фундаментом для развития жанра аргентинской лирической оперы.

Наряду с итальянской оперой в Буэнос-Айресе в 1850-х годах стали пользоваться популярностью испанские труппы, в частности, труппа «драмы, сарсуэлы и танца» Франсиско Торреса. Ее репертуар составляли одноактные, так называемые «малые» (*chico*) сарсуэлы – небольшие пьесы с несложными музыкальными номерами. Вслед за «малой» в Аргентину в 1860-1870-х годах пришли спектакли большой сарсуэлы, для постановки которых специально были построены театры «Порвенир» (1856) и «Аллегррия» (1870). Сюжеты спектаклей были живым отражением жизни аргентинцев, а музыка, создаваемая к ним, все больше черпала из креольского фольклора. В 1880-1890-х годах в Буэнос-Айресе был поставлен ряд пьес в жанре «чико» местных авторов, среди которых Мигель Окампо, Немесио Трехо, Хусто Лопес де Гомара, Мануэль Аргерих. Выдающимся творцом креольского чико стал Антонио Рейносо (1869–1912), уроженец Бильбао, приехавший в Буэнос-Айрес в 1890 году, первая скрипка «Театра оперы» и дирижер испанских сарсуэл. Рейносо быстро проникся духом креольского фольклора и создал много высокопрофессиональных партитур в жанре чико. Среди его произведений в этом жанре классическими стали «Половина апельсина», «Кукла», «90-й год», «Свобода голосования» и др. В жанре чико писали также многие другие аргентинские композиторы, такие, как Франсиско Родригес Майкес (1860–1912), Эдуардо Гарсиа Лалан (1863–1937), Антонио де Подеста (1868–1945), Артуро де Басси (1890–1950) [93, с. 228].

Вторая половина XIX века отмечена значительными изменениями в направлении музыкальной деятельности – наступает «Эра Концерта» [295, с.

203]. Латинская Америка начинает принимать известных солистов-инструменталистов, исполнявших произведения европейских композиторов. Поначалу эти концерты носили спорадический характер, поскольку система их организации еще не была налажена. К примеру, в Мексике просуществовала в течение нескольких лет открывшаяся в 1825 году первая «Академия музыки». В 40-х годах здесь гастролировал пианист Генри Герц, импровизировавший в своих концертах на темы из итальянских и французских опер. В 1857 году Филармоническим обществом было организовано два концерта с исполнением симфоний Гайдна и Моцарта. 1880 год был ознаменован значительным событием в музыкальной жизни – скрипач Пабло Сарасате и пианист Д'Альберг исполняли сонаты Бетховена. Подобную же картину нерегулярности концертной жизни можно встретить и в других странах Латинской Америки.

Что касается камерно-инструментального творчества, то оно попрежнему было сосредоточено главным образом в салонах и представлено почти исключительно фортепианными пьесами и романсами, в которых мелодико-гармонические и фактурные клише оперных арий сочетались с характерной тематикой и преобладающими формами и жанрами европейской романтической музыки, в первую очередь Шопена и Листа. Бесчисленное множество вальсов, мазурок, ноктюрнов, баркаролл, элегий, равно как и фантазий, обработок и попури на темы из опер было создано местными творцами и издано во всевозможных «музыкальных альбомах», альманахах и приложениях к различным газетам, – все было «как в Европе», но было лишено главного – художественной оригинальности и глубины выражения. По этому поводу О. Майер-Серра замечал, имея в виду фортепианную продукцию мексиканских композиторов: «Невозможно определить, какая из пьес принадлежит Фелипе Лариосу, какая Томасу Леону, какая Мелесио Моралесу, а также какая написана в 1845-м, а какая в 1895 году» [274, с. 286]. Вместе с тем если в начале века почти все латиноамериканские композиторы были музыкантами-самоучками, дилетантами, то к середине века положение

начало меняться – наступила пора профессионализации. Многие из них отправлялись в Европу, где получали хорошее образование под руководством именитых мастеров, чтобы вернувшись в свои страны развивать композиторскую и концертную деятельность. Естественно, эти композиторы творили в русле европейского романтизма – это был необходимый этап ученичества, но уже на том этапе начала проявляться определенная тенденция, которая найдет выход на следующем, национальном этапе.

Типичным и одним из наиболее ярких представителей салонно-романтического направления в латиноамериканской музыке был кубинец **Николас Руис Эспадеро** (Nicolas Ruiz Espadero, 1832–1890). Художник, более всего заботившийся о безукоризненной технике и совершенстве формы, Эспадеро оставил после себя большое количество фортепианных пьес, о характере которых достаточно красноречиво говорят их названия: «Сатанинский вальс», «Неистовая тарантелла», «Опавшие листья», «Оссиан», «Воспоминания о далеком прошлом», а также серию концертных транскрипций и парафраз на темы «Нормы», «Пуритан», «Трубадура» и других популярных опер. Только однажды (но и это уже важно) Эспадеро обратился к национальной тематике, написав большую фантазию концертного плана «Песнь гуахирос», в которой несмотря на пышные романтические одеяния и грандиозный «оперный» финал, ощущается явственный креольский колорит. В целом же вклад Николаса Эспадеро в кубинскую музыку определяется не столько художественной ценностью его произведений, сколько виртуозной техникой фортепианного письма, в которой он, будучи сам концертирующим пианистом, намного опередил своих современников (пример 37).

«Эра оперы», как и последовавшая за ней «Эра концерта», все более активизирующийся приток высокопрофессиональных музыкантов из Европы, большое число, пусть и подражательных в стилистическом плане, но профессионально убедительных по техническому уровню произведений

латиноамериканских композиторов, первые попытки соединения европейской композиторской техники с местным музыкальным материалом – все это создало необходимое накопление ресурсов для возникновения национально-самобытных образцов музыкального творчества. Количественный рост «верхнего» слоя импортированной европейской музыки привел к возникновению качественных изменений в ее «нижнем» слое, народной музыке. «В Америке проявился натуральный феномен «окультуривания» или смешения форм и средств выразительности, пришедших со Старого континента и столкнувшихся с аборигенными, африканскими и другими экзотическими формами, образовав в целом богатое выразительное разнообразие с особым пересечением фольклорного и популярного, характеризуя, кроме того, так называемую национальную музыку в ее различных проявлениях» [124, с.99–100]. О феномене «окультуривания», (согласно терминологии, употребленной в вышеприведенном высказывании Гонсалеса-Сулеты), который, как представляется, можно рассматривать в качестве составной части процесса транскультурации, говорит и музыковед Мария Тереза Линарес со свойственной кубинскому музыковедению политизацией: «По мере того как росла национальная буржуазия и определялись ее классовые интересы, определялась латиноамериканская музыка – культовая, эрудированная, академическая или профессиональная, полностью соответствующая европейским моделям. Посредством этих моделей предлагался путь окультуривания, очищения, возвышения, приобщения к цивилизации» [124, с 84]. Таким образом, наряду с процессом *фольклоризации* профессиональной музыки, в активную фазу вступил процесс *профессионализации* народной музыки, в ходе которого выкристаллизовывались элементы национальных проявлений в профессиональном музыкальном искусстве

Наряду с извечно существовавшим способом устного распространения музыки, в XIX веке стало возможным и доступным печатание нот, сначала на отдельных листовках, продававшихся за бесценок, а затем в виде сборников

и антологий. Песни и танцы в напечатанном виде циркулировали как по элегантным салонам, так и в местах массовых развлечений. В эти времена, когда еще не существовало технических методов звукозаписи и звукоизвлечения, артист-композитор находился в непосредственном контакте со слушателями, становившимися зачастую участниками творческого процесса, а пьесы, сочиняемые им, немедленно возвращались «в народ», и лучшие из них продолжали там свое существование [335, с. 146]. Эта флуктуация музыки между различными слоями общества, судя по всему, была весьма характерным явлением того времени. Один из ведущих мексиканских музыковедов Рубен Кампос рассказывает: «К середине прошлого (девятнадцатого – В.Д.) века ...имелись представители народного искусства, выражавшие в своих песнях и танцах любовь к нашей музыке, которая состояла тогда в сочинении песен и танцев для праздников и вечеринок и красивых романсов для развлечения в салонах...Но эти проявления музыкальной культуры оставались за пределами больших городов, которые ежегодно посещались компаниями итальянской оперы, французских оперетт и испанской сарсуэлы; однако маленькие селения продолжали жить своей прошлой жизнью; кансьонеро, жившие в них, продолжали сочинять свои наивные любовные песни» [154, с. 58].

Интегрирование народной креольской музыки в салонную и концертную продукцию происходило различными способами. Сохраняя оригинальную мелодию, композиторы усложняли гармонию, обогащали музыкальную фактуру контрапунктическими имитациями, адаптировали музыку к разнообразным по составу инструментальным ансамблям. Этими и другими способами «возвышалась», по выражению мексиканского музыковеда и композитора Хулио Эстрады, ценность народной песни: «Композитор мог также, как это и делается в любой музыке национального направления, создавать полностью оригинальную мелодию, которая будет восприниматься как продукт анонимного творчества, в результате чего возникнет феномен, когда эта музыка принадлежит всем и индивидуальное растворяется в

коллективном» [201, с. 122]. Наиболее простой, начальный уровень трансформации народной песни состоял в переложении ее для исполнения голосом в сопровождении фортепиано или какого либо другого инструмента, или превращение ее в инструментальную миниатюру. Много подобных примеров можно найти в антологии Рубена Кампоса «Фольклор и мексиканская музыка» [155, с. 150]. Грубоватые, безыскусственные, не претендующие на законченное музыкальное произведение, они под руками музыканта-любителя звучат, тем не менее, довольно своеобразно. В шуточной валоне «Комар» с берега Мексиканского залива привлекает разнообразие ритмических комбинаций, легкая синкопированность, ощущение пластичного покачивания (пример 38). Индейские танцы, приведенные в антологии, могут служить иллюстрацией того, как под индейской музыкой подразумевается креольская, бытовавшая у индейцев. Собственно «индейское» в них заключается в своеобразном звучании пустых квинт в нижнем регистре. Отметим также эффект незаполненности, создающийся при помощи употребления большого расстояния между регистрами фортепиано. Несмотря на всю простоту изложения, этот случай можно рассматривать как одну из первых попыток создания особой, «индейской» атмосферы звучания, ухода в «догармоническую» эпоху древнего мира примитивных культур (пример 39).

Среди композиторов – пионеров национального движения в Латинской Америке наиболее заметными стали: Мануэль Саумель Робредо и Игнасио Сервантес Каванаг на Кубе, Фелипе Вильянуэва Гутьеррес в Мексике, Алешандро Леви, Эрнесто Назарет и Альберто Непомусено в Бразилии.

2.2.1. Куба

Мануэль Саумель Робредо (Manuel Samuel Robredo, 1817–1870) – первый кубинский композитор, в творчестве которого со всей ясностью проявились стилистические признаки, которые стали постоянными в кубинской музыке как XIX, так и XX века, т.е. черты, которые можно считать проявлениями национального стиля. Более того, в его музыке, как указывает видный кубинский композитор Хосе Ардеволь, есть аспекты, которые предвосхищают некоторые из наиболее важных жанров народной музыки, возникших много позже [126, с. 28]. В значительной части своего творчества Саумель следовал соответствующим его времени средневропейским стилистическим тенденциям. Такие его сочинения для голоса как «Ave Maria» в сопровождении оркестра, «Plegaria» в сопровождении органа или «Идиллия» в сопровождении фортепиано свидетельствуют о хорошем уровне композиторского мастерства, однако не выходят за рамки добросовестной подражательности. Главные достижения были сделаны им в области, которую он сам не считал основной, – в музыке для домашнего музицирования. Славу «отца» кубинской музыки Саумель завоевал благодаря созданию *контрдансов* – небольших фортепианных пьес, основанных на ритмах и характерных интонациях народной кубинской музыки.

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

Контрдансы Саумеля (а их более 50) стилистически принадлежат к последней фазе креольского музыкального классицизма, унаследовав двух частную форму этого европейского салонного танца. В контрдансах Саумеля

представлены различные жанры кубинских песен и танцев – хабанера, данса, клавесина, криоля. Это уже не обработки народной музыки для фортепиано, в изобилии делавшиеся его предшественниками, а оригинальные пьесы с разнообразными жанровыми истоками. Среди контрдансов Саумеля есть прелюдии, юморески, элегии, «песни без слов», «листки из альбома», словом, почти полный перечень романтических жанровых миниатюр европейского происхождения. Нередко композитор прибегает к синтезированию в одной пьесе, пусть и в весьма простом виде, различных народных элементов. Так, в контрдансе «Красивая девочка», основанном на ритмоформуле хабанеры, воспроизводится чувствительный характер кубинской кансьон. Проявлениями национального своеобразия можно также считать ритмические наложения дуолей на триоли и триолей на квартоли, хотя функционально музыка весьма проста и не удаляется дальше тоники и доминанты (пример 40).

В контрдансе «Матильда» комбинируются размеры $3/4$ и $6/8$, присущие народной гуахире. Музыка классически ясна, проста, ей чужда внешняя виртуозность. Ее национальное своеобразие проявляется в ритмических наложениях, метрической переменности, ставших с этого времени типичными проявлениями нарождающегося национального стиля (пример 41).

Игнасио Сервантес Каванаг (Ignacio Cervantes Kawanagh, 1847–1905) – прямой продолжатель Саумеля. Он считается самым значительным кубинским композитором XIX века. Выпускник Парижской консерватории, блестящий пианист, удостоившийся лестного отзыва самого Листа, Сервантес развил на Кубе широкую артистическую деятельность пианиста-концертанта, дирижера, педагога, композитора. В творчестве Сервантеса, как и Саумеля, можно условно выделить две группы сочинений. К первой, более значительной по объему, относится сарсуэла «Подводная жемчужина»; симфония до мажор (ее скорее можно отнести к оркестровой увертюре); «Scherzo capriccioso» с заметным влиянием Мендельсона, которое многими

рассматривается как одна из наиболее хорошо оркестрованных кубинских партитур XIX века; неоконченная комическая опера «Maledetto» (Злословие). Вторую группу составляют около 40 фортепианных миниатюр – лучшее в его творчестве, – ставших классическим выражением национального в кубинской музыке. Это, как считает Ардеволь, «результат остроумного и тончайшего синтеза кубинской звуковой идиосинкразии и лучшего в романтическом пианизме в целом и у Шопена, в частности. Их гармоническое богатство и невероятная способность к модуляции отличнейшим образом уравниваются с тем, что в них есть подлинно кубинского» [126, с. 41]. Контрданс в творчестве Сервантеса приобрел черты устойчивой ритмомелодической модели кубинской музыки и более краткое, но и более обобщенное название *дансы* (*danza cubana*).

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

Как известно, в Латинской Америке жанры народной музыки почти всегда выполняют двойную функцию: песня танцуется, а танец поется. Попадая в сферу профессионального творчества, это соотношение теряет устойчивое равновесие. Так, если у Саумеля данса – это более танец, то у Сервантеса танцевальная функция отходит на второй план, уступая более обобщенному выражению. В этом смысле справедливо уподобление данс Сервантеса мазуркам Шопена, хотя в нашем случае ставились гораздо более скромные художественные задачи. Отметим однако богатство эмоционального содержания миниатюр Сервантеса. Сорок данс – это сорок страниц своеобразного лирического дневника, окрашенных то юмором

(дансы «Не докучай мне», «Хватит танцевать»), то легкой меланхолией («Приглашение», пример 42), то сарказмом («Хохот», «Три удара», пример 43), то ностальгией, вызванной трехлетним изгнанием композитора («Прощание с Кубой», пример 44), но всегда проникнутых, по словам Карпентьера, той немного женской и беспокойной грацией, свойственной всему креольскому.

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

Дансы Сервантеса привлекают своим глубоко национальным характером, редкостным мелодическим обаянием и гораздо более полным по сравнению с Саумелем использованием звуковых и технических возможностей фортепиано. Тщательно разработанная полифонизированная фактура, гармоническое и ритмическое разнообразие делают эти миниатюры маленькими шедеврами фортепианной музыки. Они являют собой пример гармонического синтеза национального и европейского в кубинской музыке XIX века, и одновременно базу для ее дальнейшего развития в XX веке, ознаменованного появлением Амадео Рольдана и Алехандро Гарсиа Катурлы.

2.2.2. Мексика

В Мексике профессиональная музыка развивалась согласно тем же закономерностям, что на Кубе и в других странах Латинской Америки, на базе двух основных направлений, неравных в исторической перспективе, – доминирующего *европеистского* и лишь начинающего пробиваться *национального*. Национальное направление в профессиональной музыке Мексики, подавляемое церковью во времена колониального режима, не поощряемое властью имущими после получения независимости, с таким трудом пробивает себе дорогу, что кажется почти не существующим вплоть до конца XIX века. «Угнетение и эксплуатация, от которых страдал мексиканский народ с незапамятных времен, так глубоко отразились в его музыкальной продукции, – отмечает Майер-Серра, – что в течение XIX века черты его собственной культуры оказались едва различимыми в реальной действительности» [274, с. 74].

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

свидетельствует следующий фрагмент дансы №2 из цикла «Семь юмористических данс» (пример 45).

«Доминирующее ощущение, когда слушаешь музыку Вильянуэвы, что ее ни с какой не спутаешь, – отмечает Рубен Кампос. – Развитие в его произведениях быстрое, оно состоит в изложении всего лишь одной фразы, открытой, искренней и увлеченной, она становится все более взволнованной, возвращается и растет, продолжая свою жизнь при помощи современных музыкальных средств» [155].

2.2.3. Бразилия

В музыке композиторов **Бразилии** этого периода прослеживаются аналогичные тенденции – от обработок подлинных народных песен и танцев к пьесам, в которых авторам удавалось воспроизвести характерные черты народной музыки, не прибегая к фольклорным заимствованиям. Первым лучом «забрезжившей фольклорной тенденции» [300, с. 90] стала фортепианная рапсодия «Сертанежа» музыканта-любителя и дипломата Итибере да Кунья (1846–1913). Чуть позже появились «13 вариаций на народную бразильскую тему», «Бразильское танго» для фортепиано и «Бразильская сюита» для оркестра Алешандро Леви, (1864 –1892), ставшие примечательными метами на пути формирующегося национального стиля.

Среди тех, кто закладывал фундамент национальной бразильской музыки в жанре инструментальной миниатюры, следует отметить особо **Эрнесто Назарета** (Ernesto Nazaret, 1863–1934), непосредственного предшественника Эйтора Вилла-Лобоса, который находил его творчество «подлинным воплощением музыкальной души Бразилии», а Вилли Корреа ди Азеведу, в свою очередь, считал, что танго Назарета для бразильской музыки имеют то же значение, что вальсы Иоганна Штрауса для людей, живущих на берегах «прекрасного голубого Дуная» [388, с. 52].

Следует отметить, что *бразильское танго* как жанр сформировалось раньше, чем его всемирно известный аналог – *танго аргентинское*, и позже

получило название *машиши*, под которым этот танец в течение некоторого времени был популярен в Северной Америке и Европе, наряду с первыми образцами нарождающегося джаза. Бразильская фольклористка Онейда Алваренга пишет: «Машиши – первый тип городского танца, сложившийся в Бразилии, – и как все создания нашего этнически столь смешанного народа, он вобрал в себя элементы из разных источников. Европейская полька дала ему музыкальный размер, кубинская хабанера – ритмический рисунок, народная афробразильская музыка – специфическое синкопирование... От этих же трех главных источников родилась и хореография машиши, в которой живость движений польки соединилась с характерным для хабанеры покачиванием бедрами и с резкими наклонами корпуса, типичными для таких наших танцев, как лунду. В результате танец оказался весьма чувственного характера и развязного стиля, и буржуазные салоны долгое время третировали его как непристойный, прежде чем допустили в свою среду, но с известными предосторожностями – предварительно придав машиши «хорошие манеры» и превратив его в танец с умеренно-сдержанными фигурами, изящный и элегантный» [123, с. 292]. Наименование «машиши» бразильское танго получило между 1870-1880 годами, однако первоначальное название сохранялось параллельно с новым на протяжении весьма долгого времени. Характерно, что Эрнесту Назарет называл свои пьесы, опубликованные в 1890-1990-х годах, не машиши, а танго. Два танго Назарета «Бамбино» (1912) и «Зенит» (1926), фрагменты из которых здесь представлены, достаточно типичные образцы этого жанра. Благодаря мажорной тональности они звучат достаточно оптимистично и еще не приобрели ностальгической чувственности, свойственной их аргентинским собратьям. Танго «Бамбино», как и многие другие, написано в двухчастной форме с повторением *da saro* первого раздела. Характерно, что эта фортепианная миниатюра сопровождается поэтическим текстом, представляющим изящное сочетание лирического чувства и шутливости в первом разделе и бравурности во втором (пример 46). Танго «Зенит» имеет

чисто танцевальный характер, с четким, упругим ритмом и мелодией инструментального плана (пример 47).

Эти образцы бразильских танго могли бы представлять лишь чисто исторический интерес, если бы этот жанр не дал столь бурных всходов почти во всех странах мира, благодаря их аргентинскому варианту, и в этом смысле сравнение танго Назарета с вальсами Штрауса правомерно ввиду невероятной распространенности, которую приобрел этот жанр. Однако все же следует признать, что творчество Назарета и других латиноамериканских композиторов этого периода отделяет от Штрауса дистанция огромного размера. Выполняя аналогичную, развлекательную функцию, эти явления находятся на разных ступенях на пути к совершенству – едва вышедшие из колыбели дилетантизма латиноамериканские композиторы и фигура блестящего австрийского маэстро.

Назарет писал и в других жанрах романтического репертуара – ноктюрны, вальсы, польки и т.п. Эти пьесы, не лишённые приятности, в целом не выходят за рамки салонной музыки, имитирующей европейские стандарты конца XIX века. Развитие в них сводится к легкому варьированию основного тематического материала, смене регистров фортепиано, расширению или сужению фактуры. Подобного рода музыка могла сопровождать сеансы немого кино в 10–20-х годах XX века. В проекции от музыки для домашнего музицирования, салонной, танцевальной и затем эстрадной музыки наших дней эта музыка занимает место одной из исходных точек. Приведем здесь вальс, сочиненный в 1913 году (пример 48).

Нельзя не отметить и роли еще одного композитора – **Альберто Непомусену** (Alberto Nepomuseno, 1864–1920), которого считают «наиболее важным предвестником музыки национального характера в Бразилии» [348]. Он первым обратился к афробразильскому фольклору, положив начало направлению, ставшему наиболее ярким выражением национальной самобытности в искусстве этой страны. Среди сочинений Непомусену – как

салонные миниатюры (мазурки, ноктюрны, вальсы), так и произведения крупных форм – Соната фа минор (1894) и два цикла вариаций (1901, 1902) для фортепиано. Однако историческая заслуга Непомусену – в создании трех пьес для фортепиано – «Данса негров»(1887), «Гальофейра» из цикла «Четыре лирических пьесы» (1894) и «Бразилейра», единственных, как пишет журнал «Музыка» в Сан-Пауло, имеющих несомненно национальный характер [348]. Во всех этих пьесах используются одинаковые приемы – главенство ритма с постоянным употреблением синкоп, использование натуральных ладов с пониженной второй ступенью или повышенной четвертой, что характерно для народной музыки Северо-Востока Бразилии. Приведем наиболее характерный эпизод из «Бразилейры» (пример 49). Привлекает внимание новая трактовка фортепиано как инструмента, способного издавать не только певучие, но и ударные, резкие звуки, требуемые нарождающейся модернистской эстетикой XX века.

2.2.4. Аргентина

Креольская музыка **Аргентины** вплоть до конца XIX века не проявилась в творчестве профессиональных композиторов с такой яркостью, как в других регионах Латинской Америки. И тому есть ряд причин, на некоторые из которых указывал П.А. Струйский⁶. «Это, во-первых, отсутствие в Аргентине местной доколумбовой художественной традиции, которая, например, в андийских странах, является потенциальной базой для создания национальных музыкальных школ; нет в Аргентине и афроамериканского культурного пласта, который служит основой национального стиля в музыке Кубы и Бразилии. Это, во-вторых, недостаточность креольской музыкальной традиции, ...особенности этнического формирования аргентинской нации» [92, с. 251]. Современное население Аргентины в значительной степени сложилось за счет поздней, начавшейся во второй половине XIX века, и

⁶ П.А. Струйский, также как и П.А.Ахундов – псевдонимы, под которыми иногда печатался П.А.Пичугин.

чрезвычайно интенсивной иммиграции из Италии, Германии, Франции, Португалии и стран Восточной Европы. Следствием этой иммиграции в сфере аргентинской культуры и искусства стало заметное ослабление коренного испанского (креольского) национального элемента и резкое усиление элементов европейских [92, с. 251].

В продукции аргентинских композиторов преобладали малые формы, предназначенные для домашнего музицирования, – польки, вальсы, мазурки, кадрили, песни в неаполитанском стиле, романсы, а также фантазии и попури на темы из популярных опер. Из композиторов здесь могут быть отмечены мулат Федерико Эспиноса (1820–1872), автор пользовавшихся популярностью вальсов, за что был прозван «аргентинским Штраусом»; концертирующий гитарист Хуан Алаис (1838–1914), оставивший свыше 80 пьес для гитары; Иларио Морено (1863–1931), писавший под псевдонимом Раменти; и Мигель Торнквист (1873–1908), автор модных в 90-х годах на Ла Плате вальсов-бостон.

Наиболее ярким представителем зарождающегося национального направления в Аргентине можно считать **Франсиско Харгрейвса** (Francisco Hargreaves, 1849–1900). Англосакс по рождению, получивший музыкальное образование во Флоренции, автор нескольких опер на сюжеты из итальянской жизни и истории (одна из них, «Вампир», была удостоена премии на Миланской выставке 1881 года), Харгрейвс в то же время тонко чувствовал национальный креольский характер. В таких его сочинениях, как оркестровое «Каприччио на темы гато и съелито» или фортепианная «Рапсодия на тему гато» фольклорные темы впервые в аргентинской музыке были разработаны на высоком техническом уровне, не утратив при этом чисто креольского колорита. В этом отношении Харгрейвс явился непосредственным предшественником композиторов «Поколения 1888 года» – основоположников национальной композиторской школы Аргентины.

Однако рядом с этими композиторами, в творчестве которых все еще проступают следы «европеизма», находится большая группа авторов, музыкантов из народа, занимающих промежуточное положение между любителями и профессионалами. Это так называемые тангерос – музыканты, посвятившие себя сочинению и исполнению танго, и явившиеся, по сути дела, пионерами национального направления в музыке Аргентины.

Парадоксальным, на первый взгляд, выглядит факт, что именно в Аргентине в последние десятилетия XIX века пробивается и торжествует креольская линия в виде *аргентинского танго*, затмившего все, что было создано латиноамериканским креольским фольклором до этого и сделавшимся художественным достоянием поистине мирового значения. Аргентинское танго – еще один блестящий пример *транскультурации*, в результате которой из различных исходных материалов выкристаллизовывались новые жанры и формы креольской музыки. Кубинские хабанера и румба, бразильская самба, североамериканский фокстрот долгое время были мировыми бестселлерами, но под напором новых моделей развлекательной музыки мода на них со временем прошла. Однако танго ожидала другая судьба. Аргентина подарила миру феномен танцевального жанра, обладающий такой живучестью, что это вызывает необходимость остановиться на этом явлении несколько подробнее.

Аргентинское танго в его классическом виде является результатом смешения самых разнообразных национальных и культурных традиций. Музыка, тексты и хореография танго на протяжении десятилетий его эволюции служили отражением самых важных событий меняющегося времени, запечатляя мировосприятие жителей Аргентины и в особенности ее многомиллионной столицы Буэнос-Айреса. Как и многие другие новые формы народного самовыражения, танго испытало и презрение «высоких» кругов, и их же безумный восторг, пережило периоды всеохватной моды и почти полного забвения, оно умирало и возрождалось вновь. В танго, как в музыкальной форме, оказалась скрыта удивительная способность постоянно

эволюционировать, приспособливаться к изменениям внешней среды. В эмоциональном заряде этого танца заложен, видимо, комплекс, родственный любому жителю земного шара, на каких бы широтах он ни родился, и к какой бы культуре ни принадлежал. Поэтому танго можно считать самостоятельным жанром музыки, имеющим не только аргентинское национальное, но универсальное значение.

В самом широком плане музыкальными источниками танго стали *кубинская хабанера*, *андалусийское танго* и *аргентинская милонга*. История взаимодействия этих трех жанров полна неясностей, путаницы в вопросах происхождения каждого из них, порядка их миграции из страны в страну, взаимовлияния музыкальных и хореографических элементов. Этимология самого слова *танго* имеет по одним источникам африканское (от «тамбо» – место, помещение), по другим испанское (цыганское) происхождение. Известный кубинский композитор и музыковед Санчес де Фуэнтес (1874–1944) указывал на «африканское танго (*tango africano*), напоминающее румбу – танец эпохи рабства, чисто африканского характера...» [363, с. 78]. О. Альваренга говорила также, что «танго – название афро-лаплатское, которое в Бразилии обозначало лунду в манере хабанеры, подобно тому как в Уругвае и Аргентине этим словом называли польки в манере хабанеры» [117, с. 34].

Хабанера сыграла двоякую роль в зарождении аргентинского танго. В своем чистом виде она оказалась в 1850-х годах в Аргентине, что было вполне естественно для модного кубинского танца. В эти же годы кубинская хабанера попала в Испанию, где ее ждала встреча со своим двойником – местным танго. «Начиная с середины XIX века в Андалусии получила большое распространение и популярность своеобразная народная песня, называемая *танго*, – рассказывает К. Вега. – Андалусийское танго также танцевали: сначала оно было женским сольным танцем, затем танго стали исполнять одной или несколькими парами: мужчина и женщина, лицом к лицу, описывали полукруг, отбивая ногами ритм и прищелкивая пальцами на манер кастаньет» [6, с. 194]. Те же самые андалусийские танго, завезенные в

1880-х годах в Аргентину со спектаклями испанской сарсуэлы, культивировались здесь не менее интенсивно, чем в Андалусии, с идентичной музыкой и текстами, отражавшими типичные эпизоды жизни и быта Буэнос-Айреса.

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

Милонга, принадлежит к «определенному песенному жанру, одному из древнейших в Испании и почти во всей восточной части Южной Америки» [6, с. 209]. Она пришла в Буэнос-Айрес из пампы, где была 1860-1870 годах самым популярным танцем в среде гаучо, своеобразной социально-этнической группы, сложившейся на Ла-Плате в XVII-XVIII веках в результате метисации. Мелодии милонги всегда диатоничны и используют двудольные метры, в ритмическом отношении милонга имеет практически ту же формулу пунктирного ритма, что и хабанера и андалусийское танго. Бывшие поначалу песенными формами, милонги в течение своей ассимиляции на буэнос-айресских окраинах обрели свои танцевальные варианты, восприняв острые ритмы хабанеры, польки, мазурки. По образному выражению Бласа Матаморо, «милонга была хабанерой городской

бедноты» [269, с. 87] и ей, как и другим жанрам, рожденным в народе, суждено было пережить и презрение «высших кругов» а затем и признание. К началу XX века милонга как танец вышла из моды, но широко проникла в музыку профессиональных композиторов. Первым из них стал Харгрейвс, написавший между 1885-м и 1900-ми годами каприччио на тему старой милонги и несколько фортепианных пьес в этом жанре, выдержанных в чисто креольском стиле, отличающихся хорошим вкусом и высоким уровнем технического мастерства. Приводим фрагмент танго «Увы, мне» (пример 50).

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

мелодических контуров, продолжила свое существование и как самостоятельный жанр. Немаловажно также, что танго восприняло от милонги и многие хореографические движения, характерные для самобытного облика жителей Буэнос-Айреса – портеньо.

Является ли танго фольклорной или профессиональной формой художественного творчества? При широком разбросе мнений на этот счет присоединимся к точке зрения В. Земскова, который утверждает следующее: «Родившись как форма не фольклорная, танго стало формой функционально фольклорной, отражающей коллективное сознание и формирующей его... Танго с чувствительностью живой фольклорной формы запечатлеvalo на протяжении десятилетий изменения в настроениях той среды, которой оно было порождено» [30, с. 180]. В Буэнос-Айресе многие новые народные танцы формировались на улице. Это происходило главным образом на уличных перекрестках со срезанными углами домов, на знаменитых «эскинах» (как мы бы сказали – «на уголке»), излюбленных местах городских музыкантов, где они могли демонстрировать свое искусство. «Уличные музыканты играли на слух, по памяти. Первые танго не записывались, да музыканты городских окраин и не знали нотной грамоты. Они просто импровизировали или воспроизводили то, что слышали вокруг» [157, с. 57], – свидетельствует Тулио Карелья. Однако этот способ воспроизведения музыки неизбежно приводит к некоторым изменениям. В этой полупрофессиональной, полупрофессиональной среде танго постепенно становилось жанром профессионального композиторского творчества. Танго формировалось и в специальных заведениях для публичных танцев, называвшихся по-разному – «перигиндин», «байлетин», но чаще всего – «академиями танца». В этих «академиях» имелась достаточно просторная зала («салон»), где могли танцевать одновременно десять-двадцать пар, и работали в качестве профессиональных танцовщиц цветные и белые женщины. Из этих академий танго мало-помалу проникало в широкую городскую среду и, по мере устранения из него фигур, которые считались

наиболее предосудительными, становилось обычным среди других танцев. Аргентинский писатель Орасио Феррер указывает, что «к народным массам постепенно приходило сознание, что танго – их собственное достояние, что наряду с музыкой и танцами высшего общества есть музыка и танцы, родившиеся в народе и потому отвергаемые этим обществом, что танго может быть противопоставлено танцам аристократических салонов как своего рода вызов, соперничество. Когда сознание этого укрепляется, народные массы, городской пролетариат принимают танго как по праву им принадлежащее» [208, с. 298].

Первые публичные признания танго получило в 1860-х годах на карнавалах, допускавших всевозможные вольности. К концу XIX столетия танго уже прочно оккупирует этот праздник. «С приходом карнавала танго становится хозяином и господином всех танцевальных программ, и в этом есть резон, – писала газета «Карас и каретас» 11 марта 1904 года, – ибо столь фривольный танец уместен только в эти дни всеобщего помешательства... Внезапно оркестр взрывается танго, и образуются пары. Компадрес⁷ соединяются в братских объятиях, и начинается танец, в котором танцоры демонстрируют такое искусство, что невозможно описать все их акробатические телодвижения, конвульсивные изгибы корпуса, самые неожиданные и причудливые фигуры, дробь каблуков, сливающуюся в один непрерывный гул» [358, с. 30–31]. В 1880-х годах танго, по свидетельству Хосе Риверы, «получает ревнивое доверие со стороны среднего сословия Буэнос-Айреса, сначала в фортепианных транскрипциях, а несколько позже и в хореографии, которая, будучи очищенной от манер компадре и компадрито, начинает вытеснять прежние модные танцы» [327, с. 51]. Танго знаменовал победу новой манеры танцевать. «Если нам кажется совершенно естественным танцевать обнявшись, – пишет по тому поводу Карлос Вега, – то это лишь потому, что мы родились и выросли, постоянно наблюдая подобные примеры. Но в свое время начать танцевать таким образом

⁷ Compadre в просторечии – кум, приятель.

означало настоящую революцию, и лишь после многих попыток преодолели эту трудность девушки из высшего общества, для которых танцы всегда составляли одно из главных развлечений. Им в этом помогли домашние пианино, тесный круг близких друзей, вечеринки для практики» [6, с. 207].

Авторы первых танго были одновременно и их исполнителями на скрипке, кларнете, бандонеоне⁸. Т. Карелья так описывает инструменты, на которых исполнялись танго в конце XIX века: «Улицы города были полны мелодиями танго. Их играли шарманщики, насвистывали на своих рожках кондукторы конок. Уличные музыканты, исполнявшие танго, объединялись в ансамбли – гитара, скрипка, арфа, флейта, иногда к ним присоединялись аккордеон и мандолина, нередко же весь оркестр сводился к одному аккордеону или шарманке» [156, с. 21]. К перечисленным инструментам можно добавить кларнет, концертину и бандонеон. Однако из всех инструментальных комбинаций классической стало трио в составе скрипки, гитары и флейты. Иногда гитара в них заменялась арфой, а флейта кларнетом. С 1899 года в этот ансамбль стали включать бандонеон, что привело со временем к образованию типичного тангового квартета. В XX веке состав инструментов естественным образом видоизменялся в зависимости от конкретной художественной задачи или практической необходимости.

1880-1890 годы, период формирования жанра, принято называть «эпохой предшественников». «Предшественники» не были композиторами в строгом смысле этого слова. В большинстве своем это были самоучки, не знавшие нотной грамоты. Их имена остались практически неизвестными. Самой яркой фигурой среди «предшественников» был, без сомнения, **Росендо Кайетано Мендисабаль** (Rosendo Mendizabal, 1868–1913) – потомок африканских невольников, и, может быть, единственный из первых творцов танго, имевший консерваторский диплом. Самое известное танго

⁸ Бандонеон – род аккордеона, нашедший особое применение в жанре танго как мелодический инструмент.

Мендисабалья «Эль энтрериано» не забыто по сей день. Ему принадлежит заслуга первым обрисовать ритмомелодические контуры креольского танго, создав, по существу, новую форму национальной миниатюры – креольское танго для фортепиано.

Первым классическим образцом аргентинского креольского танго на раннем этапе стало «ЭльЧокло»⁹ **Анхеля Вильольдо** (Angel Villoldo, 1864 – 1919), созданное им в 1903 или 1905 году. В этом произведении, обошедшем весь мир, сконцентрировались ставшие впоследствии хрестоматийными черты стилистики танго – четкий, акцентированный остигатный пунктирный ритм основной ритмоформулы, энергичное безостановочное движение гибкой волнообразной мелодии, контрастное сопоставление минорной и мажорной тональностей (в данном случае: d-moll – F -dur – D-dur – d-moll) в разделах формы. С танго «Эль чокло» начинается этап развития подлинного креольского танго (пример 51).

1900–1910 годы – период расцвета аргентинского креольского танго в его наиболее чистом, незамутненном посторонними влияниями облике. К этому периоду относится и творческая деятельность тангерос, специфической группы авторов танго, объединенных историками (в достаточной степени условно) в группу так называемой «Старой гвардии», в которую входят (если упомянуть наиболее известных) Анхель Грегорио Вильольдо, Роберто Фирпо, Франсиско Канаро, Эдуардо Аролас, и, наконец, несколько более молодой Херардо Эрнан Матос Родригес, автор всемирно известной «Компарситы», исполненной впервые в 1917 году оркестром Роберто Фирпо в кафе «Ла Хиральда» в Буэнос Айресе (пример 52). Каждому из вышеперечисленных композиторов принадлежит ряд заслуг в эволюции танго как жанра. В особенности это относится к Роберто Фирпо, осуществившему в 1913 году радикальную реформу прежнего инструментального состава тангового оркестра, в результате которой в

⁹ El choclo – кукурузный початок.

типовом креольском ансамбле окончательно закрепились фортепиано в качестве базового инструмента, объединяющего фактурную, гармоническую и ритмическую функции. Гитара и флейта стали с этого времени необязательными, поскольку фортепиано обладало гораздо более яркими звуковыми и виртуозными характеристиками и способностью сочетаться с тембрами любых инструментов. Фирпо значительно расширил состав оркестра, доведя его в дни карнавала в 1921 года до 32-х человек. Такой состав, естественно, потерял в креольской специфичности, но зато расширил свои выразительные возможности. Эдуардо Аролас вошел в историю танго не только как «тигр бандонеона», восхищавший современников своей блестящей игрой на этом инструменте, но и как смелый реформатор танго, расширивший его прежнюю двухчастную структуру до трехчастной, ставшей впоследствии традиционной.

И все же никакие формальные признаки танго не объясняют причин его распространения по всему миру. Попробуем уяснить какие-то особенности внутреннего содержания этого жанра, опираясь на высказывания аргентинских авторов. Вот что говорит об этом Леон Бенарос: «Танцевать танго – это совершать ритуал, это почти религиозное действие» [144, с. 268]. «В танце мужчина и женщина выдают приближающуюся трагедию, – продолжает описание танго Ласаро Лиачо. – Торжественный ритуал ожидания неотвратимого рока в выразительной позе обнявшихся партнеров» [144, с. 271]. Эти и многие другие высказывания о танго позволяют сделать вывод о том, что в танго для аргентинцев сосредоточилось нечто большее, чем простое желание отдохнуть, развлечься и выплеснуть через танец излишек жизненной энергии. В этом танго отличается от других танцев – румбы, самбы, излучающих эмоции положительного заряда. По-настоящему почувствовать внутреннее содержание этого танца может, по мнению аргентинцев, только житель прибрежной зоны Буэнос-Айреса – портеньо, европейцам этого понять не дано. Эрнесто Сабато говорит: «Портеньо, танцуя танго, размышляет о своей судьбе или о смысле жизни. Только

иностранец может использовать танго для беседы и развлечения. Для портеньо танго – выражение тоски по любви, общению, постоянная ностальгия» [358, с. 14-15].

Вот мы и добрались до ключевого слова латиноамериканского мировосприятия – *ностальгия*– именно это чувство удалось выразить танго как никакому более другому танцу. Предоставим, однако, еще раз слово представителям родины танго. «Ностальгия – одна из самых глубоких черт характера тех, кто родился на этом берегу Ла Платы, – говорит Хосе Барсиа. – Чувствительность глубоко заложена в нас, и внешние жесты, поза тщетно пытаются ее скрыть. Таково и танго. Его слова, звуки вызывают в памяти неустойчивые, овеванные грустью образы города, который был и которого нет: окраина, немощеные улочки, тусклые газовые фонари, виноградные изгороди, конвентильо, ссоры и потасовки как непрменный эпилог праздников с участием компаний воинственной молодежи, кабаре, девицы со своими кавалерами – все, что было когда-то в Буэнос-Айресе, все это принадлежит исключительно танго... Нельзя допустить, чтобы все это окончательно ушло в прошлое, – продолжает Барсиа, – и танго принимает на себя деликатную миссию, перенося человека в утраченное им, но живущее в глубине его души ощущение ушедшего времени. На мгновение обретая его, человек и танго побеждают фатальность» [137, с. 78 – 79].

В Европе танго произвело фурор. «Когда в 1910 году танго появилось в Старом Свете, – писал Курт Закс, – оно вызвало своего рода эпидемию повального помешательства, какое-то неистовое безумие, без разбора поражавшее представителей всех возрастов и сословий, подобно отравлению сильнейшим и мгновенно действующим ядом» [226, с. 921]. Однако танго не вполне устраивало европейцев из-за его излишней, на европейский вкус, чувственности и импровизационности. Буэнос-айресский журнал «Р.В.Т.» с обидой писал в 1913 году: «Танго, которое мы экспортировали во Францию и которое там называют «танго», сочтено недостаточно классическим. Некоторые из наиболее ревностных парижских танцоров находят в танго

нечто несвойственное, противоречащее тем утонченным манерам, к которым привыкла французская публика, танцующая в салонах... В результате танцоры вносят в танго изменения, лишаящие его всей оригинальности и привлекательности, той «изюминки», которая составляет суть креольского танго на шумных буэнос-айресских байлонго» [358, с. 61-62]. Однако (поразительна сила инерции!), и это новое, европеизированное, «испорченное» танго, уже без «изюминки», а, если употребить общепринятую терминологию, без «аргентинского акцента», немедленно оказалось в Буэнос-Айресе, поскольку эра «европеизма» в эту пору еще не закончилась и все, что делалось в Париже немедленно копировалось в Латинской Америке. Теперь там стало существовать два различных танго – креольское для простых смертных, и салонное (европейское) для высших кругов.

Дальнейшая история танго уже не столь интересна. Чрезвычайно возросший спрос на танго неизбежно привел к его коммерциализации в бурном потоке пьес, сочиняемых повсеместно в этом жанре, и, естественно, снижению художественного уровня и степени самобытности. Вместе с тем эволюция жанра продолжалась. Появляется, наряду с уже существующей инструментальной формой, вокальное танго-романс, в котором текст имеет такое же значение, как и музыка. На этой волне восходит имя выдающегося певца Карлоса Гарделя, исполнившего в апреле 1917 года первое этого рода танго «Моя печальная ночь» композитора Энрике Дельфино на текст Паскуаля Контурси. Продолжились изменения тангового оркестра. В конце 1923 года Хулио Де Каро реформировал прежний состав креольского оркестра, увеличив число инструментов и создав секстет в составе двух бандонеонов, двух скрипок, фортепиано и контрабаса, который получил название «типового секстета». Де Каро предоставил каждому инструменту максимальную независимость, превратив секстет в ансамбль солистов, что привело к возникновению нового полифонического стиля, дающего возможность создавать пьесы в стиле танго, но обладавшие более высокими

музыкальными характеристиками, нежели музыка для сопровождения танца. В творчестве Де Каро объединились две линии – креольская и европеизированная – его танго более спокойные, ритмически менее острые, чем танго его предшественников. В них преобладает выразительная, окутанная романтической дымкой меланхолическая мелодия с слегка синкопированным ритмом и элегантными, чуть хроматизированными гармониями. Эта модель танго просуществовала в творчестве многих композиторов-тангерос вплоть до середины XX века. Однако будем откровенны, даже такие хрестоматийные примеры, как «Эль чокло» и «Компарсита», с большой натяжкой можно было бы отнести к произведениям, о которых можно было бы отнести к произведениям «высокого стиля». Пора творческих обобщений в жанре танго в первой половине XX века еще не пришла. Это время еще впереди. Танго же, само по себе, является ярчайшим образцом того, как жанр *национальной*, в данном случае аргентинской музыкальной культуры приобрел поистине *универсальное*, мировое значение. Может быть, из всех жанров латиноамериканской музыки (румба, самба, хабанера), пользовавшихся громадной популярностью в разное время во многих странах Европы, танго остается наиболее убедительным воплощением креольской самобытности, несущей в себе вместе с тем глубокие общечеловеческие эмоции.

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

эти пьесы отличаются простотой изложения и в стилистическом плане не выходят за рамки традиционного европейского романтизма, за исключением специфики в сфере метроритма – синкопирования, ритмической переменности и полиритмии. Однако эти небольшие отличия как раз и являются признаками, по которым можно определить региональную или национальную принадлежность музыки. В этом и проявляется тот самый «национальный акцент», о котором так любят говорить латиноамериканцы при определении национальной идентичности своей музыки. Если обратиться к «высшим» академическим жанрам камерно-инструментальной, симфонической и оперной музыки, то на данном этапе было бы еще рано говорить о появлении знаковых произведений, отмеченных чертами подлинного национального своеобразия. Однако и в этих областях латиноамериканскими композиторами был достигнут достаточно высокий профессиональный уровень.

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

Последние два десятилетия XIX и первые два XX веков явились важным этапом в истории латиноамериканской музыки. Это своего рода *переходный период*», время внутренних накоплений, эстетической переориентации композиторов от прямого подражания европейским образцам к осмыслению

собственных художественных ценностей. В чисто музыкальном плане это был по преимуществу *национально-этнографический* этап. И хотя в разных странах Латинской Америки он проходил не всегда равномерно, его общая направленность была одинакова: от «фольклорного этнографизма» к стилизации на более высоком художественном уровне типичных элементов народной музыки и далее к синтезу академических европейских форм и современной композиторской техники с национальной тематикой и музыкальным языком. И хотя до начала 1930-х годов нигде в Латинской Америке национальные композиторские школы в полном смысле этого слова еще не сложились, некоторые страны, такие, как Аргентина, Бразилия, Куба, Мексика, обладавшие богатыми музыкальными традициями, уж вплотную подошли к этому рубежу.

ГЛАВА III. ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

3.1. К проблеме историко-культурной самобытности Латинской Америки

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

Эти выдающиеся художественные свершения в области музыки, равно как и в других областях культуры и искусства, явились отражением

многообразных процессов этно-культурного синтеза и созревания общественного сознания, совершившихся к этому времени в Латинской Америке. Многосоставность латиноамериканской культуры, противоречивость составляющих ее элементов породили у художников и музыкантов потребность в осмыслении специфики континентального бытия, его истоков, опыта, перспектив развития, в осознании становящихся все более явственными отличий Латинской Америки от Европы, в определении черт ее историко-культурной самобытности.

Идея своеобразия, *идентичности* Ибероамерики нашла свое выражение в формировании к началу XIX века креольского самосознания и искусства, о чем уже говорилось в данной работе. Далее, на протяжении XIX века ситуация стала постепенно меняться, в борьбу за независимость вступили представители «низов», индейцы, метисы, мулаты, все более усиливающимися стали процессы этно-культурной метисации, повлекшие за собой формирование новых черт национального и континентального сознания. К концу XIX века, по достижении независимости, на общественно-политическую сцену вышли новые силы – метисы, грубые, необразованные, но полные сил и жажды занять свое «место под солнцем». Резко меняется и характер суждений о креолах. Креол из человека активного, способного на самые рискованные предприятия, превращается в неуверенное, лишенное корней создание, самыми типичными чертами которого становятся праздность, непредсказуемость, рассеянность [257, с. 5], – отмечается в труде под названием «Генезис либерального сознания в Мексике». Креол, как говорили в ту эпоху, имеет три любимых занятия: мечтать, играть и беседовать, его отличает редкое простодушие и неспособность предпринять что-то в решительный момент [145]. Так как он страдает комплексом неполноценности, его культура «отмечена печатью поверхностности, внешним лоском и нехваткой глубины» [241, с. 141]. У нас нет оснований не доверять столь резким суждениям латиноамериканских авторов о самих себе, хотя «смена тональности» разительна.

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

Концепция *метисской культуры* появилась в начале XX века в связи с переменами в политической и социальной жизни стран Латинской Америки, приведшими к укреплению национального самосознания, опирающегося на местные ценности. Здесь нужно искать корни зарождения нового направления в латиноамериканском искусстве, получившем наименование «индихенизма». В связи с этим представляется необходимым обратить внимание на то новое, что появилось во взглядах латиноамериканских мыслителей по этому вопросу. В метисах увидели носителей индейской культуры как важной части национальной культуры. Метис – существо, рожденное с чувством униженности перед испанцами вследствие своего индейского происхождения, однако протестуя против векового угнетения, он начал самоутверждаться как подлинный представитель народа, говорится в одном из манифестов. Он обладает также твердым характером и волей, сопутствуемыми умом, стоицизмом и восприимчивостью [110]. В метисе соединились лучшие качества обеих рас: стойкость и способность к адаптации индейца, а также активность и стремление к прогрессу белых. От матери (имеется в виду, конечно, индеанка – В.Д.) он унаследовал

выносливость и культурную сдержанность, которые отделяют индейца от белого, но его горизонты более широки, чем у индейцев, его стремления более активны, – заявляет мексиканский философ Мигель Отон Мендисабаль [277, с.38]. Метисы во многом являются наследниками креолов, боровшихся за независимость на протяжении XIX века. Вместе с тем они понимают, что единственная форма освободиться от Европы, это найти и противопоставить образ ей противоположный, и поэтому они подчеркивают свои индейские корни. Насколько креол искал равенства с европейцами и никогда не идентифицировал себя с индейцами, настолько метис чувствует себя отличным от испанцев и связанным с индейцами. Индеец превращается таким образом в символ прекрасного прошлого, в котором метисы стали искать опору в надежде достичь необходимой уверенности в собственных силах, дающей возможность реализовать творческие возможности. Однако в попытках их реализации они столкнулись с уже известным креолам, но новым для метисов препятствием, начав отдавать себе отчет в том, что то индейское, которое они имеют в себе, они могут выразить лишь посредством концепций, тем и слов, которые приходят с Запада [395, с. 223–224]. Получается своего рода «заколдованный круг»: какими бы путями ни отправлялся латиноамериканец в поисках самобытности, он неизбежно вновь и вновь оказывается на одной дороге с Европой.

История развития общественной мысли в Латинской Америке представляет собой историю поисков основ своего самосознания, «поисков себя» на трудных и нередко путаных дорогах духовных исканий XX века. Здесь возникают и сталкиваются самые различные теории и точки зрения: утопические и мессианские концепции расово-этнического и культурно-исторического толка, такие, как «латинизм» или «испанизм»; теория «пятой» или «космической» расы, базирующаяся на факте слияния в Америке всех человеческих рас; антиевропеизм; идеи возвращения к автохтонным индейским корням и многие другие. Проблемы культуры Латинской Америки всегда представляются как альтернатива каких-то двух начал в

зависимости от исторического контекста той или другой страны. С наибольшей остротой встает борьба между испанским и индейским, не прекращающаяся со времен Конкисты. Позиции *испанистов* и *индихенистов* сходятся, затем расходятся, никогда не находясь в отношении стабильного равновесия.

Рассмотрим, к примеру, взгляды испанистов. Разве не прав видный мексиканский общественный деятель, создатель теории космической расы, Хосе Васконселос, когда восклицает: «Мы – один из народов великой испанской культуры!...и невозможно отрицать, что Мексика это испанская страна, так как то, что формирует душу – это язык» [217, с.84], как правда и то, что именно Испания вырвала туземцев из их привычной жизни, породив новую нацию и новую культуру, приобщила их к «цивилизации, прикладным искусствам и прежде всего, вере, которая была посеяна в этой несчастной стране этими ревностными посланниками Евангелия, достойными нашей вечной признательности» [257, с. 175]. Вместе с тем латиноамериканец не воспринимает свое прошлое как некую данность. Борьба между индейцами и испанцами «живет в нашей крови, не приводя к победе никого из них» [326, с. 219], – признает мексиканский писатель Перес Мартинес. Но и самые консервативные, происпански настроенные умы признают естественные изменения в природе испанской культуры в связи с процессами метисации и влияния окружающей среды. Противоречивость позиции «испанистов» можно проиллюстрировать еще одним высказыванием: «В нашем подобии с Испанией и отсутствии индейских корней нет ничего удивительного, поскольку мы никогда не сможем считать нашими предками американцев, – говорит Артуро Торрес. – Карлос Пятый, Наполеон, или Гарибальди значат для нас гораздо больше, чем Монтесума, Атауальпа и Кауполикан. Те, кто пытается воскресить доколониальную культуру, пашут в пустыне, потому что даже самые чистые индейцы Америки считают себя европейцами (sic! – В.Д.), а во-вторых, потому что туземная культура была рудиментарной в сравнении с той, с которой пришли конкистадоры, несмотря на то, что они

видели всю грандиозность докортесовских обществ» [375, с. 85]. И так, индейцы не признали культуру пришельцев своей, однако им пришлось усвоить ее (вплоть до того, что некоторые из них стали считать себя европейцами, как следует из вышеприведенного высказывания). Наши современники испанского происхождения также, со своей стороны, не считают своей индейскую культуру. Таким образом, крайности и противоречивость вышеприведенных позиций продемонстрировали еще раз факт двойственности во взаимоотношениях культур в Латинской Америке, и, что для нас еще более важно, раздвоенности самосознания латиноамериканцев, самым непосредственным образом отражающегося в их художественном творчестве.

Проследим вкратце эволюцию отношения латиноамериканцев к индейскому элементу их культуры. Если в течение первых веков колониального режима туземный элемент рассматривался в негативном плане, но, начиная с XVIII века в индейском наследии стали все более ценить его аутентичность, подлинность. Постепенно выработалась культурно-философская система взглядов, известная под названием *индихенизм* (от *indigeno* – туземный), или *индеанизм* (от *indio* – индеец). В XX веке дошло до того, что индихенистская концепция культуры стала официально принятой в Мексике, подобного же рода взгляды распространены и в других странах с развитым индейским элементом – Перу, Боливии. Согласно данной точке зрения, туземный элемент в происхождении этих стран – основное, испанское же – это всегда нечто чуждое, и даже когда признается роль Испании, то лишь с точки зрения того, что она значит для *нас*, жителей *нашей* Америки. Сторонники «тотального» индихенизма утверждают, что чуждой для них является европейская культура, что латиноамериканцам «не удалось даже овладеть в совершенстве капризными формами испанской грамматики» [225, с. 4], что «мы (латиноамериканцы – В.Д.) не понимаем европейского искусства, не чувствуем его» [219, с. 71], что испанская культура привилась лишь «в ограниченных социальных группах

искусственным образом» [219, с. 184]. Индихенисты уверяют в невозможности полного разрушения индейского. Они утверждают, что современный индеец «сохраняет такую же точно ментальность, как и четыре века назад» [277, с. 231], потому что после первых настойчивых попыток евангелизации, миссионерская деятельность впала в апатию, и «обращение индейцев удалось достичь лишь в самых незначительных пропорциях» [277, с. 149], местная же культура не только не была разрушена, но продолжала оставаться почти нетронутой рядом с культурой конкистадоров, медленно проникая в нее до такой степени, что стала ее гибридной частью. Насущной задачей является не стремление приобщить туземца к западной цивилизации, а необходимость «постичь их душу и их наследие», создать условия для выхода всех этих «темных голосов, которые продолжают существовать в национальной душе» [405, с. 25]. Если современный латиноамериканец не ощущает себя чистым представителем западной культуры, то это потому, что индихенистское в нем сопротивляется этому. Таким образом, в данной системе взглядов индейский элемент становится доминирующим в мировоззрении его носителей, наших современников. Естественно данная, проиндейская точка зрения, также как и происпанская страдают известной однобокостью. Однако обе они имеют полное право на существование.

Как можно судить по вышеприведенным разноречивым и во многом противоречивым высказываниям деятелей культуры, к рубежу XIX–XX веков произошли основательные изменения во взглядах на индейскую проблему. В начале нового исторического периода общество столкнулось с необходимостью нового осмысления характера взаимодействия элементов, составляющих латиноамериканскую культуру. На какой из них опереться? Какой из них считать «своим» – индейский, испанский, метисский? А может быть африканский? Эти «вечные» вопросы будоражат умы интеллектуалов на протяжении всей истории Латинской Америки. В чем же заключается «сущность» латиноамериканца?

Поиски сущности, занявшие особое место в латиноамериканской интеллектуальной жизни, стали своеобразным духовным феноменом, параллели которому, как нам кажется, нет в Европе. Дискуссия по этому вопросу ведется на протяжении всего XX века на всех уровнях общественно-политической и философской мысли, в разных областях художественного творчества. Двойственность этнического и культурного происхождения, осознанная как основной фактор, формирующий национальное сознание, многовековая культурная зависимость от развитых стран породили у части интеллигенции сомнения в «подлинности» латиноамериканской культуры, в «полноценности» самих латиноамериканцев. Так, мексиканский философ-ортегианец Самуэль Рамос видит причину «неполноценности» в происхождении, считая, что этническая и культурная двуединость привели к неорганичности, эклектичности образа жизни и мироощущения людей. Он утверждает, что «мексиканец – уже не европеец, поскольку живет в Америке, но и не американец, поскольку сохраняет атавистическую привязанность к Европе» [338, с. 145]. Для достижения «подлинности» нужно, по его мнению, сбросить европеизированный покров, за которым скрывается сущность Мексики. Ведущий мексиканский философ, один из создателей *философии латиноамериканской сущности* Леопольдо Сеа устанавливает свой критерий в антиномии «Америка – Европа». «Язык, религия, жизненные представления, – пишет он, – все это мы унаследовали от европейской культуры. От всего этого мы не можем отказаться, не отказавшись от части собственного «я». Мы не можем отречься от этой культуры, как не можем отречься от наших отцов. Но, не отрекаясь от наших отцов, мы, тем не менее, обладаем собственной личностью, отличающей нас от них. Также мы обладаем и собственной культурой, не отрекаясь от той культуры, сыновьями которой мы являемся. Лишь осознав наши истинные отношения с европейской культурой, мы сможем преодолеть чувство неполноценности, которое нас подавляет» [402, с. 61]. Одним из главных условий духовной суверенности Л. Сеа считает необходимость обращения к прошлому во имя

познания настоящего и создания будущего. «Понять прошлое – это понять настоящее», – один из главных тезисов его философии [402, с. 24]. В этом триединстве стремлений – понять прошлое, выразить настоящее и не отстать от будущего – Латинская Америка начала XX столетия заняла стартовую позицию, чтобы совершить мощный скачок к художественному своеобразию и профессиональному совершенству.

3.2. Бразилия

В ряду латиноамериканских композиторов непоколебимое первое место занимает **Эйтор Вилла-Лобос** (Heitor Villa Lobos, 1887–1959), один из наиболее ярких и последовательных представителей национального направления в музыке XX века. Творчество Вилла-Лобоса – художественное явление, в котором наиболее полно воплотились черты латиноамериканского континентального и бразильского национального стилей в триединстве основных составляющих латиноамериканскую культуру, – европейского (португальского), индейского и африканского. Громадное творческое наследие бразильского композитора включает произведения самых разнообразных жанров – 9 опер, 15 балетов, 12 симфоний, 10 инструментальных концертов, более 60 камерных сочинений крупной формы (сонаты, трио, квартеты и т.п.), отдельные произведения для хора, голоса, различных солирующих инструментов, а также множество обработок народных песен, танцев и пьес для детей.

Эйтор Вилла-Лобос – прямой продолжатель предшествующего ему поколения бразильских композиторов, представителей национального романтизма, А. Леви, А. Непомусену и Э. Назарета. В детстве он не получил систематического музыкального образования, постигать музыкальное искусство начал в качестве бродячего музыканта, присоединившись к группе народных музыкантов-шоранов, игравших на улицах Рио-де-Жанейро, свадьбах, крестинах, днях рождения. Практически самостоятельно овладел

игрой на гитаре, фортепиано и виолончели, ставшей его любимым инструментом. В течение короткого времени он учился в классе гармонии у Фридерика Насименту в Национальном музыкальном институте, но, привыкший к свободе, вновь вернулся к уличным оркестрам, сочиняя и импровизируя машиши, польки, вальсы и марши в духе своих предшественников. С 1905 по 1912 годы он совершил пять продолжительных поездок по стране, побывав в ее самых отдаленных уголках и записав более тысячи народных мелодий. Так народная музыка стала неразрывной частью его индивидуальности, что позволило ему произнести позже его знаменитое «Фольклор – это я!».

Десятилетие с 1910 по 1920 годы стало важным периодом в художественном формировании Вилла-Лобоса, временем первых творческих свершений. Он овладевает основами композиторской техники под руководством опытных музыкантов – Франсиско Браги, ученика Жюля Массне, и Энрике Освальда, получившего образование в Италии. Расширению музыкального кругозора Вилла-Лобоса способствовала также и общая атмосфера обновления, охватившая бразильскую музыкальную жизнь того времени. Так, в концертах, организованных Непомусену в 1908 году на Национальной выставке, впервые в Бразилии прозвучали произведения композиторов, в творчестве которых нашли выражение своеобразные национальные традиции стран, которые они представляли, – Бородина, Глазунова, Римского-Корсакова, Сметаны, Дюка, Шабрие [148, с. 11]. Друг Вилла-Лобоса композитор Оскар Лоренсу Фернандес утверждает, что вначале он «испытал сильное влияние Дебюсси, как и очень многие композиторы начала XX века..., причем влияние не столько самого Дебюсси, сколько музыкальной атмосферы его эпохи. Правильнее говорить о влиянии французской школы, доминировавшей в те годы» [206, с. 285]. Первое выступление Вилла-Лобоса в качестве композитора, состоявшееся 13 ноября 1915 года, вызвало резкое неприятие как осведомленной его публики, воспитанной на итальянских операх, так и критики, свято чтившей

«правила», нарушенные безвестным самоучкой [84, с. 104]. Так Вилла-Лобос вступил на путь борьбы против консерватизма, за утверждение новых эстетических ценностей, оказавшись в ряду передовых деятелей бразильской культуры. В произведениях этого периода проявились модернистские тенденции – конструктивистская угловатость, диссонантность, графическая линейность. В эти годы началась также плодотворная дружба композитора с Дариусом Мийо, работавшим секретарем французского посольства в Бразилии и увлекавшимся народной бразильской музыкой, и пианистом Артуро Рубинштейном, гастролировавшим в Рио-де-Жанейро и открывшего Вилла-Лобосу горизонты виртуозного пианизма.

Идеи обновления проникли во все области интеллектуальной жизни Бразилии. Одним из первых возмутителей спокойствия стала художница Анита Малфати, вернувшаяся из Парижа в 1917 году с картинами, написанными под влиянием раннего Матисса. «Паранойя или мистификация?» – восклицали ошарашенные ценители академического искусства при виде ее картин [103, с. 133]. Однако молодые деятели бразильского искусства имели иное мнение. Спустя пять лет они сформировали самостоятельную группу, положившую начало модернистскому движению. Члены этой группы – художница Анита Малфати, писатель Граса Аранья, поэт Роналдо ди Карвалью, литератор, фольклорист и музыковед Мариу ди Андради, скульптор Виктор Брешет организовали и провели в феврале 1922 года в Муниципальном театре Сан-Паулу «Неделю современного искусства», ставшую знаковой в дальнейшем развитии бразильской культуры. Произведения архитектуры, скульптуры, живописи, представленные на выставке, поразили воображение местных знатоков своей новизной. Вилла-Лобос принял деятельное участие в мероприятиях «Недели», организовав несколько концертов, в программы которых вошли помимо произведений современных композиторов и его собственные сочинения. Он горячо разделял идеи модернистов, опубликовавших манифест, основанный на футуристических доктринах,

направленных против академических концепций искусства. Особенно созвучными его устремлениям оказались идеи переоценки культурных ценностей колониальной эпохи, возрождения интереса к культурному наследию древних индейцев, а также к фольклору современных бразильских индейцев, негров и мулатов. «Мы были чисты, свободны и бескорыстны; нас объединяли возвышенные чувства, – вспоминает Мариу ди Андради. – Нас бойкотировали, высмеивали, оплевывали, предавали анафеме – все это лишь преисполняло нас наивным, быть может, но искренним сознанием собственного величия и непоколебимой убежденности в своей правоте» [119, с. 30 – 31].

Уже в этом раннем периоде творчества проявилась одна из характерных черт индивидуальности Вилла-Лобоса – способность создавать произведения различной стилистической направленности, не теряя признаков собственного стиля. «Как только я чувствую, что попал под чье-то влияние, я встряхиваюсь и освобождаюсь от него», – говорил он. Но влияния и увлечения, естественные для растущего музыканта, конечно были. Так, в эти годы Вилла-Лобос освоил оригинальные приемы импрессионистской звукоизобразительности. Они как нельзя лучше соответствовали избыточно-красочному, изобильному миру природы Бразилии, чувственности ее жителей. Импрессионизм привлекал Вилла-Лобоса своей близостью к национальному фольклору, унаследованной от позднего романтизма. Более того, если импрессионисты искали в примитивных культурах народов Азии и Африки экзотики, чего-то нового, необычного для европейского слуха, то для латиноамериканцев, в нашем случае Вилла-Лобоса, эта экзотичность была нормой, типической чертой культуры и мировосприятия. Всеобщую известность приобрел фортепианный цикл «Мир ребенка» (1918-1926), в котором красочная гармония, яркая звуковая изобразительность, изящество формы, филигранная отделка деталей и блестящая пианистическая техника сочетаются с мелодикой и ритмикой, типичными для бразильской музыки. Пьесы изобилуют движением параллельных нонаккордов, альтерациями и

хроматизмами; «стоячие», выдержанные на протяжении многих тактов ароматные созвучия отмечены не только французской изысканностью, но и бразильской чувственностью. (См. «Маленькую мулатку» из первой сюиты «Куклы», пример 53). Во второй сюите цикла – «Зверьки» – пряные импрессионистские звучности сочетаются с варварскими резкостями (см. «зверский» эпизод из пьесы «Мышонок из папье-маше», пример 54). Карпентьер отмечал: «Звереныши» из «Мира ребенка», вызывающие умиление композитора, способны проглотить малыша, играющего с ними. Только мальчик, обладающий инстинктом людоеда, мог развлекаться с такими ужасными, хотя и очаровательными игрушками» [36, с. 242].

В эти же годы были созданы также такие сочинения, как Трио №3 для скрипки, виолончели и фортепиано (1918) и Трио для гобоя, кларнета и фагота (1921) – пьесы гротескного плана, изобилующие остродиссонантными созвучиями и политональными наслоениями. Стоит заметить, что эти попытки модернизации языка не остались без последствий, найдя свое преломление в созданном впоследствии цикле «Шорос», ставшим своего рода сгустком национального на современном стилистическом уровне. Отметим также «Маленькие истории» для голоса в сопровождении фортепиано (1920) и «Квартет с женским хором» (1921). В русле модернистских тенденций находятся эксперименты с небольшими инструментальными составами в иронично-рациональном духе парижской «Шестерки» и Стравинского: «Мистический секстет» для флейты, саксофона, арфы, челесты и гитары (1917), Нонет для флейты, гобоя, саксофона, фагота, челесты, арфы, ударных и хора (1923). Подобного рода составы Вилла-Лобос использует и в будущем: флейта, гитара и женский хор в балете «Греческие мотивы» (1937); саксофон, две валторны и струнные в Фантазии (1948).

«Парижский период» (1923-1930) стал наиболее плодотворным в творчестве композитора. В Париж Вилла-Лобос попал уже не учеником, он на равных общается с самыми выдающимися музыкантами – Морисом

Равелем, Полем Дюка, Игорем Стравинским, Мануэлем де Фалья, Сергеем Прокофьевым (заметившим со свойственным ему юмором: «Нас в Париже двое варваров – я и Вилла-Лобос»). Долгая творческая дружба связала его с Пабло Казальсом – Вилла-Лобос преклонялся перед искусством великого испанского музыканта. «Вилла-Лобос – один из немногих наших деятелей культуры, который гордится своим американским происхождением и не пытается исказить его, – писал 1928 году в парижской «Газета мусикаль» Алехо Карпентьер. – Отсюда поистине необыкновенный успех,... который имели в Париже его произведения, исполненные того ритмического трепета, того неповторимого колорита, которые свойственны только американской земле, чьи автохтонные элементы были обогащены негритянскими влияниями» [36, с. 240]. В музыке Вилла-Лобоса обнаружился новый, экзотический мир, параметры которого не вмещались в традиционные рамки, но, однако, совпали с поисками новых средств выразительности европейскими композиторами. «Для европейца экзотикой являются наши пейзажи в стиле Гогена с переливами света и огромными цветами, красными, как губы туземцев. Для нашего темперамента экзотична обстановка Монпарнаса, – писал Карпентьер в статье о творчестве Вилла-Лобоса парижского периода. – Теперь именно Старый свет желает послушать наши девственные голоса... Дело не в том, что американское искусство неизбежно должно обращаться к кокосовым рощам, неграм, девственной сельве, индейцам и мулаткам, спящим в гамаках в тени пальм. Речь идет о том, чтобы проникнуть в самую суть нашего мироощущения, складывающегося из неистовства и ностальгии, резкости и суровости; все это носит оригинальнейший характер... Гораздо полезнее выявить нашу самобытность, обусловленную средой или атавизмом, чем рисовать индейцев, годных лишь для учебников по этнографии, как это сделал бы европейский наблюдатель» [36, с. 240].

В Париже был создан ряд произведений, принадлежащих к вершинным достижениям композитора. Среди них – Третья сюита фортепианного цикла

«Мир ребенка» – «Игры» (1926). Примечательными стали также «Три индейские поэмы» для голоса и фортепиано (1926) на тексты, записанные падре Жаном де Лери в 1553 году и воссоздающие автохтонные ритмы прамузыки аборигенов (пример 55); Фантазия для фортепиано «Момопрекосе» (1929) на популярные карнавальные темы; Нонет, в котором, по словам композитора, он хотел передать звуковую атмосферу, а также оригинальные ритмы Бразилии [202, с. 242]. Но самым значительным событием стало завершение цикла из четырнадцати «Шорос» (1920-1929), исполненных в Париже во время двух больших фестивалей музыки Вилла-Лобоса в зале Гаво.

На родину Вилла-Лобос вернулся уже признанным лидером бразильских композиторов. «Длительное пребывание в Париже не сбilo Вилла-Лобоса с его пути, – писал композитор и дирижер Арналду Эстрела, – Упрямый, негибачаемый, колючий, дикий в защите своей творческой индивидуальности, он вернулся в Бразилию более бразильцем, если только это возможно, чем был, когда ее покидал» [202, с. 263].

«Цикл «Шорос» может служить идеальным образцом перевоплощения фольклорной музыки в произведение «высокого» искусства. Начав в 1921 году с небольшой пьесы для гитары, посвященной Эрнесто Назарету, в которой он выступил продолжателем своего предшественника в этом полуфольклорном, полупрофессиональном жанре, Вилла-Лобос пришел к новой форме композиции, синтезирующей различные модели бразильской, индейской и популярной креольской музыки. Первые «Шорос» подобны жанру «серенады», и представляет собой свободную форму, в которой инсценируются различные моменты любовной тематики – диалоги, споры, признания, подкрадывания и убегания под покровом ночи, собственно любовные песни. Приведем два фрагмента из «Шорос №2» (1924) для флейты и кларнета, как раз и представляющие ряд юмористических сценок из разряда вышеописанных. По манере изложения эта пьеса напоминает жанровые прелюдии Дебюсси «Менестрели» или «Генерал Левайн-

эксцентрик». Первый эпизод импровизационного плана полон резких скачков и синкоп: (пример 56). Второй начинается с более устойчивых ритмоинтонаций, срывающихся в трагикомический речитатив (пример 57). В третьем, кульминационном разделе дискуссия достигает скандального размаха.

Одной из самых прекрасных мелодий Вилла-Лобоса начинается «Шорос №5 «Бразильская душа» («Alma brasileira»). В самом названии, как представляется, выражена сама сущность искусства композитора: бразильская душа стонет, страдает, тоскует, и в этой тоске (*saudade*) выражается все самое сокровенное. Здесь композитор находится на той самой грани, которая отделяет выражение подлинного страдания от надрыва, вульгарности (пример 58). Вряд ли удастся расчленить эту тему на составляющие части, по которым можно было бы определить, какого бразильского здесь больше, креольского или метисского, белого или черного. Обратим внимание на весьма трудноисполнимые для нас, европейцев, синкопированные ритмические сочетания (квартоли с квинтолями) между мелодией и сопровождением, воссоздающие ту самую «манеру исполнения» с едва уловимыми интонационными и ритмическими сдвигами, которые с трудом поддаются фиксации в традиционной системе нотации. Можно не без основания предположить, что эта музыка в исполнении бразильского музыканта приобретет еще более тонкие и непредсказуемые нюансы, подсказанные внутренним инстинктом. В этом отношении напрашивается аналогия с манерой игры джазовых музыкантов с их невероятной ритмической раскованностью, непостижимой для музыканта классического плана¹⁰.

По мере создания новых «Шорос» Вилла-Лобос значительно расширил круг образов, выйдя на уровень глубоких обобщений. К числу таких сочинений относится «Шорос №8» (1925) для симфонического оркестра с

¹⁰ Автору данной работы во время занятий со студентами из Португалии, Бразилии и Кубы приходилось неоднократно сталкиваться с этими проявлениями ритмической гибкости.

громадной группой ударных и фортепиано. Один из очевидцев первого исполнения этого сочинения, композитор Флоран Шмит, написал такие красноречивые строки: «В этом гигантском произведении, написанном для восьмидесяти поршней оркестра, мы видим, как вырываются на волю без всякого стеснения худшие инстинкты наследника каменного века. В этой партитуре фантазия пробуждает садизм, но это стилизованный садизм, садизм доброго человека с утонченной душой... он не выходит за рамки прекрасного. Оркестр воет и бредит в приступе *jazzium tremens* (джазовая лихорадка, словообразование по типу латинского. – В.Д.); в тот момент, когда вы думаете, что сверхчеловеческий динамизм достиг крайних пределов, внезапно вступают в игру четыре руки двух дровосеков, двадцать пальцев, стоящих сотни, которые трясут два великолепных бака в пятнадцать октав. На этом бурлящем фоне они, эти баки, взрываются с грохотом, подобным землетрясению в аду... Вы можете ненавидеть или обожать эту музыку, но не останетесь равнодушным. Вы неизбежно почувствуете ее великое дыхание» [36, с. 243]. Приведем здесь фрагмент из «Шорос №8», по которому можно судить о виртуозном оркестровом мастерстве композитора (примеры 59).

Национальная природа музыки Вилла-Лобоса настолько очевидна, что, не нуждается в особых доказательствах. Это тот случай, когда индивидуальное и национальное сливаются в нераздельном органическом единстве. «Народная мелодия, – пишет А. Муриси, – входит в музыку Вилла-Лобоса как естественное событие, как пейзаж, субъективно. Она только намек, не тема... Вилла-Лобос пользуется ей как коллективной собственностью (*res nullis*).... Он делает с нею то, что хочет. Он не фольклорист, а творец, который вдохновляется фольклором» [84, с. 119]. Приведем также высказывания самого композитора по этому поводу. «Я не фольклорист, фольклор меня не заботит. Моя музыка такая, какая есть, ибо именно так я ее чувствую. Я не охочусь за темами. Я пишу свои произведения как чистую музыку. Я отдаюсь на волю своего темперамента.

Мою музыку находят слишком бразильской! Это прежде всего потому, что она отражает бразильское мироощущение. Это есть и мое мироощущение; у меня не могло бы быть иного... Почти все мои музыкальные темы – моего собственного сочинения. Когда же, как например, в «Шорос», я использую какую-нибудь народную тему, то я всегда преобразую ее в соответствии со своим темпераментом... Я чувствую их также, как русский чувствует песни ямщиков из «Петрушки» [36, с. 241].

Проиллюстрируем эти положения некоторыми примерами из сочинений композитора. Так, тоскливым, мерным покачиванием субдоминантового септаккорда на повторяющемся басу сопровождается пентатонная мелодия пьесы «Кантилена» (1941), песнопения африканских рабов из штата Баиа, записанного фольклористом Содре Вианой. Отметим здесь легкое глиссандирование голоса на малую терцию и секунду, свойственное также манере пения североамериканских негров (пример 60).

Примером симбиоза различных исходных музыкальных культур может служить также фрагмент пьесы «Пирога скользила» (№14 из цикла «Сиранды»), в котором народная креольская мелодия диатонического плана сочетается с остиной синкопированной фигурой афро-бразильского происхождения. Гармонизация мелодии преимущественно увеличенными трезвучиями производит диковатое впечатление и увеличивает степень экзотичности музыки. Однако, если бы эта мелодия была бы представлена с традиционным сопровождением посредством тоники, субдоминанты и доминанты, то пьеса не вышла бы за рамки простой фортепианной транскрипции. По воле же автора она приобретает черты оригинального сочинения (пример 61).

Наиболее ярко бразильский национальный характер воплощен в четырех пьесах для фортепиано, составивших «Бразильский цикл» (1936). Это «Песня кабокло на плантации»¹¹, «Впечатления от серенады», «Праздник в

¹¹ Кабокло – абориген, метис от брака индейца и белого.

сертане»¹² и «Танец белого индейца». Если представить себе время, расплавленное в зное тропического солнца на плантации сахарного тростника, и доносящиеся издали позвякивания лениво перебираемых струн гитары, то это и будет картина, нарисованная в «Песне кабокло», – не хочется шевелиться, не хочется ничего менять... С начала до конца довольно длинной пьесы (свыше 70 тактов на 3/2 в темпе Moderato) сохраняется неизменная фактура – пряные арпеджированные аккорды в нижнем регистре и несмолкаемый шелест ажурного фона в верхнем. Обратим также внимание на трудно исполнимые полиритмические сочетания (пример 62).

Одной из прекраснейших мелодий начинается пьеса «Впечатления от серенады» – повесть о жгучей страсти. В этом вальсе сконцентрировалась та безмерная, существующая на грани (или уже за гранью) хорошего вкуса, чувственность бразильской музыки, с гениальной силой воплощенная Вилла-Лобосом. Очередной раз возникает проблема для исполнителя – как найти ту меру чувства, чтобы слишком «правильной» игрой не засушить музыку, или, наоборот, поддавшись ее чувственности, не сделать ее действительно вульгарной. Здесь проблема и для слушателя: принимать или не принимать «правила игры», предложенные композитором, ведь и в самой Бразилии Вилла-Лобосу часто доставалось от ревнителей строгого вкуса (пример 63).

Две последние пьесы – «Праздник в сертане» и «Танец белого индейца» представляют собой разнохарактерные токкаты. Первая из них – картина шумного деревенского праздника (пример 64), во второй мы попадаем в отрешенно-сосредоточенный, сумрачный мир раздумий. На фоне стремительного бега токкатных фигур звучат мрачные минорные трезвучия главной темы (пример 65). Интересен также второй раздел «Танца белого индейца», в котором на смену ожесточенности первого приходит привольная музыка народного гуляния (пример 66). Здесь Вилла-Лобос применяет один из излюбленных приемов – оставление одной педали на несколько тактов,

¹² Сертан – сельское поселение в джунглях.

создающее наслоение различных гармоний (прием, идущий, несомненно, от французского импрессионизма, но натурализованный в бразильских джунглях).

Эти пьесы вызывают множество ассоциаций с подобными произведениями, как самого Вилла-Лобоса, так и других композиторов, в которых проявилась одна из характерных тенденций музыки первой половины XX века – возрождение *принципа токкатности*. Здесь можно вспомнить «Allegro barbaro» Бартока, Токкату Прокофьева, фантазию «Бетика» Де Фальи, в которых проявилась новая трактовка фортепиано, как инструмента, обладающего жестким ударным тембром, противоположном кантиленному романтическому туше. Истоки этого явления общеизвестны и гнездятся на противоположных полюсах – как в возрождении «варваризмов» праистории человечества, так и в урбанизации настоящего. Излишне здесь было бы подробно говорить об очевидных связях принципа токкатности с эпохой барокко и неоклассицизмом современности. Вилла-Лобосу, также как и другим латиноамериканским музыкантам, не нужно было далеко ходить, чтобы открыть принципы токкатности – они жили в нем самом и рядом с ним в фантастически разнообразной ритмике, исходящей из африканских, индейских и иберийских истоков бразильской музыки.

Характеристика творчества Вилла-Лобоса была бы неполной, если бы мы не остановились на его общественной и просветительской деятельности. Подобно многим коллегам в других странах Латинской Америки, занимающих видное положение, он не мог оставаться в стороне от организации музыкальной жизни в Бразилии, посвящая этому много сил и времени. В 1930 году правительство поручило Вилла-Лобосу разработать единую систему музыкального образования в стране. По его инициативе были открыты десятки музыкальных школ, где в основу обучения было положено хоровое пение. «Хоровое пение, – писал композитор, – есть одно из высших проявлений музыки, ее истинное предназначение. Обладая огромной объединяющей силой, оно поможет индивидууму ощутить себя

частицей коллектива, почувствовать свою принадлежность обществу, родине» [394, с. 501]. Вилла-Лобос создал хоровые коллективы в главных городах страны, организовал школу учителей-хормейстеров, сформировал специальный оркестр для просветительских целей. Под руководством Вилла-Лобоса в исполнении этого оркестра впервые в Бразилии прозвучали Месса h-moll И.С. Баха и «Misa solemnis» Бетховена. В 1942 году была открыта Национальная академия хорового пения, бессменным президентом которой он оставался до конца жизни. В осуществление своей заветной мечты «научить всю Бразилию петь» Вилла-Лобос проводил гигантские по масштабам мероприятия. В дни праздников он собирал на стадионе «Васку да Гама» в Рио-де-Жанейро хоры, состоящие из учащихся, количество которых доходило до 40 тысяч, и оркестры до тысячи инструментов, исполнявшие патриотические и народные песни в присутствии десятков тысяч слушателей. Так Вилла-Лобос претворял в жизнь идею социально-коллективной и возвышающей силы музыки. «Музыка человеческого голоса, хорового пения, – провозглашал он, – объединяет души, очищает чувства, облагораживает характер, увлекает дух к самым высоким идеалам» [249, с. 193].

Лучшим средством для эстетического воспитания детей Вилла-Лобос считал народную музыку. В созданном им в 1930-х годах «Практическом руководстве» – антологии для детских музыкальных школ, он собрал 137 песен для хора a capella и в сопровождении фортепиано, представляющих самые разные образцы бразильской народной музыки: индейские, креольские, афробразильские, португальские, испанские, французские, итальянские и другие. Он нашел время для написания двух тетрадей «Сольфеджио» (1939-1954), а также двухтомного «Хорового пения» (1940-1950), куда вошли как оригинальные пьесы и обработки народных мелодий самого композитора, так и некоторые произведения других бразильских и европейских авторов.

В 1930-1940-е годы – самые плодотворные в творчестве Вилла-Лобоса. Из множества появившихся в эти годы сочинений назовем цикл из девяти «Бразильских Бахиан» («Bachianas brasileiras», 1930-1945) для различных составов, принесший ему мировое признание; Фантазию для саксофона, двух валторн и струнных (1948); уже упоминавшиеся «Бразильский цикл» для фортепиано; балет Греческие мотивы»; семь из двенадцати симфоний, многие из которых наделены оригинальной программностью. (Так, Первая симфония носит название «Неожиданность», Вторая – «Вознесение», Третья, Четвертая и Пятая образуют цикл – «Война», «Победа» и «Мир» и являются откликом на Вторую мировую войну; Шестая называется «Горы Бразилии», Седьмая, написанная в 1945 году – «Одиссея Мира»).

«Бразильские Бахианы» Вилла-Лобоса – весьма значительный и своеобразный вклад композитора в мировую неоклассику XX века. Цикл создавался на протяжении 15 лет, что свидетельствует о постоянном интересе композитора к классической полифонии и, в частности, к творчеству И.С. Баха. Оригинальной и плодотворной для Вилла-Лобоса оказалась сама идея преломления некоторых типичных образцов бразильского музыкального фольклора в полифонизированной манере барочного, в частности, баховского типа. Вилла-Лобос считал, что формы и законы искусства Баха, как олицетворение универсального начала в музыке, применимы к любой национальной музыке [299, с. 11–12]. Поэтому неоклассицизм для Вилла-Лобоса стал не отвлеченной «интеллектуальной игрой», а одним из путей «возвышения» фольклора, сближения его с высочайшими духовными и эстетическими идеалами эпохи барокко.

Безусловно, в «Бахианах» главным приемом является стилизация, осуществляемая двумя основными способами: с одной стороны, фольклорное стилизуется под баховское, с другой, баховское попадает в красочный мир фольклора. Можно даже сказать, что народное, живое, спонтанное здесь главенствует, а полифония – это лишь форма игры, правила которой нужно в данном случае исполнять. В этом отличие классицизма Вилла-Лобоса от

опытов его коллег в этом направлении. Он не копирует баховские приемы. Баховское начало проявляется здесь в более общих аспектах: в самом принципе развертывания тематического материала – мелодий большого дыхания, выразительных кантилен, «прорастающих» из начального интонационного ядра (прекрасный пример такого «прорастания» – Прелюдия-«Модинья» из «Бахианы №1» для ансамбля виолончелей, пример 67); в трактовке фуги не как конструктивной схемы, а как своеобразного «музыкального жанра», способного воплотить любые современные образы (см. фугу из «Бахианы №1» под названием «Беседа»: она обладает всеми атрибутами академической фуги и в то же время вполне современна по языку и национальна по стилю (пример 68); в богатстве полифонической ткани, сочетающей естественное и самостоятельное движение голосов с ясной гармонической вертикалью (см. фугу из «Бахианы № 8» для симфонического оркестра, пример 69); и даже в простых двухголосных построениях, как в «Бахиане №6», написанной для флейты и фагота – в любимой и часто применявшейся композитором форме инструментального дуэта (пример 70); наконец, в использовании инструментальных и вокальных форм, типичных для искусства Баха и его времени, таких как прелюдия, хорал, токката, ария, жига.

Практически все пьесы из этого цикла имеют двойные заголовки – первый, адресующий нас к тому или иному жанру эпохи барокко, и второй – относящийся к моделируемому фольклорному жанру. Так, подлинную бразильскую народную песню Вилла-Лобос использовал при создании третьей части «Бахианы №4» Ария-«Кантига» (пример 71). Сопровождаемая мерным движением басов, она звучит как пассакалия. Примечательно, что географические исходные точки этой песни и музыки Баха находятся не так уж далеко друг от друга: мелодика бразильских песен подобного рода, по словам Л.Э. Корреа ди Азеведу, имеет у своих истоков баллады испанских трубадуров. Приведем здесь также красочно гармонизованный Хорал-«Песнь сертана» из «Бахианы №4», похожий на американские спиричуэлз (пример

72) и залихватски-веселую Жигу- «Сельскую кадрили» из той же «Бахианы» (пример 73)¹³.

Особенно проникновенно звучат Арии из «Бразильских Бахиан», в которые композитором вложено, видимо, нечто самое сокровенное. Таковы, среди других, Ария-«Модинья» из «Бахианы №8» и, конечно, Ария-«Кантилена» из «Бразильской Бахианы №5» для сопрано и ансамбля виолончелей, благодаря которой имя Вилла-Лобоса получило поистине мировую известность. Эту мелодию можно поместить рядом с высочайшими образцами лирики всех времен – Арией альта Глюка, «Ave Maria» Шуберта, Вокализом Рахманинова, – мелодиями, в которых гений композитора словно фокусируется в одной точке, в одном маленьком, но бесценном фрагменте его творчества (пример 74).

«Бразильская Бахиана № 9», завершающая цикл, – единственная, в которой отсутствуют прямые аналогии с народными жанрами. Прелюдия и Фуга звучат как своего рода философское обобщение размышлений композитора о грандиозных проблемах и потрясениях с которыми столкнулось человечество в современную эпоху (пример 75).

Можно полностью согласиться с оценкой, данной «Бразильским Бахианам» П.А. Пичугиным: «Ярко выраженный национальный колорит «Бразильских бахиан» в сочетании с последовательным проведением через всю серию принципов классических форм европейской музыки составляет их главную отличительную черту и делает «Бахианы» произведением своего рода уникальным не только в бразильской, но и в мировой музыкальной литературе. Неоклассицизм «Бразильских бахиан», таким образом, не есть уход от современности к прошлому. Напротив, именно национальное служит в данном случае тем мостиком, который соединяет прошлое с настоящим. Все это делает «Бразильские бахианы» произведением в равной степени национальным и интернациональным, и не случайно «Бразильские бахианы»

¹³ Дезафиу – состязание двух народных певцов-импровизаторов.

остаются самым популярным сочинением Вилла-Лобоса как в Бразилии, так и за ее пределами» [84, с. 113].

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

В первые послевоенные полтора десятилетия (1945–1959) Вилла-Лобос по-прежнему оставался во главе музыкальной жизни Бразилии. За эти годы им было создано шесть симфоний (№№ 7-12), пять фортепианных концертов, концерты для гитары и для арфы с оркестром, второй виолончельный концерт, девять струнных квартетов (№№ 9-17), пять симфонических поэм, опера и два балета, множество мелких сочинений. Некоторые исследователи считают этот период творческим спадом, вызванным болезнью и отсутствием нормальных условий для работы из-за непрерывных зарубежных гастролей. (За одно только десятилетие с 1948 по 1957 год Вилла-Лобос дирижировал концертами из своих произведений в Нью-Йорке, Бостоне, Филадельфии, Хьюстоне, Риме, Лиссабоне, Париже, Брюсселе, Берлине, Лондоне, а в промежутках между этими гастролями совершал турне по странам Латинской Америки). При той беспрецедентной для XX века продуктивности, которая всегда отличала Вилла-Лобоса, трудно говорить о творческом упадке, но верно одно: за исключением квартетов, сочинения этого периода не имели того безоговорочного успеха, который сопутствовал его предшествующим созданиям. В некоторых из них стала проявляться тяжеловесность и растянутость формы, как например, в Одиннадцатой симфонии. В других появляется несвойственная ему ранее рационалистичность, они более академичны по форме, их фактура подчас излишне усложнена, а национальный колорит виден далеко не так отчетливо,

как в «Шорос» или «Бразильских бахианах». Музыкальный язык последних произведений Вилла-Лобоса более соответствует урбанизированной Бразилии 40-50-х годов, в отличие от более ранних, спонтанно рожденных произведений. Впрочем, подобные изменения можно считать логичной эволюцией стиля для умудренного опытом творца. Тем не менее, вдохновение, а именно это качество можно считать главнейшим в натуре композитора, не покидало его. Свои последние квартеты Вилла-Лобос считал своим высшим творческим достижением, а по мнению Арналдо Эстреллы, Adagio и Скерцо из них можно отнести «к числу самых своеобразных, то живых и острых, то исполненных печали или увлекательных и страстных, творений нашего великого композитора» [107, с. 132].

В огромном творческом наследии Эйтора Вилла-Лобоса просматриваются почти все стилистические тенденции музыки XX века. Композитор черпал выразительные средства для своей музыки из самых разных источников, принимая одни и отвергая другие, никогда не теряя при этом своего лица. Музыка Вилла-Лобоса вызывала самые разные, зачастую противоречивые оценки. Так, североамериканский критик Карлтон Смит уже в 1957 году писал: «Вилла-Лобос начинал как постромантик, затем пришел к импрессионизму и фольклору. Позже обращался к классицизму в стиле Баха и сегодня синтезирует все эти стили» [369, с. 1]. Эстрела делает упор на индивидуальности композитора: «В молодости Вилла-Лобос был смелым «модернистом». Он долго боролся за признание у себя на родине и за ее пределами. Сегодня (в 40-х годах – В.Д.) уже можно сказать, что он не примкнул ни к какому течению. Он следовал не моде, а лишь *своей* моде. В его ранних сочинениях заметны влияния, которых не может избежать ни один гениальный художник. Некоторые черты романтизма, позже – черты импрессионизма. Тем не менее, мало в истории музыки композиторов с таким индивидуальным лицом, как Вилла-Лобос» [202, с. 263]. Пожалуй, наиболее откровенно точную и объемную характеристику стиля Вилла-

Лобоса дал проживающий в США современный кубинский композитор и музыкальный критик Аурелио де ла Вега, считающий, что «стиль Вилла-Лобоса эклектичен... в отношении используемого материала и индивидуален в отношении того, как этот материал использован; его стиль одновременно изобильно-роскошен и экономно-расчетлив, он примитивный в одних случаях и хитроумно-изоощренный в других. Композитор является нам то утонченным импрессионистом, то первобытным варваром ритмической стихии; неоклассиком в «Бразильских Бахианах» и яростным националистом в «Шорос», творцом мелодий непреходящего исторического значения и автором нестерпимых банальностей; музыкантом, не способным к критическому отбору собственных музыкальных идей, и художником, обладающим поразительной творческой интуицией»[387,с.17]. Действительно, в творческом наследии Вилла-Лобоса много художественно неравноценного, характер его произведений зависел иногда от типа заказа и диктовался выполнением определенных обязательств. Его громадная востребованность не всегда шла во благо творчеству. Однако лучшее в его творчестве осталось до сих пор непревзойденным.

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

3.3. Мексика

У истоков мексиканской национальной композиторской школы стоят Мануэль Мария Понсе, Карлос Чавес и Сильвестре Ревуэльтас. В творчестве этих композиторов нашла целостное и художественно убедительное воплощение самобытность мексиканского национального выражения. Как пишет современный мексиканский композитор и музыковед Хулио Ибарра, «охватив и постигнув проявления самых разных видов музыки, им удалось дать мексиканцам подлинно верный образ своей собственной страны. Этим смыслом познания самих себя, который имеет музыка национального направления, отмечен самый существенный момент ее истории [201, т. IV, с. 180]. Творчество Мануэля Понсе – это наиболее рафинированное выражение *креольского* музыкального романтизма конца XIX – начала XX веков. В произведениях Карлоса Чавеса нашли наиболее последовательное воплощение *индихенистская* тенденция и *модернизм* того времени. Сильвестре Ревуэльтас представляет *метисскую* культуру. Естественно, в творчестве каждого из них нашли свое отражение и взаимосвязи основных элементов, составляющих мексиканскую музыкальную культуру, – индейского, креольского (испанского) и метисского. Творчество этих композиторов, трех ярких индивидуальностей, с разных сторон отражающих мексиканскую действительность, составляет ось национальной идентичности в мексиканской музыке, соединяющей прошлое и настоящее в новом единстве.

Начало нового этапа в истории музыки Мексики связано прежде всего с именем **Мануэля Марии Понсе** (Manuel Maria Ponce, 1882–1948). Он стал первым мексиканским композитором, который по-настоящему оценил значение народной музыки для композиторского творчества, первым, в творчестве которого национальное и интернациональное достигло органического единства. «Понсе принадлежит к первому поколению артистов, которые сознательно и последовательно создавали «мексиканистские» произведения, произведения, выражающие любовь к

Мексике народной и типической, и к Мексике легендарной, колониальной и доисторической» [213, с. 32], – писал о нем Мануэль Фуссант. Сам Понсе рассказывал: «Начиная со столетнего юбилея нашей независимости, в 1910 году, мексиканская песня была допущена в салоны общества, которое раньше допускало иностранную музыку, итальянские романсы и арии из опер. Ей были открыты двери как раз в тот момент, когда революционные пушки возвестили с Севера о неминуемой грозе. И она пришла. Но в грохоте кровавых схваток рождались песни, которые сопровождали солдат с одного конца страны на другой. «Аделита», «Валентина», «Кукарача» – законные дочери революции. Национальная идея восторжествовала. Были эксгумированы старые соны, забытые песни, сочинялись новые мелодии и новые корридос» [329, с. 150]. Для Понсе мексиканская песня – это средоточие всей жизни народа: «Песни Севера, быстрые и решительные по ритму («Валентина», «Аделита»), отражают мужественный характер жителей пограничных районов, протяжные мелодии Бахио («Душа страдает», «Мечты моей души безумной») правдиво интерпретируют меланхолию центральных провинций; песни побережья («Близ пальмовой рощи», «Девушка с побережья») раскрывают нам изобилие тропических земель; песни, которые говорят нам о любви, вине и грусти, и которые популярны по всей стране, в своей простоте раскрывают целую жизнь мексиканского народа который любит, пьянствует и грустит» [330, с. 5 – 9].

Формирование творческой личности Мануэля Марии Понсе произошло в переломную эпоху жизни Мексики, в эпоху, предшествующую мексиканской буржуазной революции 1910-1917 годов. Это обусловило отличие взглядов Понсе от позиции его младших современников – Карлоса Чавеса и Сильвестре Ревуэльтаса. Понсе – композитор-романтик. Несмотря на определенную модернизацию технических средств на протяжении его долгого творческого пути (не будем забывать, что Понсе умер в 1948 году), его творчество связано с эстетикой романтизма, более того, с эстетикой креольского романтизма, с его довольно поверхностной мечтательностью,

сентиментальностью, грациозной веселостью, известной отстраненностью от решения глубоких жизненных проблем. Сам Понсе любил повторять, что его произведения вдохновлены «ароматом роз в наших садах» [116, с. 15]. Фольклорной основой его творчества стала креольская песня испанского происхождения и романтическая песня, окончательное формирование которых произошло также в эпоху романтизма. Неравнодушный и пристальный взгляд композитора обнаружил неиспользованные резервы для творчества, таящиеся в богатстве мелодий и ритмов, их неповторимое своеобразие. Он считал «долгом любого мексиканского композитора облагородить музыку своей родины, придав ей художественные формы, облачив ее в полифонические одежды и любовно сохраняя народные мелодии, являющиеся выражением души народа» [201, t. IV, с. 122 – 123].

Знаменательной датой для мексиканской музыки стал концерт из произведений Понсе, данный им в столичном театре Арбо в 1912 году. «Мексиканские песни» для фортепиано, исполненные на этом концерте, стали своеобразным эталоном национального мексиканского стиля на первом этапе его формирования [54, с. 141]. Будучи продолжением национальной традиции салонного музицирования, они приобрели в творчестве Понсе классическую форму национальной инструментальной миниатюры. Романтическое содержание креольской песни, многие характерные признаки ее формы, мелодические и ритмические особенности стали основой индивидуального стиля Понсе. Эти пьесы отличаются редкой чистотой стиля, тонкостью и изысканностью, отсутствием украшательских излишеств, и вместе с тем развитостью фортепианной фактуры. Примером может послужить пьеса «Валентина», основанная на популярной в годы мексиканской революции песне, уже показанной в Первой главе (см. приведенный ранее пример 11). Композитор полностью сохранил мелодию этой песни, стремясь «не повредить», донести до слушателя ее образное содержание. Чувствуется и рука автора: традиционные тоника и доминанта обогащаются альтерациями, хроматизмами, используются колористические

возможности фортепиано. Беспокойный характер мелодии подчеркивается постоянным движением сопровождающих голосов, хроматизированное движение которых создает непрерывное развитие.

В своих мексиканских песнях Понсе творчески перерабатывает форму народной песни, не отступая от ее основных принципов. Такова и его знаменитая «Эстрельита» («Звездочка», 1912), известная также в варианте для голоса и фортепиано, и в качестве переложения для скрипки и фортепиано в исполнении великого Яши Хейфеца. Эта пьеса, имеющая все признаки жанра народной мексиканской лирической кансьон, является, однако, полностью оригинальным произведением Понсе, которому принадлежит также и ее литературный текст (пример 76). В ней сосредоточены многие типические черты романтической креольской песни: настроение мечтательности, известная сентиментальность. Отметим также изысканную элегантность мелодии, ароматно-пряные гармонии, свойственные позднему европейскому романтизму в его последней «декадентской» фазе (можно усмотреть в них нечто общее к гармонией Р. Штрауса, а может быть и А. Скрябина, с музыкой которого Понсе был знаком). Попутно стоит также заметить, что музыка Понсе этого периода, также как и музыка Саумеля и Назарета, все же слишком «чувствительны» на наш европейский вкус. С этой безмерной чувствительностью латиноамериканской музыки нам, видимо, придется смириться, приняв ее как данность, – она по-своему великолепна. А если начать искать причины ее возникновения, представив себе картины бразильского или кубинского карнавалов, вспомнив, из каких горячих кровей сделаны там люди, какая в этих землях знойная, пышная природа, то станет понятно, почему на американской почве из европейских семян выросли при помощи индейских и африканских удобрений эти экзотические плоды. Повышенная эмоциональная открытость многих произведений латиноамериканских композиторов обусловлена природой креольской народной музыки, безбрежный лиризм и безудержное веселье которой достигает зачастую

своих крайних степеней. И то, что нам кажется излишне сентиментальным, для них является естественной нормой выражения чувств.

Роль Мануэля Понсе как «провозвестника» [136, с. 111] новой национальной мексиканской музыки, не ограничивается областью вокальной или инструментальной миниатюры. Создание в 1921 году симфонического триптиха «Чапультепек»¹⁴ открыло этап «фольклорного мексиканского симфонизма». «Этот мексиканизм, который в руках Понсе заменяется с фортепиано романтического салона на оркестр, – пишет панамский композитор Роке Кордеро, – производит сильное влияние на развитие универсального через национальное в произведениях Чавеса» [188, с. 159]. Симфонические поэмы Понсе, «Фериаль», «Мерлин» и другие, написанные им в последующие годы, занимают достойное место в ряду программных произведений латиноамериканских композиторов, создание которых стало устойчивой традицией в XX веке.

Значителен вклад Понсе в расширении репертуара для гитары. Благодаря творческой дружбе с замечательным испанским гитаристом Андресом Сеговией возник «Южный концерт» для гитары с оркестром, пять сонат, «Испанские фолии» (20 вариаций и фуга), двенадцать прелюдий и другие пьесы, занявшие почетное место в репертуаре гитаристов. Характер «Южного концерта» откровенно испанский, с доминированием модальных структур и ритмов андалузского и мавританского происхождения. Начальная тема основана на ритме севильяны с акцентами классического фламенко (пример 77). Эта же тема включена и во вторую часть концерта, *Andante*, а в финале трансформируется в другой тип фламенко. «Южный концерт» – это несомненная вершина творческого мастерства композитора. Мелодическая орнаментика, дробность танцевального ритма, постоянное употребление лада «ми» (с низкой второй ступенью), каденция, подобная импровизациям «*a la gitana*», создают «утонченную атмосферу богатого по структуре испанского

¹⁴ Название главного парка столицы Мексики.

необарокко» [201, т. IV, с. 126]. В этом произведении Понсе, так и во многих других проявляется глубокое родство с культурой «Старой Родины» – Испанией, следствием которого стало создание целого ряда произведений разных жанров, насыщенных интонациями и ритмами испанского фольклора [116, с. 131]. Это «Альгамбра» для фортепиано, уже упомянутая симфоническая поэма «Мерлин» на темы незаконченной оперы Альбениса, «Симфонические эскизы», «Шесть архаических испанских песен», а также «Гранада» для голоса с фортепиано (пример 78).

Сознавая, что средства «чистого» романтизма нуждаются в обновлении, Понсе отправляется в центр мирового модернизма Париж, где проводит 9 лет (1925-1933). Там он устанавливает тесную дружбу с Полем Дюка, «умеренным маэстро новой эпохи», как называет его биограф Понсе Давид Алонсо. «Как и Дюка в своей стране, Понсе также мастер, воздерживающийся от искусства, склонного к крайностям» [116, с. 137]. В произведениях этого периода проявляется высокая степень усвоения приемов французского постромантизма. Среди них блестящий, виртуозный Концерт для фортепиано с оркестром, 23 мазурки, песни на стихи мексиканских, китайских и русских поэтов («Три поэмы» на стихи М. Лермонтова). Карлос Чавес рассказывает о своем учителе: «В это время Понсе осмелился писать в больших формах, достигнув таких значительных результатов, как его Концерт для фортепиано и Трио для фортепиано, скрипки и виолончели. Эти две монументальные работы были краеугольными камнями мексиканского музыкального выражения более высокого уровня, на котором мексиканские композиторы, следуя универсальным течениям музыки, унаследованной от великих мастеров, утверждали силу своих индивидуальностей» [332, с. 3]. Действительно, в этой группе сочинений Понсе преобладают элементы общеевропейского интонационно-ритмического комплекса (импрессионизм, неоклассицизм) и, соответственно, уменьшается «мексиканский акцент» – одна из наиболее сильных сторон его творческой индивидуальности. Таким образом, в творчестве Понсе сливаются два исторических направления

развития мексиканской профессиональной музыки – *национальное и европеистское* (или «универсальное», согласно более поздней терминологии, о чем мы будем говорить позже). Но в этом состоит и основное противоречие его творчества: начав в молодости как ревностный поборник «мексиканского национализма», он все же, подобно многим другим латиноамериканским коллегам, обратился в поисках путей для своего дальнейшего развития к «внешним» источникам, вместо того, чтобы глубже исследовать ресурсы собственной национальной культуры.

Если рассматривать стиль Понсе в сравнении с музыкальными течениями XX века, пришедшими на смену романтизму, то он представляется некоторым анахронизмом. Понсе принадлежит к типу художников, творчество которых скорее обобщает и завершает предыдущую эпоху, чем открывает новую. «Музыке Понсе, – справедливо отмечает П.А. Пичугин, – при всем ее демократизме недоставало той общественной значимости, той глубины, стихийной силы, которые позволили бы ей эстетически возвыситься до уровня мощных социальных сдвигов, происходящих в мексиканском обществе того времени, и отразить их. Следующий решительный шаг в этом направлении был сделан учеником Мануэля Понсе Карлосом Чавесом» [82, с. 74]. Однако вклад Понсе в мексиканскую музыку весьма значителен. Его творчество отражает сохранившееся до наших дней романтическое мировосприятие жителей сегодняшней Мексики и Латинской Америки, и в этом нужно искать секрет популярности музыки Понсе среди широкого круга любителей музыки. Благодаря его усилиям мексиканская профессиональная музыка встала на путь самостоятельного развития – путь синтеза национального и интернационального в композиторском творчестве.

События всемирно-исторического значения, совершившиеся в начале XX столетия, – Первая мировая война и революция в России – послужили мощным толчком, резко активизировавшим процессы социальных и культурных преобразований в странах Латинской Америки. Первой и

наиболее значительной революцией в западном полушарии стала мексиканская буржуазно-демократическая революция 1910-1917 годов, ознаменовавшаяся обновлением во всех областях экономической, политической и культурной жизни страны. Она пробудила дремавшую до того энергию народа, всколыхнула глубочайшие пласты народных традиций. Значение мексиканской революции для художественного творчества трудно переоценить – именно благодаря революции произошел тот резкий качественный скачок от подражательства европейским образцам к подлинной самобытности, от провинциального застоя к общечеловечности.

Бурный расцвет мексиканского искусства послереволюционного периода справедливо называют «Мексиканским Возрождением» [166, с. 437 – 438]. В эти годы выдвинулась плеяда замечательных художников-монументалистов – Хосе Клементе Ороско, Диего Ривера, Давид Алфаро Сикейрос, вставших во главе движения за национальное самоутверждение в искусстве. Мексиканским художникам в своих новаторских произведениях удалось найти органическую взаимосвязь между актуальностью социальных проблем, отображаемых в их творчестве, и глубоко национальными средствами выразительности, корни которых уходят в древние культуры доиспанского периода. Многие принципы старинного индейского и классического европейского искусства нашли в их творчестве оригинальное преломление, позволив им сказать новое слово в искусстве XX века [63, с. 239].

Творчество мексиканских художников оказало прямое воздействие на мексиканских композиторов в 1920-х годах, позволив им быстрее определить свою позицию в искусстве, сформулировать его задачи. И ведущую роль в их осуществлении взял на себя молодой композитор **Карлос Чавес** (Carlos Chavez, 1899–1978). Определяя задачи мексиканской музыки на этапе становления и значение деятельности Карлоса Чавеса, О. Майер-Серра писал: «Средства, необходимые для современного и одновременно глубоко национального звучания мексиканской мелодии можно было найти в

технических достижениях современной европейской музыки. В Мексике не было недостатка в музыкантах, которые понимали эту необходимость соединить «мексиканский музыкальный национализм» с великими течениями нового стиля. В первых попытках систематического симбиоза между последними достижениями европейского модернизма и местными музыкальными достижениями – историческая заслуга Карлоса Чавеса» [275, с. 544].

Карлос Чавес как художник всецело принадлежит XX веку. «Я родился вместе с веком, – писал он, – и в мои двадцать лет я и все мое поколение были вовлечены в исторические события, которые наполняли третьей десятилетие этого столетия: только что закончилась Первая мировая война, и в результате этой катастрофы, как позитивная реакция, возникли новые силы и импульсы; с другой стороны, громадные успехи науки, которая ... достигла к началу XX века неожиданных пропорций и удивительной отдачи в технологии. Наконец, провинциальная, почти идиллическая и еще откровенно колониальная жизнь Мексики, которая была потрясена до основания мексиканской революцией 1910-1917 годов. Все это...сформировало атмосферу двадцатилетних. Молодежь моего поколения чувствовала себя актерами на гигантской сцене борьбы и мужества как раз в то время, когда мы начинали обретать чувство подлинно национального сознания... Каким образом мы могли доказать действительное существование этого национального чувства? Мы должны были искать мексиканские традиции, которые были бы художественно ценными, – мексиканская профессиональная музыка не могла их нам предложить, поскольку находилась на весьма посредственном уровне. Напротив, индейская и народная (креольская – В.Д.) музыка Мексики содержали в зародыше подлинно художественные качества, которые могли указать путь, по которому следовало идти, если вникнуть в их сущность» [178].

Уже в юношеские годы проявились отличительные черты личности Чавеса – стремление к самосовершенствованию, глубокий аналитический ум,

громадная трудоспособность и самостоятельность мышления. Чавес – композитор-самоучка. Без посторонней помощи изучая гармонию, контрапункт, оркестровку, штудирова множество теоретических работ, отбирал он то, что считал для себя полезным. С особым вниманием изучал он творчество Баха и Бетховена, из современных композиторов – Дебюсси, которого знал практически полностью. «Я никогда не хотел иметь учителя композиции, – говорил он, – потому что считал их всех непростительными догматиками, и потому что думал, что лучшими учителями являются великие мастера, которых я изучал, глубоко анализируя» [221, с. 13].

В 1921 году состоялось первое публичное выступление Чавеса. Были исполнены Секстет для фортепиано и струнных и несколько фортепианных сочинений. Это и последующие за ним выступления Чавеса завоевали ему репутацию возмутителя спокойствия, царившего в те годы в музыкальной жизни Мексики, «Уже тогда, – пишет О. Майер-Серра, – смелость его музыкального почерка встревожила музыкантов, приверженцев европейской романтической традиции, в то время как представители наиболее прогрессивной части интеллигенции живо заинтересовались его новаторскими устремлениями» [272, с. 278 – 279].

Решительным шагом в творческой жизни Чавеса стало сочинение балета «Новый огонь» (1921), написанного на сюжет из жизни древних ацтеков, произведённого, положившего начало новому направлению в мексиканской музыке, известному под названием *индихенизм*. С этого момента начинается активнейший период становления Чавеса как композитора, завершившийся созданием в 1935-36 годах «Индийской симфонии», считающейся до настоящего времени высшим достижением индихенизма в мексиканской музыке.

Этот период, отмеченный созданием произведений самой разной и зачастую противоречивой направленности, можно было бы назвать «периодом поиска». Движимый одной общей целью становления

национальной, демократической и вместе с тем новой и современной музыки, Чавес искал свой путь одновременно в нескольких направлениях, и в этом особенность его творческой природы, существующей как бы сразу в нескольких измерениях. В поисках выразительных средств для своего языка Чавес столкнулся в годы формирования с двумя стилистическими мирами, в соприкосновении с которыми он нашел движущие силы для определения своей эстетической позиции. С одной стороны, это была индейская народная музыка, прозрачная красота и мощные ритмы которой соответствовали его внутренним потребностям самовыражения. С другой стороны, его привлекали поиски современных композиторов, создателей новой эстетики XX века. Столкновение двух миров – уходящего индейского и устремленного в будущее современного, попытки нахождения точек их соприкосновения и синтеза – главная линия развития творчества Чавеса в этот период.

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

Вторую группу образуют фортепианные и камерно-инструментальные произведения. В них наиболее отчетливо проявились поиски нового, современного музыкального языка, отразились противоречия идейно-эстетической позиции молодого художника. К этой группе относятся: три сонатины (1924) – для скрипки и фортепиано, для фортепиано, для виолончели и фортепиано; цикл «Семь пьес для фортепиано» (1923-30), пьеса «Энергия» для девяти инструментов (1925), Третья соната для

фортепиано (1928), Соната для четырех валторн (1929), «Три спирали» для скрипки и фортепиано (1934).

Третью группу составляют произведения, связанные с креольской музыкой. Это особая группа сочинений «на злобу дня», отвечавших задачам создания демократического искусства для широких масс трудящихся, своего рода практический ответ композитора на запросы революционной эпохи. Креольскими тонадами навеяны «Песни Мексики» для оркестра народных инструментов (1933), посвященные С. Ревуэльтасу. О тяжелой доле простых людей рассказывается в корридо «Солнце» для хора и симфонического оркестра (1934) на текст зачинателя пролетарской поэзии в Мексике, рабочего-поэта Карлоса Гутьерреса Круса. Словами «Так придет пролетарская революция» начинается корридо о революции «Призывы», имеющее подзаголовок «Пролетарская симфония» (1934). Партитуру иллюстрировал Диего Ривера, которым на эту тему были созданы фрески на стенах здания министерства Просвещения. «Республиканская увертюра» для оркестра (1934) – обработка пользовавшихся огромной популярностью в годы революции трех песен – военного марша «Сакатекас» Хенаро Ходимы, вальса «Зеленый клуб» Родольфо Камподонико и анонимной песни «Аделита», ставшей гимном солдат революционной армии. «Здесь мы имеем дело с настоящим историческим синтезом, – пишет об этом произведении Гарсиа Морильо, – эти песни ярко рисуют характер революционной эпохи... Подобные произведения могли быть созданы лишь человеком, проникшим в самую ее суть, пережившим ее» [221, с. 86]. К этой группе примыкает одно из самых своеобразных по замыслу произведений Чавеса – балет «Лошадиные силы» (1926-32), воплощающий латиноамериканскую концепцию самобытности «варварство–цивилизация» на уровне современного социально-политического конфликта двух миров – Севера и Юга. Естественно, подобное деление на группы весьма условно. В «национальных» произведениях проявляются «современные» тенденции, в самых современных произведениях ясно видна национальная

принадлежность музыки Чавеса. Во всех произведениях происходит постепенное становление и обогащение индивидуального стиля композитора.

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

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

Течение, которое возглавил Карлос Чавес, на первом этапе базировалось на постановке проблемы народности как альтернативы между реставрацией докортесовой музыки и европеизированной музыкой, культивируемой в течение четырех веков в Мексике. Неизбежно возникла позиция полного отрицания всего того, что было сделано предыдущими поколениями. «Понсе ввел в моду идею, – писал Чавес, – что мексиканская музыка должна быть основана на мексиканской песне испанского или итальянского

происхождения, но индейская музыка – это совершенно иной мир. В то время я стал отдавать себе отчет, как близко мы находимся от него, даже не подозревая об этом, насколько велико его присутствие во всем: в восприятии, в пластике и даже в музыке, которая была фактически первой, которую я слышал, и которая на меня произвела глубокое впечатление еще в шестилетнем возрасте» [221, с. 21].

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

Балеты Чавеса – первые, еще во многом незрелые попытки возрождения прошлого в его, по возможности, «чистом» виде. Однако в них он не только отдает дань туземной экзотике, но и поднимает важную проблему духовного родства с далекими предками. «Мы, современные люди, – говорит он, – сходимся с индейцами прошлого в восприятии великих сил природы, в отождествлении с землей, в постоянной необходимости движения» [272, с. 282]. Этот подход к индейскому наследию был совершенно новым для Мексики 20-х годов. В лекции «Ацтекская музыка», прочитанной в Национальном университете в Мехико в октябре 1928 года, Чавес, суммируя новейшие представления о музыке мексиканских аборигенов, получившие вскоре всеобщее признание, утверждал, что «музыка докортесовой эпохи выражала глубиннейшую мудрость мексиканской души», что она «образует

самый значительный этап в истории мексиканской музыки». Обращаясь к молодым композиторам, Чавес призывал их «вернуться к музыкальным идеалам аборигенов...возродить в музыке атмосферу примитивной чистоты» [353, с. 252–253]. И Чавес не остался одинок. Уже скоро вокруг него собрался многочисленный отряд композиторов нового поколения, также высоко оценивших достоинства индейской музыки. Даниэль Айяла, Блас Галиндо, Эдуардо Эрнандес Монкада, Канделарио Уисар, Висенте Мендоса, Пабло Монкайо, Луис Санди – почти все известные композиторы того времени последовали за Чавесом в его поисках. «Индейское было открыто как символ национальной жизни, – писал североамериканский искусствовед Р. Редфельд. – Подобно национальным движениям в других странах, народное искусство и сельская жизнь превратились в объекты культивирования и восхищения со стороны городских лидеров. Танцы и песни туземной Мексики были собраны и опубликованы. Индейское превратилось в великую силу национального искусства» [274, с. 159].

Следует отметить связи индихенистских черт индивидуального стиля Чавеса со сходными тенденциями в современной музыке. Ладовая диатоничность, квартово-квинтовость в интонировании, линейность в фактуре, стирание функциональности, политональность, полиметрия и полиритмия – все эти признаки стиля Чавеса мы можем найти у многих композиторов XX века, обратившихся в поисках новых выразительных средств к архаичным пластам фольклора. Стравинский, Прокофьев, Барток (и Чавес в нашем случае) находили, в общем, аналогичный подход к решению проблемы новаторского тематизма, связанного с архаикой. Возвращаясь к истокам возникновения самой музыки из коллективного движения людей, объединенных общей работой, танцем или действием ритуального плана, композиторы пришли к воплощению в музыке примитивного моторно-танцевального начала, созданию ритмотем, основанных на пульсации одного и того же созвучия, преобладанию ударности, остигматным повторам. Истоки этой стилевой общности, как известно, двойственны – они находятся как в

архаичных пластах фольклора, так и в музыкальном профессиональном искусстве доклассической эпохи, объединяясь эстетическими тенденциями развития музыки в начале XX века.

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

Обращение Чавеса к архаичным пластам фольклора позволило ему освободиться от канонов классической ладотональной системы, открыть новые источники выразительности. «Ретроспективная позиция Чавеса, – признавал в те годы О. Майер-Серра, поначалу весьма критически относившийся к «археологическим» изысканиям индихенистов, – привела композитора к радикальной ломке романтических выразительных средств» [274, с. 162]. В своем антиромантическом бунте Чавес стоит на одной платформе со многими композиторами начала XX века. Простота и ясность выражения, жизнеутверждающая первобытная сила, олицетворяющая мощь и красоту человека, многими мастерами были взяты на вооружение. Стремление этих композиторов по-своему воссоздать образы старины современным языком у Чавеса и его единомышленников выразились в стремлении соединить образы докортесовой Мексики с современностью. В этом выражается еще одна важная черта индихенизма – не возрождение

прошлого самого по себе, а стремление поставить его на службу настоящему, утверждению сегодняшних ценностей.

Самым популярным произведением Карлоса Чавеса, произведением, с которым прежде всего ассоциируется его композиторское имя, стала «Индийская симфония». Она была сочинена к выступлению Чавеса по радио с симфоническим оркестром фирмы «Колумбия» в США 23 января 1936 года. Несколько позже она была исполнена дважды в концертах Бостонского оркестра. В Мехико впервые прозвучала 31 июля 1936 года в концерте симфонического оркестра Мексики под управлением автора. Среди произведений самого Чавеса она выделяется особой простотой и ясностью музыкального языка. Подкупает первозданная мощь, чистота и свежесть ее образов. Исполнение «Индийской симфонии» не оставило равнодушными ни поклонников, ни противников индихенизма, вызвав самые разноречивые отклики. «Некоторые критики, – писал Гарсиа Морильо, – стремились указать на очевидность некоторых инструментальных и агогических приемов в этой партитуре, на определенные черты живописности, но какое великолепие звучностей, какой нечеловеческий порыв! Это голос всего народа, голос великого американского народа, который поднимается и заставляет себя услышать, раздаваясь с неслыханной силой и беспредельным красноречием» [221, с. 94]. Подобное же восторженное мнение высказал североамериканский композитор Джон Кейдж, воскликнув по прослушивании симфонии: «Это земля, по которой мы ходим!» [237, с. 121].

Несколько иного мнения об индихенистских устремлениях Чавеса придерживался О. Майер-Серра. Его резкие, полемические обостренные высказывания в адрес Чавеса вызваны, безусловно, глубокой озабоченностью правильности пути, по которому должна следовать мексиканская музыка. В статье, посвященной творчеству Ревуэльтаса, он противопоставляет «метисский реализм» Ревуэльтаса «индихенистскому модернизму» Чавеса и, принимая сторону Ревуэльтаа, осуждает Чавеса за «поворот назад, к предполагаемому чисто докортесовому периоду», за «модернизм». «В

«Индийской симфонии», одном из наиболее удачных произведений Чавеса, – пишет он, – автору удалось создать, вследствие его громадной заинтересованности исторической и археологической достоверностью, грандиозную картину, полную сильных эмоций, какие переживали, как это представлял композитор, аборигены Мексики докортесовой эпохи. Использование ряда мелодий, которые еще и сегодня поют в некоторых отдаленных местах, едва затронутых современной цивилизацией, ассимиляция других, очень коротких и состоящих всего из нескольких нот индийских мотивов, использование некоторого количества примитивных ударных инструментов, статическая конструкция всего произведения, базирующаяся, в стиле «Весны священной», в основном на пульсации и ритмических кульминациях, – благодаря воздействию всех этих элементов родилось чрезвычайно интересное произведение, достигающее местами впечатляющего эффекта, хотя и состоящее, мы бы сказали, из целого ряда окаменелых, преднамеренно конструктивистски разорванных эпизодов. Несмотря на всю ценность, которую имеет это произведение для развития музыкального искусства Мексики, мы выражаем наши сомнения, что идя по этой дороге можно прийти к выкристаллизовыванию национального стиля» [275, с. 547].

Обвинения в «преднамеренном конструктивизме» вызваны, видимо, общей предвзятостью Майера-Серры в те годы в отношении современной музыки. «Индийскую симфонию» ни по своему духу, ни по технике исполнения никак нельзя причислить к конструктивистским произведениям. У Чавеса действительно найдутся конструктивистские опусы, о которых речь будет идти ниже. Это же произведение как раз и выделяется из многих других произведений композитора своей открытой эмоциональностью, простотой и доступностью музыкального языка. Сомнения же, которые высказывает оппонент Чавеса по поводу правильности чисто индийского пути развития мексиканской музыки, вполне обоснованы. Индийская музыка не является преобладающим слоем мексиканского фольклора и не может

претендовать на исключительное право представлять мексиканскую народную музыку в профессиональной музыке. Но и сам Чавес никогда не утверждал подобного, хотя следы «дурной репутации» остались на всю жизнь: «Некоторые комментаторы упорно настаивают, – пишет он уже в 1950-х годах, – что моя музыка «индихенистская», и что я композитор, влюбленный в археологию. Правда в том, что я композитор, влюбленный в музыку. Музыка – это главное, все остальное превходящее. Музыку можно найти в любой части, как в креольской, так и в индейской; точно таким же образом можно не найти музыки ни в «Лошадиных силах», ни в «Индийской симфонии»... И если верно то, что я не остался композитором «мексиканистом», так верно и то, что я не остался индихенистом» [221, с. 51].

«Индийская симфония» – одночастное произведение длительностью 12 минут, написанное в своеобразно трактованной сонатной форме. Ее формообразующие разделы – интродукция, главная и побочная темы, медленный эпизод на месте разработки, заключительный раздел – тематически самостоятельны, благодаря чему симфония приобретает черты многочастного симфонического цикла. Все основные темы базируются на подлинных индейских мелодиях, развивающихся в традиционной куплетно-вариационной форме. «Индийскую симфонию» можно считать скорее симфонической сюитой с чертами сонатности, нежели симфонией в строгом смысле слова. «Восхитительное попури из натуральных мелодий», – так определил ее Аарон Копленд [186, с. 207]. Чавес трактует сонатную форму в этом произведении как возможность контрастного сопоставления образов, не составляющих противоречия. Это галерея музыкальных скульптур, а не схватка противоборствующих характеров или идей.

Народные мелодии, использованные Чавесом, принадлежат индейцам племен сери и яки с острова Тибурон и штата Сонора, и уичолей из Найярита. Чавес с большим искусством использовал скрытые возможности развития, заложенные в индейских песнях. Композитор выводит элементы

фактуры из отдельных интонаций, мотивов, ритмических образований основной мелодии, что создает полное стилистическое единство фольклорного материала и его авторского преломления. Сопровождающие голоса почти все время подвижны, и, будучи подхвачены группой ударных, образуют постоянную ритмическую пульсацию, достигающую временами впечатляющего напряжения. Поэтические образы, заложенные в песнях, широко развиваются, приобретая обобщенный симфонический смысл.

Темой главной партии «Индийской симфонии» стал гимн Солнцу уичолей. Мелодия гимна обладает рядом черт, отличающих ее от классических образцов ангемитонной пентатоники и выдающих ее более позднее происхождение. Она явно мажорна, с четко выраженным тоническим трезвучием (си-бемоль, ре, фа); обладает вводным тоном (второй такт), совершенно чуждым, по мнению Чавеса, музыке ацтеков; имеет доминантовую функцию и каданс в конце куплета. Однако восприняв некоторые европейские черты, мелодия сохранила многие качества, присущие чисто индийской музыке. Это удивительная, почти детская простота интонации, смены размера ($3/2$, $2/2$), неквадратность периода (шесть тактов), настойчивое повторение одних и тех же звуков, характерная свобода в чередовании отдельных мотивов и их вариантов в разных куплетах. Тема состоит из трех с половиной проведений. Прихотливое чередование старых и новых попевок, незначительные изменения в мелодическом рисунке, многократное повторение одного и того же мотива, своеобразная импровизационность, раскованность этой темы представляют собой характерный для Чавеса способ вариантного развития. Подобный метод развития материала применяется композитором и в других сочинениях, не связанных с индийской тематикой. Эта тема – наглядный пример «кристаллической» структуры, в которой отдельные мотивы в своем развитии меняют порядок чередования, не теряя при этом логической связи (пример 79).

Неизъяснимо трогательны интонации песни «Ветер буйный» положенной в основу побочной партии. Это *Allegretto cantabile* – типичный образец чавесовской лирики. Широкое расположение голосов создает эффект гармонической незаполненности, пустынности, разреженности атмосферы. Сохраняются интонационный строй пентатоники, секундо-квартовые обороты, появляется «индейская» каденция на повторяющейся тонике. Развитию темы способствуют ритмические комбинации ударных, достигающие сложной полиритмии. Народная тема вырастает, охватывая все новые горизонты, и превращаясь в могучий гимн вечной и прекрасной природе (пример 80).

Всплеском безудержного веселья и неукротимой энергии взрывается финал симфонии – картина народного празднества. В едином порыве объединились пронзительный унисон деревянных инструментов, глиссандо тромбонов, дробный топот ударных, безостановочный скрежет распадоров и струнных. Музыка, как бы раскаленная докрасна, излучает ослепительный свет (пример 81).

Темой финала стала веселая танцевальная мелодия индейцев сери «Маленькая сардина», пением которой сери стараются привлечь ее в свои сети. Это образец наиболее развитой ангемитонной мелодии, сохранившей яркие черты самобытности. «Гармоническое содержание»¹⁵ мелодической горизонтали сводится, в основном, к утверждению функции тоники. Подобная «бедность» однако не лишает эту тему ее безудержного веселья, праздничного блеска. Стремительное движение, упругий, дробный ритм восполняют отсутствие гармонических контрастов. Динамическое развитие строится, подобно другим разделам, по принципу постепенного нарастания звучности, достигаемого увеличением числа инструментов. Экзотической разноголосицей «несовместимого» с основной тональностью финала, фа мажором, разносятся ре-мажорные взвизгивания флейт и триольный ритм

¹⁵ Термин Ю.Н. Холопова. – См. Холопов Ю.Н. Очерки современной гармонии. М.: Музыка, 1974, С.57.

тепонацтли. Завершающее tutti на полном ходу врезается в заключительный аккорд, словно танцоры по команде застывают в единой скульптурной группе (пример 81).

«Индийская симфония» является «стилистическим ядром» в творчестве Чавеса, сосредоточившим основные черты его индивидуального стиля. Музыкальный язык симфонии подчеркнуто диатоничен и практически не выходит за рамки натуральных ладов, что является прямым следствием ее индийского происхождения. Основными интервалами, составляющими интонационный строй симфонии, являются секунды, кварты, квинты, септимы. Поэтому говорить о мажоре или миноре в строгом смысле, имея в виду лежащий в их основе тонический аккорд, нельзя, ее внутренняя настройка – натуральная семиступенная диатоника с диссонирующим квартово-квинтовым ладовым центром. Линейное взаимодействие различных диатонических линий, строящихся на ступенях основного лада, создает особую диатоническую ладовую сферу – основу ладоинтонационного мышления Чавеса.

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

Стремясь возродить «индейский дух» в музыке, Чавес наследует от величественного прошлого своей родины не только музыкальную традицию. Вслед за «Великой тройкой» мексиканских живописцев, Ороско, Риверой и

Сикейросом, он стремится к преломлению в музыке характерных черт творчества древних мастеров скульптуры и архитектуры – «монументализм и примитивизм основных форм при тщательной отделке деталей... величественность пропорций и уверенность исполнения» [39, с. 68]. Вытесанные грубым, но точным резцом, симфонические фрески «Индийской симфонии» стали своего рода памятником индийской музыке Мексики.

Продолжением линии «Индийской симфонии» явилась небольшая оркестровая пьеса «Хочипилли Макуилхочитл» (1940) – бесспорно, «самое индихенистское» сочинение Чавеса, пример максимально возможного приближения к звучанию индийской музыки докортесовой эпохи. В этом произведении Чавес обратился к одной из самых поэтичных страниц мифологии древних мексиканцев – божество Хочипилли Макуилхочитл является людям в образе ребенка, украшенного цветами. Небольшой по составу оркестр включает как тщательно реконструированные инструменты ацтеков – барабаны узуэтл, ксилофоны тепонацтли, металлические и глиняные погремушки айякачтли, костяные скребки омичикауацтли, так и близкие им аналоги среди обычных инструментов. Так, флейта пикколо, флейта и малый кларнет исполняют мелодии только в пентатонных звукорядах, доступных ацтекским флейтам тлапитцалли, а тромбон имитирует звучание большой морской раковины атекоколли, воспроизводя лишь две доступные ей ноты в излюбленном ацтеками интервале чистой квинты. Вот маленький фрагмент пьесы, пронизанный ощущением праздника, танцевальностью, радостным оптимизмом (пример 100).

Не менее древний, чем в «Индийской симфонии», но совсем иной художественный мир раскрывается в также одночастной (длительностью в 11 минут) симфонии «Антигона» (1933), открывающей неоклассическую тенденцию в творчестве композитора. Здесь Чавес, подобно многим художникам своего времени, обращается к античности для «описания вечных, неизбывных конфликтов, психологических и социальных» [62, с. 164], и в этом отношении «Антигона» Чавеса стоит в одном ряду с

«Антигоной» Онеггера и «Царем Эдипом» Стравинского. Мир возвышенных страстей трагедии Софокла – борьба между зовом совести и велением долга в душе Антигоны – вдохновил композитора на создание произведения, явившегося, по мнению биографа Чавеса Роберто Гарсиа Морильо, «одной из кульминаций в творчестве Чавеса, где сконцентрировались лучшие качества его музыки» [221, с. 74].

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

Жажда познания привела его в сентябре 1922 года в Европу, где он, с перерывами, пробыл до апреля 1933 года. Чавес побывал в главных музыкальных столицах Старого Света – Париже, Вене, Берлине. Впечатления были разнообразными и в то же время противоречивыми. Кубизм и абстракционизм в живописи, сюрреализм в литературе, неоклассические и конструктивистские тенденции в музыке – все это не могло не оказать определенного воздействия на молодого мексиканца. Однако его реакция не была однозначной. В калейдоскопе эстетических течений Европы Чавес сумел разглядеть за многообразием художественных поисков и внешней новизны открытий приметы духовной усталости, упадка жизненных сил. «В Европе все уже сделано,...нужно делать наше, свое: создавать новую сцену и действовать на ней, делать то, что можешь, много или мало, хорошо или плохо, но свое и немного отличное» [221, с. 74].

Напротив, пребывание в Соединенных Штатах (в 1923-1924 и 1926-1928 годах) было для Чавеса стимулирующим. Он завязал прочные связи с североамериканскими музыкантами; многолетняя дружба установилась у него с Аароном Коплендом. Критик Герберт Вайншток писал: «Музыканты и любители музыки в США с энтузиазмом восприняли участие Чавеса в музыкальной жизни их страны...Наша музыкальная жизнь в США ...нуждается как раз в этой энергии, в этих высоких устремлениях, в этой концепции социальной роли, которые характеризуют деятельность Чавеса в своей стране» [198, с. 60 – 73].

Большой интерес у Чавеса вызвал входивший в то время в моду джаз. Динамизм, энергия, ритмическая упругость этой музыки как нельзя лучше соответствовали деятельной, волевой натуре композитора, и вполне естественно, что многие элементы джаза впоследствии нашли отражение в его произведениях. Особенно сильное впечатление в США произвел на Чавеса сам дух механизированного, достигшего высокой степени индустриализации общества, мощь и даже, может быть, власть машин. Отсюда урбанистические, конструктивистские тенденции в некоторых

произведениях Чавеса 1920-х годов, достигающие своих крайних пределов, в таких, в частности, как «Энергия» для камерного состава (1925), Соната для четырех валторн (1929), Третья соната для фортепиано (1928). «Энергия» – одна из самых жестких, угловатых партитур композитора, чрезвычайно сложная ритмически, резко диссонантная, с явным стремлением изгнать малейший намек на чувствительность. Приведем начало третьей, заключительной части пьесы: (пример 83).

Весьма характерно, однако, что и этих произведениях ярко проявляется «мексиканская сущность» музыки Чавеса. П. Розенфельд, не скупящийся ни на острую критику, ни на похвалы, писал по поводу «Энергии»: «Слушать пьесу, подобную «Энергии», с ее ужасающей интенсивностью, жужжащими и скрежещущими звуками струнных, дерзкими сменами движения и размеров, с ее примечательно новой и терпкой чувственностью, колоритом, едкостью и приземленностью – это чувствовать, что музыка начинается сначала, как у молодого Стравинского, но с еще большей свежестью и потенцией. Это действительно Новый Свет» [355, с. 131]. А. Копленд также восхищается этой стороной творчества Чавеса: «Есть в этой музыке упорство в осуществлении своих намерений, воля писать музыку такой, какой ее слышит композитор, без минимального компромисса со вкусами публики, – пишет он об «Энергии» и Сонате для четырех валторн.– Эти пьесы по своим качествам по-мексикански величественны и благородны, но это индейская Мексика, стоическая, застывшая и мрачная, как живопись Хосе Клементе Ороско» [186, с. 209].

Одним из самых противоречивых и, вместе с тем, ярких произведений композитора этого периода стал цикл «Семь пьес для фортепиано» (первоначальное название «Мексиканские пьесы»), создаваемый в течение нескольких лет, с 1923 по 1930 год. В него вошли пьесы разной эстетической направленности: «Многоугольники» (1923), «Соло» (1926), «Блюз» (1928), «Фокс» (1928). «Пейзаж» (1930), и «Единство» (1930). Покажем здесь первую пьесу из этого цикла «Многоугольники» (пример 84). Несмотря на

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

К произведениям, указанным выше, примыкает и цикл Десять прелюдий для фортепиано (1937) – уникальное явление в мировой литературе. Это своего рода декларация творческого метода композитора, торжество принципа экономии выразительных средств, добровольного самоограничения, стремления достичь максимума выразительности при минимуме возможностей. Все прелюдии написаны в натуральных ладах, базирующихся на звукоряде гаммы ля-минор. Исключение составляет лишь последняя прелюдия, проходящая в лидийском ля-мажоре и обобщающая весь цикл (пример 85). Как замечает Р. Стивенсон, «только Чавес мог суметь написать 20 страниц прелюдий без единой ноты, которая была бы вне гаммы до-мажор» [341, с. 245].

В произведениях для фортепиано Чавеса убедительно проявились характерные черты его индивидуального стиля, распространяющиеся и на другие формы и жанры его творчества. «Произведения для фортепиано, – пишет Г. Вайнсток, – ...все неприкрашенные, лишённые чувственности, имеют много от суровой первозданности пейзажа мексиканских плоскогорий. В этой музыке Мексика – не вымысел туристических картелей, это Мексика великолепных и обширных плато, обрывающихся вдали, Мексика, народ которой вырывает свое пропитание у суровой и мрачной природы. Когда они становятся знакомыми, эти пьесы открывают новый мир и могут быть помещены среди лучших произведений для фортепиано наших дней» [398, с. 72].

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

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

поставить балет в Филадельфии ¹⁶. Постановка была очень удачной, возбуждив живой интерес публики. «Модернистское произведение «Симфония танца «Лошадиные силы»...претендует на выражение нашей механизированной и машинизированной цивилизации, – писал мексиканский рецензент по поводу исполнения «Танца людей и машин», – ...Музыкальные произведения подобного рода можно рассматривать как замечательные документы истории культуры нашей эпохи» [237, с. 120]. Эдгар Варез причисляет Чавеса к группе «немногих композиторов, которые (в то время) начали слышать звуки вокруг себя» [237, с. 120]. Сам Чавес, признавая свое увлечение идеями футуризма, указывал на их идеологическое обоснование в манифесте итальянца Луиджи Русоло (1913).

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

¹⁶ Премьера состоялась 31 марта 1932 года в исполнении балетной труппы Катерины Литтельфельд, с декорациями и костюмами Диего Риверы, Дирижировал Леопольд Стоковский. Главные роли исполняли Алексис Долинофф (Лошадиная сила) и Дороти Литтельфельд (Сирена).

олицетворяющей современные модернистские тенденции, и *терцово-квинтовой* гармонической сферой креольского происхождения с определенными элементами романтизма.

«Фольклорный элемент в «Лошадиных силах», – по утверждению самого Чавеса, – очень важен. Это произведение откровенно «национальное» в сознательном стремлении выразить сущность мексиканского креольского стиля» [221, с. 50–51]. В нем сосредоточились все многообразие приемов преломления фольклорного материала в творчестве композитора от прямого цитирования до проникновения выразительных средств, корнящихся в народной музыкальной практике, в индивидуальную систему композитора [87, с. 105].

Первый раздел стремительного, зажигательного уапанго полностью оригинален. В нем сочетаются свойственный Чавесу квартово-квинтовые мелодические обороты с типично креольскими интонациями. Характерно и чередование ритмов на 6/8 и 3/4, создающее эффект ритмического покачивания, смещения ударных долей (пример 86). Сандунга, мягкая и лирическая, с оттенком меланхолии, дает отдых после бурного веселья уапанго (пример 87). Таким образом, диссонантно-жесткой, механистичной «антимызыке» гигантского космополитического города впервые у Чавеса противопоставлена гармоничная креольская музыка. В этом противопоставлении двух противоположных музыкальных стихий – «машин» и «людей», рабочие, в заключительной сцене балета побеждают ненавистные механизмы и ставят их на службу человеку.

В 1928 году Чавес возвращается из Соединенных Штатов на родину и сразу же назначается главным дирижером созданного годом ранее «Мексиканского симфонического оркестра». Так началась многолетняя, принесшая исключительные результаты, деятельность Чавеса по организации музыкальной жизни Мексики. Чавес начал работу с весьма небольшим дирижерским опытом, имея оркестр крайне низкой квалификации, с почти

полным отсутствием репертуара и симфонических традиций. Через несколько сезонов оркестр превратился в высоко профессиональный коллектив под новым названием «Симфонический оркестр Мексики», способный решать сложные художественные задачи. Чавес возглавлял этот коллектив до 1949 года, сделав его центром музыкальной жизни страны и лучшим оркестром Латинской Америки того времени. Под руководством Чавеса оркестр исполнил около 500 произведений, половина которых прозвучала в Мексике впервые (в том числе сочинения русских композиторов – Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского, Глазунова, Скрябина, Рахманинова, Стравинского, Черепнина, Прокофьева, Шостаковича); при этом Чавес осуществил 88 премьер произведений мексиканских авторов. Многие дирижеры и композиторы с мировой известностью стояли за пультом оркестра, созданного Чавесом.

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

В 1933 году Чавес принимает пост директора Департамента изящных искусств. Много энергии отдает он распространению музыки среди широких слоев населения в стремлении «дать образование как можно большему числу людей, чтобы они могли понимать и ценить музыку,... чтобы искусство, не теряя своих высоких качеств, опустилось со своего одинокого пьедестала» [398, с. 60, 68]. Благодаря усилиям Чавеса предпринимаются фольклорные экспедиции. Изучение народного творчества вводится в программы общеобразовательных школ. Чавес организует детские хоровые коллективы, устраивает концерты в рабочих аудиториях. По его инициативе создается

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

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

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

В 1940-е годы Чавесом было создано относительно небольшое количество произведений, однако этот этап принес значительные изменения в творчестве композитора. Начался активный процесс синтеза различных стилистических тенденций, существовавших ранее в известной степени разобщенно. Олицетворением этого синтеза стало одно из его наиболее

значительных произведений – Концерт для фортепиано с оркестром (1938-1940). Концерт сразу же привлек внимание многих видных исполнителей¹⁷. Различные мнения о концерте, при всей разности подхода в его оценке, сходятся в признании исключительной важности этого сочинения, открывшего не только новый этап в творчестве композитора, но и новый этап в мексиканской музыке. Г. Чейз, проводя восходящую линию развития мексиканизма Чавеса от индихенизма балета «Новый огонь» к «магистральному», по его выражению, Концерту, считает, что в этом сочинении «произошел экстраординарный сплав индихенистского примитивизма и новейшего конструктивизма» [170, с. 40]. Примитивизм, как точку отсчета, избрала и критик Глория Кармона: «В том же примитивистском духе, который наполняет произведения Чавеса этого периода, – пишет она, ставя Концерт рядом с «Индийской симфонией», – написан Концерт для фортепиано... В нем есть, однако, определенный избыток, расточительность мотивов и развития в духе барокко, которые значительно обогащают его архитектуру» [237, с. 121].

Автору данной работы, признаться, не удалось обнаружить в концерте примитивизма. Если под примитивизмом понимать индейское начало, присутствующее в нем, то оно проявляется уже не в примитивистском духе. Хотя концерт стоит в непосредственной хронологической близости к «Индийской симфонии», именно по своему духу это произведение совершенно иное. Скорее можно согласиться с новыми и непривычно звучащими эпитетами в адрес музыки Чавеса, как «избыток», расточительность», составляющими резкий контраст в сравнении с ранее употребляемыми «аскетизмом и сухостью». Наиболее объемную и объективную характеристику Концерта дал Майер-Серра, как мы знаем, пристально и не без предвзятости следивший за творческой эволюцией

¹⁷Концерт для фортепиано с оркестром впервые был исполнен в 1942 году Юджином Листом в сопровождении Нью-Йоркского симфонического оркестра под управлением Димитрия Митропулоса, в этом же году его исполнил Том Бромлей с оркестром Би-Би-Си под управлением Адриана Боулта, в 1943 году его сыграл Клаудио Аррау в Мехико с Мексиканским симфоническим оркестром под управлением автора.

композитора: «Быстрая универсализация мексиканской музыки в последних произведениях Чавеса есть следствие становления и органического развития технико-эстетических проблем, которые встают перед национальными музыкальными школами в тот самый момент, когда они поднимаются над простым цитированием народных элементов. Его Концерт для фортепиано является тем горнилом, в котором сплавилась самые разные, дивергентные части его прежних сочинений; его стиль в этом произведении достигает самой высшей, показательной точки... Это произведение, в котором интегрирование общего – уроков универсальной техники, и специфического – отличительных признаков мексиканского опыта – породили стиль, отмеченный печатью неповторимости и необычайной силы. Для мексиканской культуры это произведение означает начало универсализации национального мышления» [271, с. 16, 18, 19].

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

Впечатляюще звучит уже первая тема интродукции, величественно разворачивается широкая напевная мелодия. Эта тема – ключевая для всего произведения, от нее тянутся нити интонационных взаимосвязей и образных превращений почти ко всем остальным темам. Квартово-квинтовые интонации первого двутакта можно считать квинтэссенцией всего чавесовского тематизма. Трихордные мотивы такого рода обнаруживаются в каждом его сочинении (пример 88).

Главная партия первой части наделена зарядом огромной энергии. Упругий трехдольный ритм, безостановочное токкатное движение создают ощущение целеустремленности, уверенности (пример 89). Побочная партия – одно из лирических откровений в музыке Чавеса. Лирический герой Концерта предстает во всей привлекательности своего благородно-утонченного облика. Сочетание мягкости и взволнованности, устремленности и нерешительности, нежной задумчивости и порыва, всего того, что таится в самых сокровенных уголках человеческой души, – вот примерная гамма настроений, заложенных в этом разделе (пример 90).

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

В финале завершается процесс тематического синтеза материала предыдущих частей. В остро-синкопированную тему финала вкрапляются интонации вступления первой части. Вторая тема, своей пластичностью напоминая побочную тему первой части, также интонационно происходит от темы вступления. Однако она уже преобразуется альтерациями, наделена синкопированным джазовым ритмом. Одновременно с ней в оркестре звучит и пентатонная индейская мелодия. Все более явственными становятся мажорные интонации. В коде происходит утверждение торжествующего мажора: до-мажор, фа-диез мажор встают устойчивыми колоннами аккордов, на фоне которых в калейдоскопическом мелькании тем и блестящих пассажей побеждает праздничное ликование – оптимистический итог всего произведения (пример 91).

Освоение крупной симфонической формы, которой, по сути дела, является этот концерт, и связанное с этим расширение круга образов потребовало от композитора дальнейшего развития его ладоинтонационного мышления. Ладовая концепция Чавеса предстает в зрелом, разработанном виде. В концерте преодолеваются многие ограничения, накладываемые ранее на себя композитором: преодолена ограниченная концепция антиромантизма, крайности конструктивизма, линейная полифония гибко сочетается с аккордовой фактурой, что позволяет достичь необходимого разнообразия звучания. Важнейшим достижением концерта явилось объединение под знаком стилистического единства разнородных фольклорных источников музыкального языка композитора, – индейского, креольского, элементов джаза, ставших к этому времени «неразрывной частью индивидуальности самого автора, что позволило ему создать произведение универсальное по значению с мексиканским акцентом» [221, с. 59]. Это и есть та главная цель, к которой стремился мексиканский «национализм» в целом и Карлос Чавес в частности. С созданием этого произведения мексиканская профессиональная музыка вступила в следующий этап своего развития – *универсальный*, продемонстрировав способность решения широких проблем общечеловеческого плана на высоком и современном художественном уровне.

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

масштаба. В данный же момент обратим внимание на еще одну яркую индивидуальность на мексиканском музыкальном горизонте.

Если в музыке Мануэля Понсе отразилась преимущественно идеология и эстетика креольского романтизма в его связи с испанским наследием, если Карлос Чавес заглянул в глубины индейской архаики, с одной стороны, и в мир урбанистической цивилизации, с другой, то в творчестве **Сильвестре Ревуэльтаса** (Silvestre Revueltas, 1899–1940) сконцентрировались в наиболее органичном единстве самые типичные черты народной музыкальной культуры, образовавшейся в результате расовой и культурной метисации, что позволяет считать его представителем «метисского реализма».

Творческое наследие Сильвестре Ревуэльтаса относительно невелико по объему: это 12 симфонических поэм, четыре квартета, детский балет «Путешествующий головастик», неоконченный балет «Полковница», музыка к кинофильмам «Рыболовные сети» и «Ночь майя», несколько инструментальных пьес и сочинений для голоса – вот, в основном, все, что было создано им за почти десять лет активной композиторской деятельности из сорока, отведенных ему судьбой.

Ревуэльтас был в числе немногих мексиканских композиторов, оставшихся в стороне от музыкального индихенизма в его чистом виде. Выражение подлинного мексиканского характера он искал в современной ему Мексике 1930-х годов, только что пережившей революцию и гражданскую войну, Мексике, «еще полной удивления и надежды на будущее, готовой и на терпеливое ожидание и на страстный вопль протеста, преисполненной жажды жизни и того сознания собственной силы, какие свойственны человеку в тридцать лет» [260, с. 10]. В этой Мексике были и еще живые осколки древних культур ацтеков, майя и толтеков, и развалины поверженных языческих храмов, но были и шумные современные города с их многолюдными улицами и площадями, и ярмарочные гуляния с пестрыми театральными балаганами, яркие национальные одежды, народные песни и

танцы, стремительные современные ритмы¹⁸. Прошлое и настоящее, индейское и метисское – все это живет в музыке Ревуэльтаса в неразрывном единстве. «Это мощное и варварское биение сердца пирамид, гор, бездонного неба и гигантских цветов, это вечное прошлое и трудное, но вселяющее надежду настоящее воплощены в музыке Ревуэльтаса с достойными удивления мудростью и соразмерностью», – так, объемно и точно сказал испанский поэт Рафаэль Альберти [275, с. 549].

Подобно многим художникам начала XX века, увлеченных идеями социальной справедливости и классовой борьбы трудящихся, Ревуэльтас стремился говорить ясным и доступным языком о насущных проблемах простого народа. Отстаивая свои демократические позиции в полемике со своими идейными противниками, он писал: «Наша художественная критика... чуждая революционных идей, не видит проявления определенной идеологии в искусстве, но ищет в нем одно лишь интеллектуальное наслаждение. Ее складу ума, отравленному предрассудком «искусства для искусства», недоступна сама мысль о том, что в произведении искусства может быть заключено четкое классовое содержание» [349, с. 92–93]. Проявления социальной заостренности можно найти во многих произведениях Ревуэльтаса, «острее и глубже всех других мексиканских композиторов чувствовавшего революцию» [211, с. 447]. Таким представляется Ревуэльтас в музыке к кинофильму «Рыболовные сети» (1935), посвященному полной лишений и опасностей жизни рыбаков; в музыке к другому фильму «Те, кто внизу» по известному одноименному роману Мариано Асуэлы; к балету «Полковница», содержание которого навеяно гравюрами Хосе Гвадалупе Посады, бесстрашного борца против диктатуры Порфирио Диаса, отразившего в своих сатирических гравюрах скорбь, радость и гневный протест народа.

¹⁸ Здесь и далее использованы материалы статьи П.А. Пичугина «Сильвестре Ревуэльтас» в книге «Музыка стран Латинской Америки». М.: Музыка, 1983, С. 63-92.

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

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

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

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

Творчество Ревуэльтаса означает громадный шаг вперед в эволюции национального направления в Мексике. В отличие от Чавеса Ревуэльтас опирается в своем творчестве не только на древние, но главным образом на более поздние музыкальные пласты – испанские, креольские, метисские, индейские, сельские и городские, которые в совокупности составляют неповторимое своеобразие современной народной музыки Мексики. В этом отношении Ревуэльтас – прямой продолжатель Мануэля Понсе. Оба выражали современную им Мексику: Понсе с позиций национального романтизма, Ревуэльтас, как творческая личность более могучая и земная, с позиций, которые можно назвать мексиканским музыкальным реализмом. Майер-Серра прямо указывает на то, что во многих случаях салонная чувствительность Понсе у Ревуэльтаса превращается в «глубокий реализм типа Мусоргского» [271, с. 15], когда он стилизует типичнейшие черты народной музыки: грубые, даже кричащие интонации деревенских певцов с

их открытыми голосами; сильные и неожиданные контрасты; частые имитации расстроенных инструментов народных музыкальных ансамблей, одновременно играющих и старающихся переиграть друг друга; дух здорового юмора, презрения к смерти, богохульство, которые так ярко проявляются в букве и духе многих мексиканских песен; стереотипный аккомпанемент, в котором противопоставляются двух- и трехдольные ритмы, идущие от испанской музыки» [271, с. 15]. Отсюда проистекают типичные элементы оркестровой техники Ревуэльтаса – напористые, энергичные мелодии, базирующиеся на устойчивом фоне гармонической педали, политональность, частые диссонантные столкновения различных мелодических линий, альтерированные гармонии.

Почти все произведения Ревуэльтаса, за редким исключением, имеют названия, или, иначе говоря, программны, что является отражением одной из наиболее характерных черт музыки латиноамериканских композиторов того времени. Характер этой программности является во многом условным. Само название произведения часто служит лишь толчком для возникновения образных ассоциаций, далеких от простой описательности. Так, название симфонической поэмы «Куаунауак» (1930) происходит от древнего названия современной Куэрнаваки. Названия симфонических поэм «Уличные перекрестки» (1930) и «Окна» (1931), казалось бы, говорят сами за себя, однако Ревуэльтас не так прост, как можно было бы вообразить. По поводу последней он высказывался следующим образом: «Окна» – музыка без программы. Возможно, когда я писал ее, у меня было поначалу намерение выразить какую-то определенную мысль, но сейчас это уже не имеет значения... Тем не менее «Окна» – богатая литературными ассоциациями тема, и она может удовлетворить вкусу многих людей, которые еще не умеют слушать музыку без программы» [275, с. 551].

Музыка Ревуэльтаса говорит о реальной жизни со всеми ее живописными деталями, сквозь которые видны народные характеры. К примеру, под названием симфонической поэмы «Краски» («Colorines» 1932)

могут подразумеваться как собственно краски, так и наименование деревьев-колоринес, чьими черно-красными плодами играют дети, а молодые индеанки делают из них ожерелья. «Ханитцио» (1932) – название живописного островка на озере Патцкуаро в штате Мичоакан. Симфоническая поэма с этим названием, одно из наиболее известных произведений Ревуэльтаса, начинается фанфарными возгласами, похожими на революционные корридос (пример 92). Вместе с тем, вторая тема этой пьесы – один из образцов проникновенной пейзажной лирики (пример 93).

Название состоящей из трех небольших частей симфонической поэмы «Копилки» («Alcancias», 1932), соответствует названию одного из изделий традиционных в Мексике кустарных промыслов по изготовлению глиняных игрушек-копилочек в форме свиней, рыбок, а также разного рода свистулек типа флейты, служивших в далеком прошлом в качестве примитивных музыкальных инструментов. Музыка, однако, совсем не игрушечная, и говорит, скорее, о глубоком разладе между героем и обществом. Пьеса начинается резкими, может быть, даже саркастическими вскриками, соседствующими с яркой, праздничной диатонической мелодией на пентатонной основе с выдержанным оstinatным сопровождением (примеры 94, 95).

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

Доминирующим элементом у Ревуэльтаса всегда служит мелодия, и именно в мелосе прежде всего проявляется национальный характер его музыки, хотя композитор, прирожденный мелодист, и не прибегает к фольклорным заимствованиям. Как справедливо отмечает Пичугин,

«Ревуэльтас добивается национального характера не цитированием фольклорных мелодий, а всей совокупностью художественно выразительных средств: интонационных, ладово-гармонических, метроритмических, темброво-колористических» [82, с. 85]. Сам композитор высказывался на этот счет предельно ясно: «Я никогда не использовал фольклорные или народные мелодии, но большая часть моих собственных тем, или лучше сказать мотивов, имеет народный характер» [135, с. 446].

Мелодии Ревуэльтаса почти исключительно диатонического склада, даже в самых драматичных и экспрессивных эпизодах. Хотя в вышеприведенной цитате Ревуэльтас говорит о «мотивах», в действительности главные темы большинства его произведений представляют собой значительно более протяженные, нежели мотивы, мелодические построения, обладающие структурной завершенностью. Иногда тема разрастается у Ревуэльтаса в широко развернутую мелодическую волну большого дыхания, приобретающую черты «бесконечной мелодии», как в следующих двух фрагментах из фильма «Рыболовные сети» – в эпизоде смерти девочки из бедной рыбацкой семьи (пример 96), и в кульминационной сцене фильма, когда рыбаки, тяжело работая веслами, опускают тело своего товарища, убитого в стычке с охранниками (пример 97).

Оркестр Ревуэльтаса несет на себе ту же печать индивидуального стиля художника, что и его мелос. Своеобразны также и сами составы оркестра, с необычными сочетаниями отдельных групп, зачастую копирующими набор инструментов уличных ансамблей. В большинстве случаев Ревуэльтас использует малые оркестры или камерные ансамбли. Так, например, в состав оркестра в поэме «В честь Гарсии Лорки» входят: флейта-пикколо, кларнет, две трубы, тромбон, туба, два там-тама, ксилофон, фортепиано, четыре скрипки и один контрабас. Главенствующая роль в партитурах Ревуэльтаса принадлежит духовым, в первую очередь медным инструментам, которым поручаются преимущественно мелодические голоса, и партии которых

представляют подчас высшую степень технической виртуозности. Струнная группа, напротив, часто выполняет роль сопровождения, имитирующего гитарный аккомпанемент, с широким применением приемов *pizzicato* и *con legno*. Один из характерных примеров – начало поэмы «Куаунауак»: продолжительные *pizzicato* контрабасов и виолончелей, на фоне которых постепенно «прорастают» мелодические попевки духовых: (пример 98).

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

«Ревуэльтас, – пишет Майер-Серра, – как все великие мексиканские художники, прирожденный колорист, и этой чертой своего таланта он обязан характеру народа, которому принадлежал» [275, с. 559]. Правда, тот же Майер-Серра считает колоритность музыки Ревуэльтаса в определенной степени недостатком, поскольку «Ревуэльтасу не удалось преодолеть в своем музыкальном творчестве симфонической живописности, хотя в его ограниченности он создал произведения полные подлинной красоты и оригинальности» [271, с. 13]. Эти слова написаны в 1946 году, когда излишняя описательность, иллюстративность в некоторых произведениях представителей окраинных культур ассоциировалась с отсталостью. Однако общее направление развития латиноамериканской музыки в XX веке показало, что живописность, колоризм, экзотичность как раз и являются ее отличительными чертами.

Гармония Ревуэльтаса, несмотря на обильное применение альтерированных созвучий, подчас весьма изысканных и острых, в своей основе классическая: она опирается на прочную терцово-квинтовую или

квартово-квинтовую основу. Эти черты особенно явственно проявляются в гармоническом языке первых оркестровых и камерных сочинений Ревуэльтаса, выдержанных преимущественно в гомофонной фактуре, но они сохраняют свое значение и в более поздних произведениях композитора, для которых характерно взаимопроникновение гомофонного и полифонического склада письма. Среди многих подобных примеров – вторая часть поэмы «В честь Гарсии Лорки», где одновременное сочетание в трех разных тональностях скорбной мелодии засурдиненной трубы, жалобно-монотонных фигураций струнных в среднем регистре и неподвижно-оцепенелого баса представляют собой впечатляющее выражение страдания. «Только сама душа народа, – говорит Хуан Маринельо, имея в виду этот раздел поэмы, – может исторгнуть такой долгий, сдавленный стон – глухой вопль тысячелетних корней, разрываемых злой силой» [260, с. 40] (пример 99).

Если Чавес в своем антиромантическом бунте изгнал из музыки всякую «чувствительность», «лирику», то у Ревуэльтаса во множестве встречаются лирические эпизоды. Быть может, самым выразительным из них является исполненная проникновенного, нежнейшего лиризма заключительная часть «Колыбельной» из вокального цикла «Пять детских песен на стихи Гарсии Лорки» (пример 100). Этот и другие эпизоды сопряжения модернистских элементов музыкального языка с романтической образностью роднят Ревуэльтаса с Вилла-Лобосом. Не стремился он также к новациям в области формы. Ревуэльтас имел обыкновение в своих симфонических поэмах использовать традиционную сложную трехчастную или вариантную форму, избегая разработочного способа развития. С этим связан нередко высказываемый в адрес композитора упрек по поводу отсутствия в его музыке настоящего симфонизма. Как обычно критично настроенный Майер-Серра замечает, что в его поэмах «мелодический материал неупорядочен в каком-либо конструктивном плане, музыкальные идеи, почти всегда имеющие фольклорные истоки, выстраиваются в ряд отдельных эпизодов, не связанных между собой и прерываемых часто каким-либо резким и

блестящим, по преимуществу металлического тембра восклицанием, быстрым пассажем, глиссандо или гротескно искаженным мотивом» [271, с. 14]. Иными словами, в момент, когда традиционный симфонист начал бы развитие материала, Ревуэльтас предпочитает резкую смену ракурса, подобно тому как это происходит в кинематографе. Представляется, что его, якобы, «неумение» строить объемные симфонические полотна, скорее нужно понимать как нежелание, поскольку, когда этого требует творческая задача, как, например, в поэмах «Плоскости» и «Сенсемайя», в ряде фрагментов к кинофильмам, то есть там, где появляется конфликтное столкновение образов, возникает и интенсивная тематическая разработка. Оцениваемые с точки зрения классического европейского симфонизма, эти примеры могут показаться скромными, не в полной мере отвечающими предписанным канонам, но нельзя забывать и об относительном характере европейских оценок применительно к латиноамериканскому искусству, и общей тенденции в музыке XX века к изменению трактовки крупной циклической формы. Бакейро Фостер подчеркивал, что «мексиканский симфонизм, обладающий своими собственными характеристиками, своим мелодическим, гармоническим и ритмическим содержанием, подсказанным народной музыкой, своим мироощущением... избрал направление, которое можно назвать специфически мексиканским... С музыкой произошло то же, что и с художниками: революция побудила искать свои ориентиры» [135, с. 450 – 451].

Одним из таких ориентиров, указывающих мексиканскому симфонизму плодотворный курс, вполне правомерно считать конструктивный принцип, который нашел свое наиболее полное воплощение в симфонической поэме «Сенсемайя», этом циклопическом по звуковой насыщенности и энергии движения сооружении, вырастающем из одной-единственной ритмо-мелодической попевки. «Сенсемайя» может служить образцом того «специфически мексиканского» направления, о котором говорил Бакейро Фостер. В сущности, этот же конструктивный принцип лежит в основе и

«Индийской симфонии» Чавеса, и «Румбы» Катурлы, и некоторых «Шорос» Вила-Лобоса, если ограничиваться лишь самыми выдающимися примерами. Следовательно, в этом принципе есть нечто, отвечающее специфически латиноамериканскому складу музыкального мышления. Но речь здесь может идти не только о каких-то признаках формы и структуры. «Сенсемайя», подобно вышеназванным произведениям, становится в ряд отправных пунктов в постижении мира «чудесной реальности» Латинской Америки, получившем, применительно к литературе, название метода «магического реализма». В этом произведении Ревуэльтас выходит за рамки мексиканского, обращаясь к языческой кубинской легенде Николаса Гильена. Таким образом, магический мир индейского прошлого Мексики перекликается с магическим мироощущением афрокубинцев. Индихенизм в данном контексте можно трактовать шире, нежели только как воссоздание автохтонного индейского опыта. Таким образом, существующая в языках латинской лингвистической группы многозначность понятия *индигено* (*indigeno*) означающего как *индейское*, так и более широкое «аборигенное-туземное», оправдывается, приводя к идее объединения аборигенного индейского с аборигенным африканским, хотя и перенесенным на американскую почву.

Симфоническая поэма «Сенсемайя» написана на сюжет известного стихотворения Николаса Гильена того же названия, что на языке кубинских негров означает «песня для заклинания змей». Поэма воспроизводит звуковую атмосферу шумных афро-кубинских ритуалов, поэтому в обычный состав оркестра дополнительно включены шесть барабанов, четыре литавры, четыре тарелки, два ксилофона, распадор (или гуиро), большой гонг, трещотка реко-реко, кубинский идиофон иконес и ряд других афро-кубинских шумовых инструментов.

Произведение строится на сопряжении двух начал – повествовательного, рассказывающего об определенных реальных событиях (преследовании змеи), и символического языка ритуальных заклинаний. Мелодические и

ритмические элементы, составляющие поэму, можно подразделить на две группы, согласно их принадлежности к действию или обстоятельствам, в которых это действие происходит.

К первой группе относятся более или менее протяженные темы (от 3-х до 16 тактов), отражающие реальные факты повествования, те, что в поэме Гильена относятся к «змее (ужу), которая не движется и умерла» (*la culebra no se mueve y se murio*).

Ко второй группе принадлежит оstinатная, или репетитивная часть музыки, в которой автор, воспроизводя процесс языческого обряда, моделирует прием ономапейи, состоящий в имитации звучания одного языка при помощи другого известного языка для того, чтобы смешать их в звукоподражании, не имеющем реального смысла, но создающим особую завораживающую атмосферу. В тексте поэмы Гильена настойчиво повторяются слова «сенсемайя» и «майомбе-бомбе-майомбе –(*mayombe-bombe-mayombe*) на языке лукуми, служащие основой для ритмических оstinато в музыке. Оркестровая имитация силлабических акцентов в этих словах приводит к образованию основного пульсирующего ритма на 7/8, на котором базируется репетитивные принципы пьесы (101).

На эту линейную ритмическую ось накладываются постепенно все последующие элементы, символизируя картину взывания к языческим божествам, к коллективной памяти, в которой сохраняются в неизменном виде магические формулы заклинаний [201, т. IV, с. 135]. Течение времени отмечается оstinатным повтором, как бы движением по кругу, за границу которого невозможно вырваться. С точки зрения композиционной, музыкальное структурирование осуществляется посредством наложения возникающих почти без подготовки оstinатных ритмотем, нагромождающихся постепенно друг над другом. Наложение ритмических построений, различающихся между собой по количеству ритмических единиц (долей), приводит к тому, что начала и окончания ритмотем

постоянно смещаются и не совпадают, создавая между ними все новые интонационно-ритмические комбинации. Какие-то отдаленные голоса, шумы, эхо, шепот и крики, то ли живых существ, то ли оживших предметов – вся эта неясная масса звуковой материи завораживает слушателя, погруженного в звуковой пейзаж, наполненный органистическим ощущением таинственной жизненной силы. Возможно, что в этой тотальной ритмизации музыки, где вместо протяженной мелодии время заполняется короткими повторяющимися ритмотемами на фоне остигатной синкопированной ритмики, нашли воплощение философские идеи африканских мыслителей о вечном круговороте времени.

Произведение начинается бормотанием басового кларнета, сопровождающегося мерным покачивающимся ритмом там-тама и тамбора (пример 102). К этому добавляется остигатный мотив фагота и затактовый щелчок клави. Затем вступает туба с первым коротким призывом, состоящим всего из одного пентатонного трихорда, становящегося начальной тематической ячейкой для дальнейшего развития и видоизменения: (пример 103). Откликается валторна с первым хроматическим комментарием на фразу тубы со скачками на большую септиму и нону. Затем тема тубы, дублируемая в октаву английским рожком и трубой, появляется уже в более развернутом виде со скачком на септиму, звучащим как отклик на возглас валторны: (пример 104). Засурдиненные тромбоны, а затем трубы развивают начальную остигатную ритмо-формулу, добавляя к ней восходяще-нисходящий ритмический рисунок *ре-фа-ре*, в то время как состав группы ударных слегка меняется: к клави добавляется индейский распадор, тамбор и литавры, дублирующие стаккатную тему фагота, основанную на ритме «майомбе-бомбе-майомбе» и поддержанную затем струнными. Уже на уровне громадного *fortissimo* вступают тромбоны, продолжая развивать основанную на силлабической комбинации звуков ритмическую формулу (пример 105).

Тембры пульсирующих аккордов переходят один в другой, как например, дробный, сыпучий тембр распадора заменяется тембром скрипок и альтов, играющих на трех струнах близко к подставке, что делает их звучание похожим на звучание этих ударно-шумовых инструментов. Основная тема модифицируется при помощи приема близкого к инверсии, превращаясь в расширенный вариант восходяще-нисходящего пульса основного остигатного ритма «майомбе-бомбе-майомбе», а остигато приобретает триольный ритм, встечающийся в основной ячейке темы, что позволяет говорить о метаморфозе – превращении одного элемента в другой. Этот вариант темы, наиболее длинный из всех, простирается на 16 тактов, которые можно подразделить на две группы – в 10 и 6 тактов. За исключением третьего и четвертого тактов с нисходящим хроматическим ходом, остальные основаны на пентатонном звукоряде (пример 106).

Остигатная пульсация постепенно активизируется, приобретая переменный размер $7/8$ на $9/8$, делящийся на $3/4+3/8$. Затем наступает постоянное чередование $7/8$ и $7/16$. Это сопоставление ритмов создает ощущение кинематографической двуплановости, погони, происходящей на двух различных скоростях, убегающего и догоняющего. Постепенно музыка почти останавливается, иллюстрируя момент, когда группе людей удается заколдовать змею магическим ритмом преследования. «Сенсемайя не движется, она умерла», – говорится в тексте поэмы Гильена.

Во втором разделе «Сенсемайи» происходит процесс постоянной трансформации ранее представленного музыкального материала посредством смены метрики, тематических контуров, постепенного увеличения звучности, перехода от одноголосного изложения к аккордовому. В коде тема заклинания излагается параллельными увеличенными трезвучиями труб. Пентатонная тема также гармонируется и занимает семь тактов, последний из которых повторяется семь раз, символизируя триумф жизненной силы (пример 107).

Среди мексиканских композиторов, представляющих, наряду с Чавесом и Ревуэльтасом, национальное направление в мексиканской музыке 1920-1940-х годов, наиболее известны: Хосе Ролон и Канделарио Уисар; члены «Группы четырех» – Даниэль Айяла, Блас Галиндо Димас, Сальвадор Контрерас и Хосе Пабло Монкайо; а также Луис Санди Менесес и Мигель Берналь Хименес.

Хосе Ролон (Jose Rolon, 1877 или 1878–1945), проведший детские годы на ранчо в долине Сапотлана, был хорошо знаком с народной музыкой. В 1903 году он отправился в Париж, где начал брать уроки у М. Мошковского по фортепиано и у Дюбуа по композиции (1903–1906). После «Романтического квартета» и симфонии он создает свое самое известное сочинение с явно выраженной национальной направленностью, – симфоническую поэму «Пир карликов», получившую в 1928 году первую премию на Первом национальном музыкальном конгрессе. В партитуру был включен популярный мексиканский сон XVIII века (тема виолончелей, пример 108), а одним из критиков это произведение было названо «мексиканским «Сном в летнюю ночь»».

Окрыленный успехом, Ролон возвращается в Париж, где занимается в «Эколь нормаль» у Нади Булаже и Поля Дюка (1927-1930). Приведем здесь характерный отрывок из письма, написанного композитором своей дочери: «Все здесь сходят с ума от стольких «измов»: атонализм, битонализм, политонализм, ультрахроматизм, додекафонизм. Что касается меня, то могу тебе сказать, что меня все они привлекают каждый в отдельности, но, должны ли мы слушать столько сирен? – Не знаю. Однако думаю, что необходимо знать их все и выбрать дисциплину, которая подходит лучше к нашей традиции и нашей идиосинкразии. Французский музыкальный идеал предпочитает сохранять определенную дистанцию между чувством и музыкальным произведением. Но является ли этот путь правильным для мексиканской музыки, чтобы она могла достичь универсальности? Я хотел

бы создавать музыку, которая проявит нас перед всем миром» [201, т. 4, с. 47].

В результате подобных размышлений возникают произведения, обращенные к национальной тематике, такие как симфоническая поэма «Куаутемок»¹⁹ (1930) с говорящим хором на текст из поэмы «Милая Родина» Лопеса Веларде, и оркестровая сюита «Сапотлан» (1932), насыщенные интонациями и ритмами креольской музыки. Примечательны слова Нади Буланже по поводу этих сочинений: «Я получила большое удовольствие, просматривая страницы «Короля ацтеков», дорогой Ролон. Это просто замечательно, то, что вы делаете для музыки вашей родины. Благородный, глубокий характер музыки весьма далек как от живописного украшения, так и от откровенных излияний. Широкое и открытое звучание хора приобретает здоровый рустический характер в диссонансах, которые придают ему особую грандиозность» [201, т. IV, с. 48].

Музыкальный язык Ролона ощутимо эволюционизировал в сторону модернизма в последующих произведениях – «Трех индейских танцах» для фортепиано (обработки подлинных индейских мелодий из штата Халиско) и особенно в Концерте для фортепиано с оркестром (1935), с их более линейными и резко очерченными мелодическими контурами, с битональными наложениями, подобными ревуэльтасовским, и комбинациями незаполненных квартово-квинтовых аккордов, сообщающими музыке примитивистский «индейский привкус». Проницательная, как всегда, Надя Буланже замечает – «Мексиканская школа отстаивает свою жизнь в ожесточенной борьбе между универсальной формой и автохтонным содержанием, которое вдыхает жизнь в ваш Концерт» [201, т. IV, с. 48]. Уже первые такты фортепианного концерта дают представление о почерке позднего Ролона (пример 109).

¹⁹ Куаутемок – последний правитель ацтеков, руководивший борьбой против испанских завоевателей, национальный герой Мексики.

Канделарио Уисар (Candelario Huizar, 1883–1970), индеец по происхождению, сын кузнеца, являет собой красноречивый пример, того, до каких высот мог подняться в те годы человек из «низов». От солдата, принимавшего участие в мексиканской революции 1910-1917 годов, а затем музыканта духового оркестра, Уисар дошел до студента Национальной консерватории в Мехико по классу валторны (1918-1924), овладев перед этим гитарой, саксофоном и альтом. В зрелые годы вел класс композиции в Национальной консерватории, имея среди своих учеников Галиндо Димаса, Монкайо и Контрераса.

Творчество Уисара стилистически относится к «фольклорному» симфонизму. Впервые он был замечен музыкальной общественностью своей симфонической поэмой «Образы», удостоенной 3-й премии на Первом Национальном музыкальном конгрессе. Это произведение, также как и следующие за ним симфонические поэмы «Поселянки» и «Пашня», пронизаны интонациями креольского и индейского фольклора и вместе с тем романтически экспрессивны и пластичны, как можно видеть в следующем эпизоде из поэмы «Поселянки» (пример 110).

Наряду с Чавесом, Уисар является одним из немногих мексиканских композиторов, продолжателей классической традиции создания многочастных симфоний. Он написал пять симфоний, из которых особенно выделяется Вторая – «Окспаництли» (1936), посвященная древнему ацтекскому празднику богини цветов Хочикетцал, и Четвертая – «Кора» (1942) на темы песен танцев индейцев кора. Будучи одним из ближайших друзей и сподвижников Ревуэльтаса, Уисар оркестровал его неоконченный балет «Полковница» (1940).

Луис Санди Менесес (Luis Sandi Menesez, 1905–1996) – ученик Карлоса Чавеса, композитор, дирижер, публицист и активный музыкально-общественный деятель. Он написал относительно небольшое количество произведений, поскольку принадлежал к личностям, которые, «как и многие

их современники, должен был больше работать для среды, в которой он жил, чем для самого себя, больше отдаваться работе по общему социальному строительству, чем на работе по формированию своей собственной творческой индивидуальности» [201, т. IV, с. 55], – так говорит о нем Чавес, соратником которого Санди был на различных административных постах. Санди многие годы руководил основанным им «Хором мадригалистов» (1938), возглавлял Департамент музыки в Министерстве просвещения (с 1941 по 1959 год с перерывами), способствуя реформе системы музыкального образования в Мексике, был директором Национального института изящных искусств (INBA), вице-президентом Межамериканского музыкального совета, одним из основателей журнала «Nuestra musica». Многие стилистические черты музыки Санди – приверженность к индейскому наследию, господство квартово-квинтовых соотношений в мелодике и гармонии, преобладание полифонии над гомофонией, остинатность, полиритмия – делают ее схожей с музыкой Чавеса, но ее общая эмоциональная направленность более демократична. Это, в частности, особенно заметно в его балетах – «День мертвых», посвященном традиционному народному празднику Мексики, «Бонампак» и «Коатликуе» на сюжеты из индейской мифологии. Специфически индейским материалом вдохновлены и оркестровые пьесы Санди Менесеса «Север» и «Праздник», написанные на подлинные темы индейцев яки. Перу композитора принадлежат также кантата «На смерть Мадеро», посвященная выдающемуся деятелю Мексиканской революции, многочисленные хоровые произведения и аранжировки народных песен, сделанные для «Хора мадригалистов».

Из членов «Группы четырех» наиболее примечательно творчество Бласа Галиндо Димаса и Хосе Пабло Монкайо.

Жизненная судьба **Бласа Галиндо Димаса** (Blas Galindo Dimas, 1910–1993), представителя чистой индейской расы, весьма схожа с судьбой Канделарио Уисара. Как писал о своем ученике Карлос Чавес, – он познал «всю нищету наших крестьян, невежество, голод, алкоголизм, низости

касикизма – через все это прошел Блас в темные годы своего полного лишений детства» [201, т.IV, с. 60]. Тем не менее, Галиндо Димасу удалось получить полноценное музыкальное образование. Он учился в Национальной консерватории в Мехико у Чавеса, Ролон и Уисара, потом совершенствовался в Беркширском музыкальном центре в Танглвуде у А. Копленда. Музыка Галиндо Димаса, выдержанная в целом в стиле неоклассицизма, насыщена интонациями креольского и индейского фольклора и отличается ритмической энергией и богатством оркестровых красок. Наиболее известное его сочинение – «Соны марьячи» для оркестра, (1940), написанное на темы трех народных сонов и являющееся одним из образцов национального мексиканского стиля. Это живая, красочная, полнокровная музыка, как и народный источник, вдохновивший ее, – традиционная музыка уличных инструментальных ансамблей марьячи, пользующихся исключительной популярностью в Мексике. Среди других крупных произведений композитора несколько балетов («Мулатка из Кордобы», 1939; «Мечты и действительность», 1951; «Колдовство», 1952), три симфонии (1952-1961), концерты для солирующих инструментов с оркестром: два для фортепиано (1942, 1961), два для скрипки (1962-1970), один для флейты (1960). Национально-патриотическая тематика нашла отражение в таких произведениях Галиндо Димаса, как кантаты «Милая родина» на текст Рамона Лопеса Веларде (1947), «Три песни о революции» (1953), «К независимости» (1960).

Хосе Пабло Монкайо (Jose Pablo Moncayo, 1912–1958), ученик Карлоса Чавеса и Канделарио Уисара, наиболее талантливый представитель «Группы четырех». Он приобрел широкую известность балетом «Сапата» (поставлен в 1953 году), посвященном одному из вождей Мексиканской революции и национальному герою Мексики Эмилиано Сапате, и особенно пьесой для большого симфонического оркестра «Уапанго» (1941), сочиненной на народные темы, записанные композитором в штате Веракрус. «Уапанго» – одно из самых популярных и репертуарных произведений мексиканской

музыки, своего рода мексиканская «Камаринская» (пример 111). Это блестящее каприччио на темы сонов штата Веракрус, отличающееся ритмическим изяществом, изобретательностью контрапунктического соединения голосов и виртуозной инструментовкой. Однако Монкайо не ограничивался в своем творчестве произведениями фольклорного происхождения. В других его сочинениях определенные мексиканские элементы, хотя и безошибочно угадываемые, получают более обобщенный, «универсальный» характер. Хотя Монкайо написал сравнительно немного, он является одной из наиболее ярких и колоритных фигур в мексиканской музыке, олицетворяя собой, подобно Ревуэльтасу, которому Монкайо близок многими чертами своего дарования, архетип мексиканского композитора креольско-метисской ориентации. Среди других сочинений Монкайо – опера «Мулатка из Кордобы» (1948), Симфония (1942), Симфониетта (1944), «Подношение Сервантесу» для оркестра (1944), пьеса для флейты и струнного квартета «Аматцинак» (1935), Соната для скрипки и фортепиано (1933).

Несмотря на то, что **Мигель Берналь Хименес** (Miguel Bernal Gimenez, 1910–1956) был по профессии церковным музыкантом, получившим специальное образование в Папском институте духовной музыки в Риме, он с равным успехом писал и культовую и светскую музыку, причем в весьма широком жанровом и стилистическом диапазоне – от балетов до музыки к кинофильмам, от креольских молитвенных алабадо до аранжировок индейских мелодий. Произведения Берналя Хименеса продолжают традиции креольского романтизма и отмечены ярким тематизмом, красочной гармонией и уверенным владением формой. Среди них симфоническая драма «Тата Баско», посвященная 400-летию прибытия в Мексику первого епископа Мичоакана Баско де Кироги (1941), балеты «Рождество в Патцкуаро» и «Тимгамбато» (на сюжет индейской легенды, 1943), симфонические поэмы «Ночь в Морелии» (1941), «Мексика» (1946), «Три письма из Мексики» (1949). Одно из самых известных и популярных

сочинений Берналя Хименеса – струнный квартет «Из времени вице-королевства», все три части которого написаны на темы креольских песен колониального периода. Приведем начало первой части квартета (пример 134).

Представляется необходимым обратить внимание на еще одного мексиканского композитора, творчество которого не вполне вписывается в нарисованную ранее благополучную, но несколько плоскую картину торжества национального направления. На фоне чрезвычайно активного и успешного освоения фольклора в композиторском творчестве в первой половине XX века среди композиторов были и такие, для которых сам по себе фольклорный элемент являлся второстепенным, а то и чуждым; в их творчестве впервые стали проявляться ростки противоположной национальному направлению «универсальной» тенденции, связанной с освоением новых видов композиторской техники и эстетики, приобретшей осязаемые черты лишь после окончания Второй мировой войны. Таким образом, еще раз материализуется факт сосуществования различных идейно-эстетических пластов в музыкальном искусстве, а в нашем случае, проявление независимости и смелости творческих индивидуальностей, стоящих до поры, до времени особняком в процессе эволюции латиноамериканской музыки XX века. Речь идет о Хулиане Каррильо, одном из первооткрывателей микротонализма.

Хулиан Каррильо (Julian Carrillo, 1875–1965) занимает в латиноамериканской и мексиканской музыке особое место, он стоит в ряду «чудаков», экспериментировавших в области микротоновой музыки, таких как Аугусто Наварра в Испании, Алоиз Хаба в Чехии, начавших свои опыты задолго до того, как принцип звуковысотной неопределенности распространился в середине XX века как логический результат поисков расширения звукового универсума. Ранние произведения Каррильо, учившегося в Лейпцигской консерватории, выдержаны в академических традициях немецкого постромантизма (оперы «Матильда», 1909; «Зулитль»,

1920). Однако с начала 20-х годов в его творчестве произошел резкий поворот, он первым в Латинской Америке начал экспериментировать в сфере микротоновой музыки, став, таким образом, одним из предтеч авангарда. Создав собственную музыкальную систему под названием «13 звук» («El sonido 13») и журнал того же названия с целью ее пропаганды, он провозгласил в 1926 году необходимость «исправить базовую ошибку, существовавшую в музыкальном мире в течение четырех веков, вследствие которой фальсифицировались натуральные связи между интервалами» [309, с. 179].

Созданная Каррильо музыкальная система под 13-м звуком понимает звуки в $1/4$ тона, возникающие при делении полутона в двенадцатитоновом звукоряде. При продолжении дальнейшего деления интервала на два ($1/2, 1/4, 1/8, 1/16$ тона) возникает основной звукоряд, состоящий из 96-ти микроинтервалов. Впервые Каррильо реализует свои идеи в «Прелюдии Христофору Колумбу» для сопрано, $1/4$ -тоновой скрипки, $1/16$ -тоновой флейты, флейты-пикколо, гитары и арфы. Для исполнения своих сочинений Каррильо сконструировал специальные музыкальные инструменты и разработал особую нотацию, заменив нотные знаки цифрами. Однако чтение этих цифр становится весьма затруднительным, особенно при необходимости исполнении звуков в одновременном звучании аккордовых образований.

На протяжении всей жизни Каррильо развивал свою систему. Так, в 1947 году он сконструировал и изготовил 14 экземпляров, настройка которых базируется на интервалах от $1/3$ до $1/16$ тона. Позже он создал две арфы, способные получать октаву, делящуюся на 192 или 384 звука. Среди сочинений Каррильо, написанных по системе «13 звук», восемь «Атональных квартетов» для микротоновых смычковых инструментов с разной настройкой, шесть «Квазисонат» для $1/4$ -тоновой скрипки соло, Концертино для $1/4$ -тоновых скрипки и гитары, $1/8$ -тоновых флейты-пикколо и виолончели и $1/16$ -тоновых валторны и арфы, «Ave Maria» для $1/4$ -тонового хора и ансамбля микротоновых инструментов, и другие. В наше время

произведения Каррильо исполняются редко, изобретенные им музыкальные инструменты также не находят применения, не выдержав конкуренции с современными, основанными на новейших достижениях науки и техники источниками микротоновых и иных необычных звуков. Однако неоспоримо место мексиканского композитора Хулиана Каррильо как пионера латиноамериканского авангардизма, пытливого и неутомимого открывателя новых путей развития музыкального искусства.

3.4. Куба

На Кубе, как и в других странах Латинской Америки, третье десятилетие XX века стало временем исторических перемен во всех областях культуры и искусства. В поисках национальной идентичности творческая интеллигенция впервые обратилась к неиспользованному еще важнейшему элементу кубинской культуры – африканскому. В литературе зачинателем «негризма» стал поэт Николас Гильен, выступивший со сборником стихов «Мотивы сона» (1930) и «Сонгоро косонго» (1931); реформаторскими устремлениями насыщены живописные и графические работы Виктора Мануэля. В музыке решительный поворот к национальной самобытности связан с именами **Амадео Рольдана** (Amadeo Roldan, 1878–1945) и **Александро Гарсиа Катурлы** (Alexandro Garcia Caturla, 1906–1940), основоположниками современной композиторской школы Кубы и пионерами музыкального *афрокубанизма*²⁰.

Оценить должным образом значение этого поворота в кубинской музыке было не просто. Но время показало, что выбор, сделанный Рольданом и Катурлой, был правильным и привел к плодотворным результатам. Произведения Рольдана и Катурлы, по словам композитора Нило Родригеса, «возникли из самой жизни кубинской нации, открытой и мужественной

²⁰ В разделе о творчестве Рольдана и Катурлы автор частично использовал материалы статьи П. Пичугига (см.: Культура Кубы. М., 1979. – с. 145-168).

борьбы против ментального колониализма и эстетического академизма, против «тропического» кубанизма; против «румбового» вздора для потребления туристов и безвкусных снобов» [52, с. 71–72]. И что наиболее важно, в творчестве как одного, так и другого, – как пишет Хосе Ардеволь, – «последовательно и решительно были интегрированы базовые стилистические элементы нашей²¹ музыки, исходящие от недавно открытого афрокубанизма; следовательно, начиная с них уже не будет иметь смысла говорить о «музыке белой» и «музыке черной», а лишь только о кубинской музыке» [52, с. 50].

Кубинцам Рольдану и Катурле, также как и их мексиканскому коллеге Ревуэльтасу, не суждена была долгая жизнь, – Рольдан умер в возрасте 38 лет, сраженный тяжелым недугом, Катурла прожил еще меньше, пав от руки убийцы. Невелик и по количеству произведений их вклад в кубинскую музыку. Рольдан оставил после себя два балета, четыре оркестровые пьесы и около десяти камерно-инструментальных и вокальных сочинений. Катурла написал свыше 20 оркестровых пьес, более десяти сочинений для камерных составов, несколько вокальных и хоровых произведений, а также несколько пьес для фортепиано.

Оба композитора шли к одной и той же цели, были духовными единомышленниками. Схожа тематика и направленность их сочинений: Рольдан написал «Увертюру на кубинские темы», Катурла «Кубинскую увертюру»; у Рольдана есть пьеса «Мулат», у Катурлы – «Мулатка»; в балете «Ребамбарамба» Рольдана и в пьесе «Бембе» Катурлы воссозданы картины магических ритуалов и праздника кубинских негров; в «Ритмах» Рольдана и в «Румбе» Катурлы слушатель попадает под власть мощной пульсации

²¹ Местоименное прилагательное «наша, наши» в латиноамериканском словаре имеет особый смысл, обозначающий не только простую принадлежность чего-то, но и отличие этого «нашего» от чего бы то ни было другого, его принадлежность только латиноамериканскому, его особость. Поэтому мы часто встречаемся с этим словом, кажущимся стилистически чуждым контексту, но для латиноамериканцев очень важному. Так, один из наиболее заметных журналов на Кубе называется «Nuestro tiempo» («Наше время»).

афрокубинских ритмов. Однако все эти черты сходства Рольдана и Катурлы не умаляют различий их творческих индивидуальностей.

Катурла, несмотря на хорошую академическую подготовку, которую он, как и Рольдан, получил на Кубе на занятиях под руководством Педро Санхуана и у Нади Буланже в Париже, производит впечатление талантливого самоучки, который не знает и не хочет выполнять предписанные правила. Он принадлежит скорее к типу художников-«открывателей», нежели «продолжателей». В его музыке нет ничего приятного для слуха, все диссонантно, несоразмерно. Но это и есть качества, заставляющие привлечь внимание. «Это тип прирожденного таланта, доведенного до белого каления, – писал о нем Ардеволь, – вместе с тем, это композитор громадной, хотя, зачастую необузданной творческой силы; это музыкант, обладающий невероятной жизненной энергией, работающий всегда со страстной самоотверженностью, с максимальным напряжением; это творец, которого гораздо больше техники интересует интуитивно-образная сторона музыкального творчества, и, без сомнения, один из самых одаренных музыкантов, которых дала Америка» [126, с. 80 – 81].

Рольдан принадлежит к типу художников рационального характера, склонного к расчету и планированию сочиняемого произведения. Отсюда и более отточенное техническое мастерство композитора, его большая стилистическая соотнесенность с европейскими коллегами данного направления. «Рольдан, – говорит Эдгардо Мартин, – обладал способностью в совершенстве реализовывать любые свои замыслы. В его сочинениях – равновесие всех элементов музыкального языка, блестящая оркестровая техника, архитектурная стройность и словно врожденное изящество стиля. Все это под знаком неустанных поисков нового, которое не выходило бы за границы его собственных возможностей как художника, не перерастало в необузданное экспериментаторство, угрожающее цельности его искусства, в которой Рольдан черпал уверенность и силы для творчества» [265].

В творчестве Рольдана очевидна эволюция от импрессионизма («Галантные празднества» на стихи Поля Верлена, 1923) в сторону неоклассических тенденций, перенесенных на национальную почву. Катурлу, напротив, трудно причислить к какой-нибудь школе или направлению, скорее можно говорить о совпадении примитивистских тенденций в его творчестве с аналогичными у Стравинского, Бартока и других европейских композиторов. «Увертюра на кубинские темы» Рольдана (1925) и «Три кубинских танца» Катурлы (1927) в биографиях композиторов стали вехами, означавшими приход творческой самостоятельности; для кубинской музыкальной общественности эти произведения стали сенсацией. Впервые песни африканских невольников, рожденные на сахарных и кофейных плантациях, и богатейшая ритмика негритянских ударно-шумовых ансамблей перешли на тембровую палитру симфонического оркестра. Но главное «заключалось в том, что негритянские темы впервые стали объектом симфонического развития, и само негритянское явилось той эмоционально-смысловой и художественной сущностью, во имя которой и были созданы эти, одухотворенные ей партитуры [71, с. 150].

Не переоценивая значения этого факта, отметим, что Рольдан стал первым в мире композитором, в музыке которого ударные инструменты стали играть абсолютно самостоятельную роль, опередив в этом на пять лет американского композитора Эдгара Вареза с его знаменитой «Ионизацией», созданной лишь в 1930 году. Он ввел в состав оркестра «Увертюры» группу фольклорных афрокубинских ударно-шумовых инструментов и поручил им довольно длинный самостоятельный эпизод, подготавливающий коду, что стало, по словам Карпентьера, «настоящей декларацией принципов». Подтверждением выразительных возможностей афрокубинских ансамблей стало и то, что в созданной им в 1930-м году сюите «Ритмы» уже две пьесы были поручены только ударным.

Существенно и то, что Рольдан интегрировал инструменты ударной группы в состав симфонического оркестра не как элемент ритмической или

тембровой поддержки, но как новый оркестровый сектор, имеющий свою самостоятельную роль [126, с. 79]. Он был также первым композитором, которому удалось разрешить проблему графической записи ритмов кубинских ударных инструментов. С помощью изобретенной им нотации стало возможным фиксировать самые разнообразные звуковые эффекты и способы звукоизвлечения на ударных. Эта нотация оказалась настолько удачной, что позже вошла в широкую музыкально-исполнительскую практику. Эдгар Варез, присутствующий на первом исполнении оркестровой сюиты из балета Рольдана «Ремамбарамба» в Париже в июне 1931 года в зале Гаво, изумленный виртуозностью изложения партии ударных, попросил у композитора партитуру, чтобы узнать, как тому удалось записать все эти невероятные звукосочетания. «Несколько дней, – свидетельствует Карпентьер, – Варез изучал партитуру, а вскоре появилась его «Ионизация», в которой Варез использовал некоторые способы нотации Рольдана» [157, с. 172].

Пьесы «Ориенталь», «Прегон» и «Негритянский праздник», составляющие цикл Рольдана «Три маленькие поэмы для оркестра» (1926), являются жанровыми зарисовками, основанными на подлинных мелодиях креольского и афрокубинского фольклора. Центральный эпизод первой из них построен на теме старинной песенной формы кокойе, бытующей в провинции Ориенте. Во второй поэме мастерски обработаны записанные композитором подлинные народные прегоны – напевные выкрики-зазывания уличных торговцев. В приводимом фрагменте весьма колоритно звучит тягучая мелодия гобоя в окружении тремоло флажолетов струнных и колышущихся staccato флейт (пример 113). Третья поэма «Негритянский праздник» – развернутая картина шумного карнавального шествия, эффект приближения которого достигается постепенно разрастающейся звучностью от начала вплоть до последних тактов (в чем можно заметить определенное сходство с динамическим приемом в «Болеро» М. Равеля). В отличие от первых двух пьес креольского плана, «Негритянский праздник» основан на

афрокубинских ритмах и повторяющемся пентатонном мотиве (пример 114). Стоит также отметить, что в «Трех маленьких поэмах», этом относительно раннем произведении Рольдана начинает проявляться ставшая вскоре господствующей в его творчестве тенденция к линейной автономности отдельных голосов и дифференциации оркестровых партий, особенно заметная в «Негритянском празднике». Характерно, что впоследствии Рольдан, за исключением двух балетов, предпочитал полному составу симфонического оркестра камерные ансамбли.

В последующих сочинениях Рольдан продолжает сопоставление двух пластов кубинской культуры – креольского и афрокубинского с все большим предпочтением последнему. В одноактных балетах на либретто А. Карпентьера «Ремамбарамба» (1928) и «Чудо Анакилье» (1929) воспроизводятся сцены жизни Гаваны XIX столетия в дни карнавалов с традиционными танцами и парадами негритянских компарс²². Музыка первого балета, за исключением одного номера – креольского контрданса в первой картине – наполнена афрокубинскими мелодиями и ритмами. Во втором распределение стилистических пластов более уравновешено: наличествуют как креольские децимы певцов-гуахирос и танец сапатео, так и подлинные негритянские фольклорные темы из ритуальных обрядов негров ньянинго.

Сюита «Ритмики» (1930) для квартета деревянных духовых, фортепиано и ударных, и «Три токе»²³ («Tres toques», 1931) для камерного состава могут служить образцами зрелого стиля композитора. Это самые «линейные» и жесткие по звучанию произведения, в которых, по замечанию одного из критиков, «нет ничего, что ласкало бы слух». Графически четкий музыкальный рисунок, предельная «обнаженность» всех горизонталей выдают рациональный склад мышления композитора. Рольдан уже

²² Компарса – повозка, на которой едут участники карнавала.

²³ Испанское слово токе означает «игру на каком-либо музыкальном инструменте». Затруднительно найти какой-то краткий эквивалент этого понятия на русский, чтобы применить его в названии пьесы.

отказывается от использования фольклорных источников, создавая собственные пульсирующие ритмотемы, вертикали, передающие атмосферу афрокубинской музыки. В качестве примера приведем № 2 из «Ритмик» (пример 115).

В художественной индивидуальности Алехандро Гарсиа Катурлы синтезированы многие разнородные музыкальные жанры и стили, бытующие на Кубе. Кубинский композитор Иларио Гонсалес писал, что «в творчестве Катурлы породнились сон и менуэт, болеро и павана, гуахира и вальс, негритянская компарса и жига, ритуальный бембе и симфоническая поэма, румба и соната, выраженные языком, который объединяет модальность песнопений кубинских негров и характерные каденции нашей креольской музыки с агрессивными хроматизмами европейского авангарда его времени, полигармонией и полиритмией» [53, с. 287]. Наиболее характерным сочинением Катурлы является написанная в 1928 году пьеса «Бембе», в которой нашел воплощение один из ритуальных обрядов, сопровождаемых священным танцем, – возможно, первое из произведений латиноамериканских композиторов, погружающее нас в «магическую реальность» этого континента. Моделируя манеру исполнения и характер звучания народных инструментальных ансамблей, Катурла применяет продолжительные ритмомотивные остинато, на которые накладывает одновременно несколько самостоятельных контрапунктирующих голосов, образующих политональные («несовместимые», по выражению К. Чавеса) сочетания. Вот несколько характерных тактов из «Бембе» – нетерпеливые «пререкания» флейты и английского рожка на фоне стремительных остинатных квинтолей. При этом оба мелодических голоса принадлежат одному пентатонному звукоряду (не считая проходящего «си» в триоли у английского рожка в четвертом такте), но второй из них сдвинут по отношению к первому на малую секунду. Это один из излюбленных приемов Катурлы (пример 116).

Чуть позже, в 1933 году была написана знаменитая «Румба» Катурлы для увеличенного состава симфонического оркестра, по своей звуковой насыщенности и необузданному темпераменту представляющая собой своего рода апофеоз афрокубанизма. «Когда Катурла писал свою «Румбу», – говорит Карпентьер, – он вовсе не думал о какой-то конкретной пьесе, о румбе, которая могла быть одной из многих румб, которая могла бы войти под номером 1 в какой-нибудь сборник танцев. Он думал о Румбе, о духе румбы, о всех румбах, какие только звучали на Кубе с тех пор, как здесь появились первые негры... Очень может быть, что негр, танцующий румбу, не сумел бы сделать и одного па под эту музыку, которая, тем не менее, выражает его самые сокровенные инстинкты» [157, с. 85–86]. Уже в 1954 году, после исполнения «Румбы» Катурлы на Первом Фестивале латиноамериканской музыки, когда один из оркестрантов заявил Карлосу Чавесу, дирижировавшему оркестром, что он не понимает этой музыки и находит ее «конвульсивной», тот ответил: «Пусть так, но зато какой элегантный тематический материал!». Со своей стороны, заметим, что «конвульсивность» это как раз и есть выражение того состояния, которого достигают участники магического ритуала во время коллективного действия, и, соответственно, имеет право на свое музыкальное воплощение. Для кубинцев это сочинение стало знаковым для обозначения собственной идентичности. «В ней величие и мощь народа, его ликующая песнь, исторгнутая из сокровенных глубин души, его экстатический танец, – писал о «Румбе» кубинский композитор и критик Эдгардо Мартин. – Это антология народных румб, которая заставляет нас, говоря о ней, прибегнуть к такому неологизму, как «румбовомсть» (*rumbicidad*), качество, присущее ей в неизмеримо большей степени, чем любой другой румбе в мире» [266].

В последнем своем большом законченном сочинении для оркестра, «Кубинской увертюре» (1938), Катурла несколько обуздывает свой казавшийся неукротимым артистический темперамент. С точки зрения пропорций и звукового равновесия это наиболее совершенная его партитура.

Эстетическое кредо Катурлы при этом остается неизменным: «художественный синтез всех музыкальных жанров и стилей в границах своей индивидуальной манеры выражения». [230, с. 5].

Афрокубинская линия прослеживается и во многих камерно-вокальных произведениях композиторов. У Рольдана наиболее заметным сочинением этого плана являются «Мотивы сона» на тексты Н. Гильена – цикл из восьми пьес для голоса в сопровождении одиннадцати инструментов. Каждая из них представляет собой характерную жанровую картинку. Одной из наиболее интересных представляется последняя из пьес – «Шагай, прохожий» («*Camina, caminante*»), в которой благодаря покачивающемуся синкопированному ритму создается ощущение мерного безостановочного движения. Обращает на себя внимание диатонический характер мелодии и квартово-квинтовые соотношения в вертикалях (пример 117).

В вокальных произведениях, написанных в последние годы жизни, Катурла еще более сконцентрировался на афрокубинских жанрах. Таковы его «Две афрокубинские поэмы» (1929) для голоса с фортепиано на слова А. Карпентьера и серия пьес на тексты Н. Гильена: «Бито Мануэ» (1930), «Мулатка» (1933), «Ямбамбо» (1934) и «Сабас» (1937). Несмотря на различия в характере каждой из них, они обладают чертами несомненной стилистической общности. Приведем здесь песню негров «Ямбамбо», оснащенную всеми атрибутами афрокубинской музыки – остинатный бас, полиметрия (одновременное сочетание размеров 2/4 и 6/8), синкопированный ритм, пентатонная мелодия, квартово-квинтовость в гармонии, многократное повторение одного и того же мотива (пример 118).

В свободном имитационно-полифоническом стиле написано одно из последних сочинений Катурлы «Песнь кофейных плантаций» (1937) для хора, основанная на теме народного сона (пример 119). В этом произведении, проникнутом драматизмом, открывается новая тенденция к более умеренному линейному письму, сближающая Катурлу с Рольданом. Однако

этой тенденции не дано было реализоваться в полной мере в связи с трагической гибелью композитора.

Общие фольклорные истоки творчества Рольдана и Катурлы не препятствовали разным путям его освоения. Рольдан «шел к фольклору постепенно, пытаясь сначала понять его, а затем уже принять» [157, с. 85]. (Необходимо напомнить, что Рольдан, родившись в Париже, вплоть до 18 лет проживал и учился в Мадриде и на Кубе появился в возрасте 19 лет). Он постепенно познавал и усваивал типичные черты афрокубинской музыки, пройдя неизбежный этап цитирования народных мелодий («Увертюра на кубинские темы», «Три маленьких поэмы», балеты). Затем в «Ритмиках» он переходит к этапу художественного обобщения фольклора, создавая в своих произведениях, по замечанию североамериканского композитора и критика Генри Коуэлла, впечатление «усиленного эффекта народного музицирования» [193, с. 98].

В Катурле этот фольклор жил, оставалось лишь пробудить его, чтобы композитор, повинувшись непреодолимой внутренней потребности, заговорил своей музыкой на языке кубинских негров и мулатов. По словам Марии Муньос де Кеведо, «неудержимая сила постоянно влекла Катурлу к афрокубинским ритмам и мелодиям... с которыми он обращался с такой же легкостью, с какой Бах обращался с темой фуги, и которые в его руках становились настолько его собственными, что мы лишь с трудом можем отличить в его произведениях подлинную тему лукуми от сочиненной им самим» [290, с. 616].

Если Рольдан, воссоздавая тембры и манеру игры народных музыкантов, широко использовал специфические афрокубинские инструменты, то Катурла предпочитал обычные средства симфонического оркестра для достижения аналогичной цели. Так, Катурла одним из первых латиноамериканских композиторов начал имитировать в фортепианном аккомпанементе один из приемов игры на щипковом инструменте трес (в

«Мулатке» – первой из «Двух афрокубинских поэм»), заключающийся резком одновременном ударе по всем струнам, вследствие чего образовывались аккорды с остродиссонирующими созвучиями. Здесь, видимо, стоит заметить, что диссонантные интервалы, или диссонантные «гроздь» (получившие позже наименование «кластеры»), образующиеся при таком обращении с клавиатурой фортепиано, стали в первых десятилетиях XX века широко распространенным средством, позволяющим имитировать нетемперированные созвучия «догармонической» эпохи средствами темперированной системы европейской музыки. Особенно часто подобные приемы стали применять композиторы иberoамериканских стран, в которых базовым аккомпанирующим инструментом была гитара и производные от нее инструменты (сюда, конечно, относится и Куба). «Упрощение» звучания инструментов симфонического оркестра, «низведение» его до простонародного стало также испытанным способом создания атмосферы примитивизма, и Катурла в этом отношении был одним из первых экспериментаторов. «Катурла, – говорил Карпентьер, – умел употреблять простой кларнет таким образом, что его звук сразу становился грубым, гнусавым, как если бы это был деревенский кларнет из неподходящей и плохо обработанной древесины в руках уличного музыканта» [157, с. 86].

При всем глубоком различии индивидуальных композиторских почерков, в стиле произведений Рольдана и Катурлы есть глубокая общность, обусловленная как общей эстетической позицией обоих художников, так и общими истоками питавшей их творчество афрокубинской музыкальной культуры. Специфические особенности афрокубинского фольклора определили многие характерные средства выразительности и технические приемы, ставшие впоследствии отличительными стилистическими признаками любой афрокубинской партитуры. Это короткие трихордные и пентатонные ритмо-мотивы в качестве главных тем, часто наслаивающихся одна на другую в остро диссонирующих политональных сочетаниях; преобладание секундо-квартовых интервалов в гармонических вертикалях;

кластеры, «фальшивые» октавы (ноны и септимы), имитирующие нетемперированные звучания народных инструментов и ансамблей; обильное применение ритмо-мелодических *ostinato*; антифонное чередование сольных эпизодов с оркестровыми *tutti*. Из народной же практики в музыку Рольдана и Катурлы перешли принцип импровизационного становления формы, остинатные вариантные повторы, эффектные приемы стремительных *crescendo* и *accelerando*. Чрезвычайно сложна ритмика в такого рода произведениях, являющаяся главным организующим элементом в структуре афрокубинской музыки, что обуславливает значительно более расширенную, по сравнению с обычным симфоническим оркестром ударную группу, с включением, как правило, различных фольклорных ударно-шумовых инструментов.

Представляется уместным в данном контексте привести несколько позиций из статьи А. Карпентьера «Стравинский, «Свадебка» и Папа Монтеро», в которой он находит удивительные параллели между примитивистскими опусами Стравинского на линии от «Жар-птицы», Петрушки», и в особенности «Весны священной», названной им «сверхчеловеческим произведением», [36, с. 244] и «Свадебкой», с некоторыми формами креольского кубинского фольклора, связанными с миром магии, ритуала, всего того, что относится к миру «чудесной реальности». Непривычный звуковой состав «Свадебки», в котором вместо традиционного набора симфонического оркестра были включены четыре фортепиано и усиленная группа ударных, состоящая из ксилофона, литавр, треугольника, тарелок, бубна, группы различных, в том числе цилиндрических барабанов, а мелодическая роль была отведена солистам и хору в полифоническом изложении, удивительным образом соответствуют ансамблевым принципам кубинских составов. У Стравинского голоса поют тексты на простейшие мотивы, восходящие к самым примитивным народным попевкам и в основном звучат нарочито монотонно. Господствующая выразительная роль отведена ритмической стороне музыки, отражающей

нарастания и спады эмоционального напряжения. Во время мистического заклинания ритмы усложняются, накладываются друг на друга, образуя «подлинную полиритмическую симфонию» [36, с. 246]. В кубинских сонах ритму и мелодии также отведены строго отдельные функции. Мотивный материал солистов очень однообразен и почти не варьируется. Ритмической партии, порученной многочисленной группе ударных, включающей барабаны, мараки, гуиро, маримбулу, кихару, наполненную камнями, и другие инструменты из обширного набора шумовых средств с различными звуковыми характеристиками, отведена динамическая роль, делающая произведение разнообразным по звучанию. В этом смысле, по утверждению Карпентьера, «Свадебка» может показаться написанной кубинским композитором» [36, с. 247]. Действительно, как много общего можно найти в музыкальном фольклоре народов, так далеко географически отстоящих друг от друга, и какие стилистические аналогии могут появиться в музыке, созданной на базе столь разных по характеру культур.

Историческая заслуга Рольдана и Катурлы далеко не исчерпывается тем, что они открыли афрокубинский фольклор и показали, какие потенции таятся в нем для профессиональной музыки. Гораздо существеннее то, что в своем творчестве Рольдан и Катурла сумели возвысить национальный музыкальный фольклор до уровня ценности универсального значения [71, с. 167]. «Путь к истинно кубинской музыке, – писал Катурла, – лежит через живое народное искусство. Нужно работать над ним, черпать из него и все почерпнутое шлифовать до тех пор, пока не будет преодолено все грубое, прямолинейное, крайнее, наносное... Только тогда кубинская музыка займет подобающее ей место среди музыкальных культур других, обладающих более древними культурными традициями народов» [220, с. 173].

3.5. Аргентина

Творчество аргентинских композиторов 1920-1940-х годов не претерпело столь значительных изменений, как в других, развитых в музыкальном отношении странах Латинской Америки. Креольские народные музыкальные традиции проникали в аргентинскую профессиональную музыку без больших потрясений, что объясняется во многом чертами родственности креольского фольклора с испанской, итальянской музыкой и музыкой других стран Европы, и, в целом, более космополитическим характером аргентинской культуры в целом. Аргентина вплоть до середины XX столетия не выдвинула композитора, сравнимого по значению с такими фигурами как Эйтор Вилла-Лобос или Карлос Чавес. Однако композиторское творчество в этой стране достигло весьма высокого профессионального уровня, явившегося результатом активной театрально-концертной жизни на протяжении всего XIX века и общественной потребности в этом виде музыкального искусства. Исторически важную роль в становлении национального направления сыграла деятельность композиторов так называемого «Поколения 1880-х годов», среди которых – Альберто Вильямс, Артуро Берутти и Хулиан Агирре.

Основателем композиторской школы Аргентины, возглавившим «Поколение 1880- годов», по праву считается **Альберто Вильямс** (Alberto Williams, 1862–1952) – признанный «отец аргентинской музыки», дирижер, педагог, теоретик, публицист и музыкально-общественный деятель. Музыкальные способности Вильямса проявились в раннем детстве: уже в возрасте 7 лет он выступил в концерте, организованном его учителем Бернаскони. В 1876 году он поступил в школу музыки и декламации в Буэнос-Айресе. Затем был направлен в Париж для продолжения учебы в Парижской консерватории, где получал уроки по фортепиано у Г. Матиаса, и по композиции у Годара, Берлио и С. Франка. По возвращении в 1889 году на родину Вильямс предпринимает путешествие по провинции с целью изучения народной музыки, определившее всю его последующую

деятельность: «Я хотел впитать в себя музыку моей земли, чтобы не быть иностранцем в ней. Я хотел писать аргентинскую музыку. Не транскрипции народной музыки, но профессиональную музыку, характер, колорит и содержание которой были бы аргентинскими»[226, с. 526]. Он начинает вести интенсивную творческую и музыкально-общественную деятельность: основывает в 1893 году Консерваторию Буэнос-Айреса (ныне консерватория «Альберто Вильямс»), которой руководит до 1941 года; учреждает одно из крупнейших в стране музыкальных издательств «Кена» и журнал того же названия. В течение многих лет возглавляет Национальный комитет по делам изящных искусств и Аргентинскую концертную ассоциацию, активно пропагандируя современную французскую и немецкую музыку в противовес царившей в Аргентине итальянской опере.

Творчество Вильямса включает сотни названий, в том числе 9 симфоний, около 30 оркестровых и камерно-инструментальных сочинений (симфонические поэмы, сонаты, трио), 380 фортепианных пьес, хоры и свыше 80 романсов и песен, среди которых особенно примечательны мастерские стилизации народных креольских песенных жанров. Приведем здесь «Ярави» (пример 120) и «Видалиту» (пример 121) из цикла «Песни инков» (1909), ставшую исключительно популярной в Аргентине и соседних странах.

Если в начальном периоде творчества Вильямса ощущалось сильное влияние европейского романтизма («Первая и Вторая концертные увертюры, 1889, 1892; Две сюиты фортепианных миниатюр, 1890), то в произведениях, появившихся после его возвращения на родину, был совершен резкий поворот к национальному. Примечательны в этом смысле сюита «Покинутое ранчо» для фортепиано, и Первая симфония (1907), ставшие первыми образцами аргентинского «национализма» в профессиональной музыке.

Альберто Вильямс – первый среди аргентинских композиторов создатель крупных инструментальных форм, прежде всего девяти симфоний,

сочиненных с 1907 по 1939 годы, в которых высокоразвитая композиторская техника служит художественному перевоплощению ладогармонических, ритмических и мелодических элементов музыкального фольклора. Симфонии Вильямса составляют поистине становой хребет его творчества. В них вся Аргентина с ее природой, легендами, мировосприятием людей. Если Первая симфония еще не имеет опубликованной программы, то все последующие вдохновлены какой-то определяющей идеей. Так, Вторая симфония До минор называется «Горная колдунья» (1910), Третья симфония фа мажор – «Священная сельва» (1911), Четвертая симфония ми-бемоль мажор имеет этнографическое название «Eli ataja-caminos» (1935), Пятая называется – «Сердце куклы» (1936), Шестая – «Смерть кометы» (1937), Седьмая в Ре – «Вечный покой» (1937), Восьмая симфония фа минор «Сфинкс» (1938), наконец, Девятая симфония си -бемоль минор – «Лягушки» (Los batracios) с подзаголовком «Юмористическая». В аналогичном тематически-образном ключе решены и симфонические поэмы Вильямса: «Поэма колоколов» (1913), «Поэма южных приливов» («Mares australis», 1933), «Поэма Игуасу» (1942)²⁴.

Артуро Берутти (Arturo Verutti, 1858–1938) после первых музыкальных опытов в провинции Сан Хуан и Медоса, продолжил свое образование в Буэнос-Айресе. В 1884-1888 годах совершенствовался в консерватории в Лейпциге. Главное место в его творчестве занимают оперы. Он был первым аргентинским композитором, достигшим триумфальных успехов в Европе, и в частности в Италии. Первая опера «Вендетта», была поставлена в 1892 году в Гражданском театре в Верчелли, а затем в театрах Каркано и Альгамбра в Милане. В эти же годы были созданы оперы «Евангелист» (на сюжет поэмы Лонгфелло; поставлена в 1893 году в Милане) и «Тарас Бульба» (1895), с успехом прошедшие на многих европейских сценах, – в Милане, Неаполе, Флоренции, а также в Буэнос-Айресе, Монтевидео и Мехико. По возвращении на родину он создал еще ряд опер. Хотя в целом они и

²⁴ Игуасу – один из красивейших на земле водопадов на реке Игуасу на границе Аргентины и Бразилии.

принадлежат европейской традиции, в тех их них, которые основаны на национальных сюжетах, таких как «Пампа» (поставлена в 1897); «Юпанки» (поставлена в 1899 году с участием Энрике Карузо); «Герои» (1904, о переходе освободительной армии Сан Мартина через Анды, поставлена в театре «Колон» в 1919), композитор использовал народные темы, что придает музыке определенный местный колорит. На ритмоинтонациях креольского фольклора основаны написанные Берутти в 1880-х годах циклы фортепианных пьес «Шесть американских танцев» и «Музыкальные рассказы», увертюра «Анды» (1886) и «Аргентинская симфония» (1890).

Хулиан Агирре (Julian Agirre, 1868–1924), композитор и пианист, детство провел в Испании, где и получил начальное музыкальное образование в Королевской консерватории Мадрида. В 18-летнем возрасте вернулся в Аргентину. В 1906 году предпринял поездку по стране в целях изучения аргентинского фольклора. Был преподавателем Консерватории Музыки, одним из основателей Музея изящных искусств, первым директором Вагнеровской ассоциации. Хулиан Агирре – ближайший сподвижник Альберто Вильямса в утверждении национального стиля. Хотя он культивировал главным образом малые формы – фортепианные миниатюры, романсы, песни, его творчество представляет ценный вклад в аргентинскую музыкальную культуру. Несмотря на полученное в детстве естественное влияние испанской музыки, Агирре хорошо чувствовал креольский фольклор и умел не только мастерски его обрабатывать, но и воспроизводить его характерные приметы в оригинальных сочинениях, причем очень простыми и экономными средствами. Таковы его фортепианные циклы «Креольские напевы», «Аргентинские тристе», «Аргентинская рапсодия» для скрипки и фортепиано, многочисленные песни в народных жанрах. Агирре принадлежит также 4-х томное собрание «Национальных аргентинских мелодий» в обработке для фортепиано – своеобразная энциклопедия музыкального фольклора. Ряд фортепианных пьес Хулиана Агирре, в частности «Гато» и «Уэлья», оркестрованных и

исполняемых в концертах дирижером Эрнесто Ансерме, приобрели международную известность.

К аргентинским композиторам «Поколения 1880-х» непосредственно примыкают выступившие на музыкальной арене десятилетием позже Эктор Паницца, Константин Гайто, Карлос Лопес Бучардо, Фелипе Боэро и Флоро Угарте. Их творчество принадлежит к «национально-фольклорному» этапу в аргентинской музыке, главный отличительный признак которого – широкое использование элементов фольклора в академических европейских формах, перенесенных на национальную почву [53, с. 167].

Эктор Паницца (Nector Panizza, 1875–1967), итальянец по национальности, был выдающимся дирижером с международной репутацией, на протяжении многих лет стоявшим за оркестровыми пультами ведущих театров Европы и Америки. Выступал в «Королевской опере» в Мадриде, парижской «Комической опере», работал в течение 9 лет в «Ковент-Гардене» в Лондоне, в течение семи лет в «Метрополитен-опере» в Нью-Йорке, на протяжении 10-ти сезонов дирижировал оркестром «Аргентинского театра» в Ла Плате, неоднократно выступал в театре «Колон» в Буэнос-Айресе. В 1921 году наряду с Артуро Тосканини был главным дирижером в миланской «Ла Скала». В 1933 году, единственный из иностранных дирижеров был приглашен на празднование столетия со дня рождения Р. Вагнера для исполнения «Тангейзера» в Венской опере. Выступал в камерных ансамблях в качестве пианиста, вел класс гармонии в Национальной консерватории. Эктор Паницца – автор четырех опер, написанных в традициях итальянской музыки: «Обрученный с морем» (поставлена в 1899 в Буэнос-Айресе); «Латинское средневековье» (поставлена в 1900 в Женеве под управлением Тосканини); «Аврора» (поставлена в 1909 в театре «Колон»); «Византия», поставлена в 1939 там же); симфонической сюиты «Сельские свадьбы», песен, камерно-ансамблевых сочинений, инструментальных пьес.

Константин Гайто (Constantino Gaito, 1878–1945), как и Паницца, получил музыкальное образование в Италии и писал музыку в духе эстетики итальянского веризма. С 1900 года выступал как пианист, был дирижером в «Аргентинском театре» в Ла Плате. С 1924 года вел класс композиции в Национальной консерватории в Буэнос-Айресе. Среди учеников Гайто видные аргентинские композиторы – Хосе Мария и Хуан Хосе Кастро, Луис Джаннео, Хуан Карлос Пас и другие. Гайто – автор ряда опер, в которых наряду с классической тематикой («Петроний», 1919,) появилась и национальная («Ольянтай», 1926; «Кровь гитар», 1932). Большее значение для аргентинской музыки имели его оркестровые и камерно-инструментальные сочинения, такие как симфоническая поэма «Омбу» (1924)²⁵ и струнный «Инкский квартет» (1916).

Карлос Лопес Бучардо (Carlos Lopez Buchardo, 1881–1946) в свое время был одной из центральных фигур аргентинской музыки. Учился у своего сверстника Константина Гайто в Буэнос-Айресе, затем у Альберта Русселя в Париже. Бучардо внес значительный вклад в развитие музыкального образования в Аргентине. С 1916 года более чем 30 лет был президентом влиятельной Вагнеровской ассоциации; основатель и директор Высшей школы изящных искусств университета Ла Плата; основатель (1924) и директор Национальной консерватории музыки и сценических искусств в Буэнос-Айресе, носящей в настоящее время его имя; с 1934 года член Национальной академии изящных искусств. В ранних произведениях Бучардо ощущается сильное влияние итальянской музыки, о чем, в частности, свидетельствует постановка в 1914 году его оперы «Мечта души» (*Il sogno di alma*) в театре «Колон», принесшая ему первую известность. Оркестровая фантазия Бучардо «Аргентинские сцены» (1920), вдохновленная жизнью гаучо, с которой он был хорошо знаком, стала, наряду с «Покинутым ранчо» Альберта Вильямса, одним из наиболее ярких выражений аргентинского национального романтизма в эпоху его становления в начале

²⁵ Омбу – вечнозеленое дерево, своего рода символ Аргентины, подобно клену в Канаде или кедрю в Ливане.

XX века. Проникновенным лиризмом отмечены его песни для голоса и фортепиано («Шесть аргентинских песен», 1924; «Пять аргентинских песен», 1935;). Особенной популярностью пользовалась его «Песня извозчика». Продолжая традиции своих предшественников, Бучардо уделял много внимания жанру музыкальной комедии, создав ряд ставших классическими произведений, среди которых «Мадам Линч» (1932), «Перикона» (1933), «Амалия» (1935), а также музыка к драматическому спектаклю «Ромео и Джульетта» (1934).

Фелипе Боэро (Felipe Boero, 1884–1958) окончил в 1902 году Нормальную школу «Мариано Акоста», затем совершенствовался у Пабло Берутти в Буэнос-Айресе и Поля Видаля в Париже. Боэро – один из основоположников аргентинской национальной оперы. Его оперные спектакли отличаются драматической напряженностью сюжета, наличием развернутых оркестровых и хоровых эпизодов, характерных мелодий и ритмов народной музыки. Одним из наиболее значительных произведений Боэро считается опера «Тукуман» (1918) на историческую тему, ставшая первой аргентинской оперой, исполненной национальными артистами на испанском языке (до этого оперы ставились только на итальянском). Среди опер Боэро также «Ариадна и Дионис» (1923), оперы на сюжеты из жизни аргентинских скотоводов-гаучо «Ракела» (1923) и «Разбойник» (1929), а также оперы «Сирипо» (1937) и «Зинкали» (1954). Перу Боэро принадлежат также «Сюита аргентинских танцев» для оркестра, симфоническая поэма «El Lascar» оратория «Иисус идет по воде», Месса ми минор для солистов, хора и оркестра, многочисленные пьесы для фортепиано, хоры и песни в народном духе.

Флоро Мануэль Угарте (Floro Manuel Ugarte, 1884–1970) получил профессиональное образование в Национальной консерватории в Париже. По возвращении в 1913 году на родину посвятил себя композиции и преподаванию. Принимал участие в составлении программ обучения в основанной в 1924 году Национальной консерватории музыки и сценических

искусств. Был заведующим кафедрой гармонии и профессором Высшей школы изящных искусств в Ла Плате. Работал в ряде государственных организаций, таких как Национальная комиссия по культуре, в течение нескольких лет был техническим директором театра «Колон». Угарте – обладатель яркой композиторской индивидуальности. Его музыка отличается колористическим богатством, ритмической живостью и гибким мелодизмом. Большинство его произведений отмечено программностью, отражающей реалии национальной жизни, многие из них написаны на сюжеты и тексты аргентинских прозаиков и поэтов. Он автор оперы «Колдунья Саика» (поставлена 1920, Буэнос-Айрес), балета «Тростник» на сюжет легенды индейцев гуарани, Симфонии ля-мажор (1947), симфонических поэм «Среди гор» (1922) и «Мятежная вода» (1931), оркестровой сюиты «О моей земле» (1947), Концерта для скрипки с оркестром (1964), ряда камерно-инструментальных сочинений. Немало поэтичных страниц содержит вокальная лирика Угарте, в частности цикл «Аргентинские баллады» для голоса и фортепиано на собственные тексты. Флоро Мануэль Угарте – лауреат многих национальных премий, его произведения включали в свои концертные программы крупнейшие дирижеры XX века – Рихард Штраус, Вильгельм Фуртвенглер, Эрих Клайбер.

В 1929 году несколько ведущих аргентинских композиторов объединились в так называемую «Группу музыкального обновления», ядро которой составили братья Хосе Мария, Хуан Хосе и Вашингтон Кастро, к которым присоединились Хакобо Фишер, Луис Джаннео, Онорио Сиккарди, Хуан Карлос Пас и ряд других музыкантов. Первоначально группа выступила с единой платформой, провозгласив необходимость обновления содержания и выразительных средств аргентинской музыки. Члены группы не порывали с национальными традициями, заложенными их предшественниками, но, видя в «фольклорном этапе» лишь необходимый переходный период и считая его исчерпанным, стремились преодолеть как ограниченный провинциализм фольклорного этнографизма, так и известный

академизм европейской ориентации, свойственный школе Альберта Вильямса. В 1937 году меньшая часть радикально настроенных членов «Группы музыкального обновления», возглавляемая Хуаном Карлосом Пасом, выделилась в самостоятельную «Ассоциацию новой музыки», явившуюся зародышем будущего авангарда в Аргентине. Начиная с этого времени аргентинская музыка разделяется на два лагеря, борьба которых заполняет собой последующие десятилетия ее истории.

Композиторы, входившие в «Группу музыкального обновления», были художниками разных артистических индивидуальностей и различной степени дарования, однако их объединяли, помимо общей эстетической платформы, некоторые сходные стилистические тенденции и предпочтения. Для участников «Группы музыкального обновления» в целом были характерными, с одной стороны, стремление преодолеть влияние постромантизма и импрессионизма, а с другой – приобщение к течению европейского неоклассицизма. Наиболее типичным в этом отношении и одновременно самым значительным в истории современной аргентинской музыки явилось творчество братьев Кастро, Хакобо Фишера и Онорио Сиккадри.

Хосе Мария Кастро (Jose Maria Castro, 1892–1964), композитор, дирижер и виолончелист. Брал уроки композиции у Константина Гайто в Консерватории Буэнос-Айреса и у Венсана Д'Энди в парижской Schola Cantorum. Принимал активное участие в концертной жизни Буэнос-Айреса: с 1913 года выступал в качестве виолончелиста в камерных ансамблях (квартет «Общества Вагнера»), с 1930 года дирижировал оркестрами Ассоциации оркестровых педагогов, театра «Колон» и Филармонического оркестра Буэнос-Айреса. Его произведения написаны в ярко выраженном неоклассицистском стиле, что не мешает им оставаться в русле национальной традиции. Главные из них – балет «Джорджия» (1937), отмеченный национальной премией, Concerto grosso (1932), Концерт для оркестра (1944), Концерт для фортепиано с оркестром (1941, пересмотрен в

1956), вокально-симфоническая поэма «С родиной в сердце» для тенора с оркестром (1964).

Хуан Хосе Кастро (1895–1968) – один из крупнейших аргентинских композиторов и дирижеров XX века. Как и его старший брат, он получил первоначальное музыкальное образование в Консерватории Буэнос-Айреса (у Эдуардо Форнарини) и завершил его у Венсана Д'Энди в Schola Cantorum в Париже. Музыкально-общественная деятельность Х.Х. Кастро была исключительно многообразной. В 1926 году он основал в Буэнос-Айресе Квартетное общество (играл первую скрипку) и камерный оркестр Ренасимьенто (1928). С 1929 года дирижировал оперными и балетными спектаклями театра «Колон», а в 1933 стал его директором. В качестве главного дирижера Филармонического (с 1930) и Национального симфонического оркестров (с 1955) Х.Х. Кастро ежегодно проводил циклы симфонических концертов, впервые исполнив в Аргентине многие значительные произведения современной аргентинской и европейской музыки. Гастролировал в Европе и Америке, в разные годы был главным дирижером симфонических оркестров Монтевидео, Гаваны, Мельбурна. В каталоге его сочинений опера «Прозерпина и чужестранец» (премия на конкурсе, объявленном театром «Ла Скала»; поставлена в том же театре в 1952 году); «Креольские хоралы» для оркестра (1953), удостоенные 1-й премии на I Фестивале латиноамериканской музыки в Каракасе в 1954 году; симфоническая поэма «В саду мертвых» (1923), симфония №1 (1931), «Аргентинская симфония» (1934), «Симфония полей» (1939), Концерт для фортепиано с оркестром (1941), камерно-ансамблевые и вокальные произведения.

Аргентинский композитор, скрипач и дирижер **Хакобо Фишер** (Jacobo Fischer, 1896–1978), уроженец Одессы, учившийся в детстве игре на скрипке у П. Столярского, в 1917 году окончил Петроградскую консерваторию у Л. Ауэра (скрипка), В. Калафати и М. Штейнберга (композиция), в 1923 году эмигрировал в Аргентину, где занял достойное место в музыкальном

сообществе. Преподавал в Национальной консерватории в Буэнос-Айресе и Высшей школе изящных искусств Национального университета Ла Платы, был членом Национальной академии изящных искусств. В творчестве Фишера в наибольшей степени проявились антиромантические тенденции, характерные для большинства представителей «Группы музыкального обновления»; его стиль можно назвать неоклассицистским «в чистом виде». «Его музыка говорит языком сильным и властным, он не боится резкостей и острых диссонансов, если с их помощью достигается желаемый эффект; яркие контрасты – его отличительная черта», так характеризует композитора музыковед Леопольдо Уртадо [240, с. 56]. Фишер на протяжении всей жизни не терял связей с русской культурой, о чем свидетельствуют такие его сочинения, как симфоническая поэма «Суламифь» по одноименной повести А.И. Куприна (1927), одноактные комические оперы «Медведь» (1952) и «Предложение» (1955) по одноименным пьесам А.П. Чехова. Хакобо Фишер – автор «Героической поэмы» для оркестра (1927; премия Ленинградской филармонии), восьми симфоний (1932-1964), нескольких балетов (в том числе «Современная Колумбина», 1933; «Ласточка», 1942), Концерта для скрипки с оркестром (1942), двух концертов для фортепиано (1945, 1963), ряда камерно-инструментальных и вокальных произведений.

Деятельность **Луиса Джаннео** (Luis Ganneo, 1897–1968) на музыкальном поприще в молодые годы была тесно связана городом Сан Мигель в провинции Тукуман, где в 1932-1942 годах он занимался педагогикой и руководил созданным им симфоническим оркестром. что способствовало повышению культурного уровня этой провинции. Потом был членом Национальной академии изящных искусств, преподавателем Провинциальной консерватории Ла Платы (1949-1965), директором Национальной консерватории музыки и сценических искусств в Буэнос-Айресе (1955-1960), преподавателем Высшей школы изящных искусств Национального университета Ла Платы (1956-1966) и Института Католического университета (1964). С 1945 года Джаннео активно занимался

дирижерской деятельностью: в 1954 году создал симфонический молодежный оркестр Аргентины, ставший позже Симфоническим молодежным оркестром государственного радио. Как и другие члены «Группы музыкального обновления» Джаннео в своем творчестве занимался поисками подлинно национального музыкального языка в русле постромантизма. Среди его произведений 30-х годов симфонические поэмы «Турай-Турай» (1928) и «El tarco en flor» (1930), балет «Снежная королева» (1939). Первая симфония (1938). В 40-х годах проявляются неоклассицистские тенденции: Симфониетта (1940), Концерт для фортепиано с оркестром (1941), «Концерт аймара» (1942) для скрипки с оркестром, «Симфония Америк» (1945). Среди более поздних сочинений – «Антифонная симфония» (1963), «Увертюра к Пятисотлетию» (1965). Джаннео создал также ряд камерных произведений, среди которых 4 квартета (1936-1958), сонаты для виолончели (1934) и скрипки (1956) с фортепиано, песни и танцы, в том числе ставшие популярными в Аргентине «Пампеана и копла», «Байлесито», «Самба» и другие.

Из композиторов следующего по отношению к «Группе музыкального обновления» поколения выделяются Роберто Гарсиа Морильо и Карлос Гуаставино. Многие их произведения, как и произведения предыдущей группы композиторов, хронологически выходят за рамки 40-х годов и, строго говоря, должны были бы рассматриваться уже в следующем, «послевоенном» разделе данной работы. Однако, учитывая, что творчество этих композиторов стилистически принадлежит к традиционному национальному направлению, автору работы представилось логичным объединить их с представителями «Группы музыкального обновления», и, напротив, творчество крупнейшего аргентинского композитора Альберто Хинастеры, их ровесника по факту рождения (1916), отнести к следующей главе, в которой будут рассматриваться стилистические тенденции второй половины XX века.

Роберто Гарсиа Морильо (Roberto Garcia Morillo, 1911–2003) окончил Национальную консерваторию в Буэнос-Айресе, где был учеником Флоро

Угарте и Константино Гайто. Занимался в Париже у И. Ната по фортепиано. С 1942 года преподавал композицию, инструментовку и историю музыки в Национальной консерватории. При независимой эстетической позиции Р. Гарсиа Морильо в своем творчестве в целом придерживался национальной ориентации и пользовался традиционными выразительными средствами. Его музыка лишена внешних эффектов и отличается эмоциональной утонченностью и элегантностью стиля. Таковы его Квартет для кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано, Концерт для фортепиано с оркестром, «Офорты Гойи» для инструментального секстета (1939), мимодрама «Эшер» по новелле Эдгара По (поставлена в 1942 году в театре «Колон»), «Музыка» для гобоя и оркестра (все названные произведения отмечены премиями и дипломами). Для Гарсиа Морильо характерны связи с испанской культурой, что отчетливо проявляется в таких, отмеченных чертами стилизованной архаики произведениях, как хореографическая кантата «Мориана» на тексты старинных испанских романсов (поставлена в 1958 году в театре «Колон»), камерная кантата «Диван Тамарит» на стихи Гарсиа Лорки, хоровые «Романсы любви и смерти». Среди сочинений композитора три симфонии (1948, 1955, 1961), «Олимпийские вариации» (1958) для оркестра; оперы «Случай Мэйларда» (1975) и «Аркадий, мексиканец» (1981), балеты «Маска и лицо» (1963) и «Аргентина 1860» (1980); камерно-инструментальные ансамбли, произведения для фортепиано (в том числе 5 сонат), музыка к кинофильмам. Перу Р. Гарсии Морильо принадлежат монографии о М. Мусоргском, Н. Римском-Корсакове, К. Чавесе и другие музыковедческие исследования.

Карлос Гуаставино (Carlos Guastavino, 1914–2000), начав учиться игре на фортепиано в Санта Фе у Эсперансы Лотрингер, затем продолжил обучение у Атоса Пальмы в Буэнос-Айресе. Гуаставино – убежденный композитор-традиционалист, чуждый каких бы то ни было ухищрений, способных исказить естественную логику развития музыкальной мысли. В его стиле сохранилась верность идеям основоположников национального

направления А. Вильямсу, и Х. Агирре, с которым его сближает чистота и тонкость фактуры. Музыка Гуаставино проникнута народными ритмами и интонациями, обогащенными красочными импрессионистскими гармониями. Ощущение свежести звучания не исчезает даже в моменты наибольшей гармонической, ритмической или контрапунктической сложности. Гуаставино, возможно, является наиболее характерным представителем аргентинского романтизма. Его музыкальный стиль, накрепко связанный с традициями XIX века, практически полностью отделен от модернистского поворота, который произошел в музыке XX века, что, однако, не только не помешало, а может быть, и способствовало громадному успеху его приятной по звучанию, нежной и романтической музыки не только у широкой публики, но и у многих молодых аргентинских композиторов, превративших его в образец для подражания. Приведем здесь характерное высказывание самого Гуаставино под псевдонимом Карлоса Винсенте в путеводителе по аргентинской музыке, говорящее о том, что композитор отдавал себе отчет в особенности своей «отсталой» позиции: «В обстановке дезориентации и потерянного курса, безнадежных поисков, среди фиктивных талантов, среди стольких импровизированных новаций, среди стольких претензий на непонимание слышится в аргентинской музыкальной среде ясный и непоколебимый голос и чистейшее пение: это вдохновение Карлоса Гуаставино, который продолжает хранить верность музыке в ее эмоциональности и лиризме и для того, чтобы взволновать, нуждается не во впечатляющих развертываниях или патологических деформациях, а лишь в простой и ясной мелодии, созвучной своему времени. В этом состоит чудо искреннего музыканта, благодаря аутентичности которого даже его самые маленькие пьесы имеют будущее. Уже более чем 25 лет тому назад были услышаны впервые «Пуэблито, моя деревня», «Ошибка голубки», «Роза и ива», «Байлесито» и столько других произведений, которые, если и вышли сегодня из моды, останутся навсегда и составят часть вещей выражающих дух нашей страны» [400].

Гуаставино – продолжатель традиции салонного музицирования, мастер миниатюры, что проявляется в исключительном предпочтении, которое он оказывает малым формам – песням, романсам, пьесам для фортепиано. В этом, возможно, проявляется его определенная ограниченность в сравнении с мастерами-симфонистами, однако в этой области он нашел себя: многие из его сочинений могут служить образцом тонкого вкуса и изящества. В подтверждение этих качеств приведем две разнохарактерных песни Гуаставино из цикла «12 народных песен» (1968) – мечтательную «Видалу с Секадаля» (пример 122) и зажигательную самбу «В пропасти жажды» (пример 123).

Помимо множества отдельных песен и танцев, принесших Гуаставино огромную популярность, можно назвать также «Шесть колыбельных песен» на стихи Габриэлы Мистраль, «Четыре аргентинские песни», «Сиеста» на стихи Франсиско Сильвы. Среди произведений для фортепиано, в которых в большинстве своем разрабатываются жанры городской популярной музыки, принесший ему первую известность «Байлесито» (1940), «Три сонатины» в народных ритмах (1949), Десять прелюдий (1952), «Десять аргентинских кантилен» (1958), цикл из десяти пьес под названием «Мои друзья» (1966) с забавными жанровыми зарисовками, как например, «Луисито с улицы Конкордиа», «Нелли из кафе Рио Куатро».

3.6. Уругвай. Парагвай.

В граничащих с Аргентиной странах, Уругвае и Парагвае, формирование национального направления в силу ряда объективных причин шло более медленными темпами и не привело к образованию школ в точном значении этого слова. На примере творческой деятельности композиторов этих небольших стран с особой ясностью видится тесное переплетение творческих судеб и музыкальных явлений в сопредельных странах.

Достаточно ярко на общем латиноамериканском фоне выглядит композиторское творчество в **Уругвае**. Его ветераны – Альфонсо Брокуа, Эдуардо Фабини и Луис Ключо Морте считаются основоположниками национального направления.

Альфонсо Брокуа (Alfonso Broqua, 1876–1946) получил хорошее европейское образование: учился в Scola Cantorum в Париже у Винсента Д’Энди и в Реальной консерватории в Брюсселе у С. Франка. С 1900 по 1910 годы жил в Париже. По возвращении в Уругвай создал ряд значительных произведений, среди которых – опера «Табаре» (поставлена в 1910 году в Монтевидео), ставшая первой национальной уругвайской оперой; Симфонические впечатления» (1912), балет «Телен и Нагей» (1922), сюита для фортепиано «Поэма долин», Квintет соль-минор, большое число пьес для гитары, отличающихся виртуозной фактурой, многочисленные песни с характерным привкусом инкской и креольской музыки. В 1922 году Брокуа вновь отправляется во Францию, где остается на многие годы. При этом его творчество не утратило национального колорита, о чем свидетельствуют такие сочинения, как симфоническая поэма «Ночь в кампо» (1931), индихенистская симфоническая картина «Воспоминание об Андах» (Evocacion andina), исполненная в 1937 году в Париже, и балет «Изабелла», также поставленный в Париже в 1938 году. Среди наиболее примечательных произведений Брокуа своей образностью, восходящей к эпохе конкисты, выделяется симфоническая поэма «Южный крест», в которой ритмоинтонации инкского и испанского креольского фольклора как бы символизируют двуединство европейской и американской цивилизаций, а также «Перикон» на стихи классика аргентинской литературы Мартина Ферро.

Без сомнения, наиболее значительная фигура среди уругвайских композиторов того времени – **Эдуардо Фабини** (Eduardo Fabini, 1882–1950). После первых уроков игры на скрипке у своего брата, он поступает в Консерваторию «Ла Лира» в Монтевидео. В 1900 году отправляется в Бельгию

где совершенствуется у Сезара Томсона по скрипке и у Аугустино Боек в Королевской консерватории в Брюсселе. После периода интенсивной концертной деятельности в Европе в 1905 году возвращается в Монтевидео, где основывает Национальную консерваторию музыки (1907), а затем Уругвайскую ассоциацию камерной музыки (1910). Исполнение симфонической поэмы Фабини «Кампо» в 1922 году в Монтевидео и ее повторное исполнение в следующем году в театре «Колон» в Буэнос-Айресе Рихардом Штраусом стали значительной вехой в истории уругвайской музыки, обозначившей зарождение национального направления. Знаком признания таланта Фабини стал состоявшийся в 1925 году авторский концерт из его произведений, на котором вместе с «Кампо» были исполнены произведения для хора *a cappella* – «Моей реке», «Старая родина» для чтеца, солистов, хора и оркестра, а также несколько романсов и песен в интерпретации Альбертины Вилар. С образованием в 1929 году Государственной службы радиопередач и публичных концертов (позже Государственная служба радиовещания и телевидения SODRE) Фабини исполнял обязанности музыкального советника. С 1943 занимал пост директора Национальной консерватории.

Сочинения Фабини, вдохновленные историей, народными легендами и природой Уругвая, можно считать высшим выражением национального романтизма. Они отличаются богатой и оригинальной мелодической фантазией, насыщены пряными импрессионистическими гармониями. Среди них симфонические поэмы «В полях» (1921) и «Остров, где растут сейбы» (1926), кантата «Старая родина» для сопрано, женского хора и оркестра (1925), Фантазия для скрипки с оркестром (1929), «Симфоническая борозда» (1931), симфоническая картина «Мбурукуйя» (фрагмент незавершенного балета на сюжет легенды индейцев гуарани, 1933), балет «Утро волхвов» (1937). Во многих хоровых сочинениях также воспевается покрытая романтической дымкой природа Уругвая («Беззаботный ручей», «Моей

реке», «Ранчо»). Поистине народным достоянием стали многие песни Фабини в жанре тристе.

Луис Клузо Морте (Luis Cluzeau-Mortet, 1889–1957) отличался широтой творческих интересов. Первоначально учился у своего деда (фортепиано) и у Марии Виски (скрипка). В 1914-1930-х годах выступал в качестве альтиста в различных камерных ансамблях Уругвайской ассоциации камерной музыки, в 1931-1946 был концертмейстером группы альтов Симфонического оркестра SODRE. Преподавал историю музыки и эстетику в различных музыкальных заведениях Монтевидео. В течение 40 лет руководил хором слепых института Артигаса. Выступал с концертами как пианист. За свои сочинения удостоен ряда национальных премий. В творчестве Клузо-Морте развиваются традиции европейского постромантизма на основе ритмоинтонаций креольского фольклора. Среди произведений выделяются «Четыре креольских ритма» для струнного квартета (1939), симфонические поэмы «Долины» (1944), «Песнь любви» (1959), симфония «Артигас» (1955), «Симфония Востока» (1958); из хоровых произведений – «Сверчок», «Сиеста» (1931), «Гимны Восточной республики» (1946). Клузо-Морте также автор многочисленных песен для голоса и фортепиано, инструментальных пьес.

К названным композиторам близко примыкают по своим эстетическим взглядам их младшие современники Гвидо Санторсола и Альберто Сориано. **Гвидо Санторсола** (Guido Santorsola, 1904–1994), итальянец по рождению, прежде чем обосноваться в Уругвае, в течение 20 лет жил в Бразилии. Музыкай начал заниматься сначала у своего отца, а затем в Консерватории драмы и музыки города Сан-Пауло в Бразилии у Захариуса Аутори (скрипка) и Агостино Канту (теоретические дисциплины). Совершенствовался по композиции в Уругвае у Ламберто Бальди. По стипендии бразильского правительства отправился в Европу, где брал уроки игры на скрипке у Фузеллы в Неаполе и Лондонском Тринити-Колледже у Митовского. С 1922 года начал выступать с концертами. В 1925 возвращается в Бразилию и

занимает место альтиста в Паулистском квартете и концертмейстера альтов в оркестре Муниципального театра Рио-де-Жанейро. Переезд в 1931 году в Монтевидео положил начало плодотворной деятельности Санторсола в Уругвае. Он начал работать в Симфоническом оркестре SODRE в Монтевидео, играть в квартете, дирижировать спектаклями оперы и балета. В 1942-1943 годах Санторсола дирижировал оркестрами Аргентины и Бразилии. Стал основателем оркестра и квартета Уругвайской ассоциации художественной культуры, получившего позже имя Эриха Клайбера. В целях подготовки новых поколений уругвайских музыкантов совместно с Сарой Бурдильон основал в 1931 году Нормальную школу музыки, из которой с годами вышло много высокопрофессиональных музыкантов. Музыкальная деятельность Санторсола нашла международное признание: в 1971 и 1975 годах он дал ряд мастер-классов в США и Европе.

Призвание к композиции Санторсола почувствовал рано, уже в 11-летнем возрасте сочинил увертюру для оркестра. Начальный период творчества Санторсола (1926-1944) отмечен определенным влиянием бразильской народной музыки. Среди сочинений этого периода можно упомянуть «Романс» (1926) и «Империю бурлески» для скрипки и фортепиано, за которую был удостоен премии журнала «Ариэль». Затем последовали Концерт для скрипки, альты, хора и оркестра (1933), «Агония» (1937) для контральто и оркестра и наиболее значительное произведение этого периода – Концертино для гитары и оркестра (1943). Период между 1945 и 1961 годами связан становлением Санторсола уже как уругвайского композитора. Появляются Симфония для струнных инструментов (1957), «Креольская рапсодия» (1960), два симфонических этюда, ряд камерно-ансамблевых произведений, несколько оригинальных пьес для гитары. Наиболее представительным произведением Санторсола стала «Кантата Артигасу» (1965) для женского хора и оркестра, которая, наряду с несколькими гимнами, посвященными уругвайским департаментам Артигас, Лавальеха и Санелонес, свидетельствуют о ярко выраженном национальном

начале в творчестве композитора. Характерно, что, несмотря на весьма зрелый возраст, Санторсола проявляет серьезный интерес к новейшим музыкальным веяниям. Начиная с 1962 года он разрабатывает собственную контрапунктическую систему хроматических звуков на базе додекафонии, нашедшую отражение в таких сочинениях, как Концерт для двух гитар и оркестра (1966), Концерта для двух бандонеонов и оркестра (исполнен в 1983). Среди его поздних произведений выделяются «Два звуковых портрета» (1988), «Греза» для гитары и фортепиано (1990) и две симфонии для большого оркестра (1990, 1991). И хотя титул «Бах XX века», которым величают Санторсолу в Уругвае, звучит несколько преувеличенно, философская углубленность его зрелых произведений и совершенство выполнения замыслов позволяют считать его одним из наиболее значительных уругвайских композиторов XX века.

Альберто Сориано (Alberto Soriano, 1915–1968), композитор, музыковед, фольклорист и музыкальный критик. Учился в консерватории г. Баиа (Бразилия) у Д. Соузы (скрипка) и С. Деолино Роеса (теоретические предметы). В 1937 году переехал на жительство в Монтевидео. В 40-х годах предпринял ряд фольклорных экспедиций по Бразилии, Аргентине и Парагваю. С 1942 года в течение нескольких лет жил в Бразилии, с 1951 года окончательно обосновался в Уругвае. В 1953-1969 годах возглавлял секцию музыковедения на факультете гуманитарных наук университета Монтевидео, преподавал музыкально-теоретические дисциплины. Выступал с лекциями и исполнением своих произведений за рубежом (в 1964 году посетил СССР). В музыке Сориано, отличающейся красочностью и интонационной характерностью, используются элементы фольклора различных регионов Латинской Америки (балет «Ночное ранчо», 1951; «Четыре симфонических ритуала» для оркестра, 1953). Обращает на себя внимание прогрессивная общественная позиция композитора, отразившаяся в тематике его сочинений, таких, как «Симфонические песни Кубинской революции» (1961), «Симфонические песни боливийским шахтерам» (1962),

симфоническая поэма «Памяти погибших в Бухенвальде», симфонический триптих «Прага» (исполнен в Берлине в 1966 году). Среди произведений Сориано также Симфониетта для гитары и струнных (1954), концерты для солирующих инструментов с оркестром – для гитары (1952); для фортепиано (1954); скрипки и струнных (1957); виолончели (исполнен в Москве в 1964 году). Как и другие уругвайские композиторы, Сориано отдал дань памяти великого общественного деятеля своей страны в сочинении «Три схемы из жизни Артигаса» (исполнено в Бухаресте в 1964 году).

В **Парагвае** в первой половине XX века выдвинулась группа талантливых композиторов с ярко выраженной национальной ориентацией. Это прежде всего **Агустин Пио Барриос** (Agustin Barrios, 1885–1944), один из наиболее известных гитаристов Латинской Америки своего времени, неоднократно гастролировавший в Европе, где критика сравнивала его с Андресом Сеговией. Как композитор Барриос писал главным образом для гитары. Его этюды, прелюдии, колоритные пьесы, такие, как «Парагвайский танец», «Сон в тропическом лесу», «Гуаранийская Диана» и другие, стали ценным вкладом в гитарный репертуар. Барриос считается также первым в Парагвае создателем симфонического произведения («Симфоническое аллегро»).

Хосе Асунсьон Флорес (Jose Asuncion Flores, 1904–1972) – представитель музыкального индихенизма. Среди его произведений балет «Индеанка», симфонические поэмы «Глубокая ночь», «Ньяндерувусу», оратория «Голубка мира». Созданный Флоресом на базе мелодических и ритмических элементов музыки индейцев гуарани новый жанр современной лирической песни, стал одним из самых популярных в стране. Асунсьон Флорес был членом коммунистической партии Парагвая, и Всемирного Совета Мира. Подвергался гонениям режима А. Стресснера, вследствие чего был вынужден провести многие годы жизни в Аргентине. Сделал ряд записей своих произведений в бывшем СССР оркестром под руководством М. Арановича.

Хуан Карлос Морено Гонсалес (Juan Carois Voreno Gonzalez, 1916–1983) – наиболее известный парагвайский композитор, широко использующий в своем творчестве народные сюжеты и музыкальный фольклор. Значительным вкладом Морено Гонсалеса в парагвайскую музыку считается создание им в 50-годах жанра «парагвайской сарсуэлы» – музыкальной комедии по типу испанской сарсуэлы, среди которых «Ткачиха из Ньяндути» (1956), «Корошира» (1958), «Мария Пакиру» (1959). Наибольшую известность приобрела его симфоническая поэма «Флейта солнца» (1944), написанная на индейские темы. Танго Морено Гонсалеса «Маргарита» входило в репертуар Карлоса Гарделя. Ему принадлежат также фортепианный и скрипичный концерты, струнный квартет, фортепианное трио, фортепианные и скрипичные сонаты.

3.7. Чили

В эволюции композиторского творчества в Чили отражаются закономерности, общие для всех стран Латинской Америки. Вместе с тем имеются и свои отличия, вызванные особенностями характера чилийской культуры: преобладание в ней испанского наследия и гораздо менее ярко выраженное «экзотическое» афроамериканское влияние. В связи с этим в Чили отмечается значительно менее резкое противостояние «национального» и «европеистского», а затем «универсального» течений. Творчество большинства чилийских композиторов обнаруживает, в первую очередь, прочную связь с европейской классической традицией и четкую линию преемственности поколений. Эта линия идет от первых представителей национального романтизма Энрике Соро и Педро Умберто Альенде к композиторам также национальной ориентации, но уже с заметным неоклассицистскими тенденциями – Хорхе Уррутиа Блонделю и Альфонсо Летельеру Льоне и далее к центральным фигурам чилийской музыки – Доминго Санта Круссу и Хуану Оррего Саласу.

Энрике Соро также как и его ближайший соратник Педро Умберто Альенде являются основоположниками национальной чилийской композиторской школы, внесшими большой вклад в развитие национальной музыкальной культуры. **Энрике Соро** (Henrique Soro, 1884–1954) – один из первых чилийских композиторов-симфонистов. Он учился в Королевской консерватории Милана, после чего начал выступать как пианист. В 1906 году начал преподавать гармонию и контрапункт в Национальной консерватории музыки в Сантьяго, заведовал кафедрами композиции и фортепиано (1907-1919), был директором этой консерватории (1919-1928). Будучи признанным импровизатором, поддерживал тесные творческие связи с видными музыкантами, такими, как Пабло Казальс, Винсент Д’Энди, Игнасий Падеревский. Среди учеников Соро – многие видные чилийские музыканты, в частности, Доминго Санта Крус, Адольфо Альенде, Хуан Казанова и другие. Творчество Э. Соро отличается выраженной романтической направленностью. Среди его произведений наиболее значительными считаются: Две симфонические сюиты (1919), «Романтическая симфония» (1921), Симфонические прелюдии (1936), «Три чилийских напева» для оркестра (1942), «Сюита в старинном стиле» (1943), Концерт для фортепиано с оркестром (1949). Он также автор ряда камерно-ансамблевых произведений, пьес для фортепиано, хоров, романсов и песен.

Педро Умберто Альенде Сарон (Pedro Umberto Allende Saron, 1885–1959) первые уроки музыки получил у своего брата Хуана Карлоса, преподавателя Национальной консерватории в Сантьяго, которую он закончил в 1908 году. В 1911 году был направлен для совершенствования в Европу, где установил контакты с такими видными музыкантами как К. Дебюсси, М. де Фалья, а позже с Ф. Педреллем. С 1918 по 1946 годы Альенде возглавлял кафедру гармонии и композиции в Национальной консерватории, вследствие чего его влияния не избежал практически ни один из чилийских композиторов. Он также стал первым чилийским музыкантом, удостоенным в 1945 году Национальной премии искусств. Альенде в своем творчестве

использовал элементы чилийского музыкального фольклора на базе постромантизма и в особенности французского импрессионизма. Его музыкальный язык отличается гармонической усложненностью, частыми политональными наслоениями, нерегулярной ритмикой [144, с. 79]. Несмотря на ярко национальный характер его сочинений, он практически не прибегает к цитированию народных мелодий. К числу лучших произведений Альенде Сарона относятся оркестровая сюита «Чилийские сельские сцены» (1914), «Симфонический концерт» для виолончели с оркестром (1915), симфоническая поэма «Голос улиц» (1920). Им созданы также цикл «12 тонад для фортепиано» (1918-1922), многочисленные хоры и песни, получившие популярность в стране.

Доминго Санта Крус Вильсон (Domingo Santa Cruz Wilson, 1899–1987) – крупнейший представитель чилийской музыки XX века. Подобно Вилла-Лобосу и Чавесу он стал в 1920-х годах одним из лидеров интеллектуальной элиты своей страны в движении обновления против реакционной позиции официальных кругов с их ориентацией на итальянскую оперу и творчество западноевропейских композиторов. Весьма значителен вклад Санта Круса в организацию и развитие музыкальной жизни своей страны, о чем свидетельствуют основные вехи его жизненного пути. Свою профессиональную подготовку Санта Крус получил в начале в Сантьяго, где он изучал гармонию и контрапункт под руководством Энрике Соро, а затем в Мадриде, где занимался композицией и инструментовкой у Конрадо дель Кампо. Санта Крус был профессором композиции и истории музыки в Национальной консерватории в Сантьяго, деканом факультета изящных искусств (1932-1948), факультета музыкального искусства и музыковедения Чилийского университета (1948-1953), основателем и руководителем «Общества Баха» (1924), основателем (совместно с Армандо Карвахалем) Национальной ассоциации чилийских композиторов (1935), президентом Института распространения музыкальной культуры (со дня основания в 1940 году), одним из основателей «Чилийского музыкального журнала» (1945) и

Института музыковедения (1946), организатором фестивалей и конкурсов чилийской музыки (с 1948 года), вице-президентом (1953-1955) и президентом (1955-1958) Международного общества музыкального воспитания. Доминго Санта Крус – лауреат Национальной премии искусств и многих других национальных и зарубежных премий.

Основное отличие Санта Круса от других современных ему латиноамериканских композиторов состояло в том, что он уже в самых ранних сочинениях «перешагнул» через этапы цитирования, обработки и воссоздания фольклора, найдя глубоко индивидуализированные и отмеченные чертами зрелости способы самовыражения. В творчестве Доминго Санта Круса синтезированы на базе неоклассицизма черты стилей разных эпох – от итальянских мадригалистов эпохи Ренессанса до модернистских тенденций XX века. Ему свойственно глубокое влечение к барочной полифонии, прежде всего к музыке И.С. Баха. Другим сильнейшим импульсом, связывающим его с современностью, было творчество Хиндемита. Линеарный контрапункт, политональность, хроматические гармонии легли в основу формирования его собственного индивидуального стиля (не случайно Санта Круса называют «чилийским Хиндемитом»).

Углубленная содержательность музыки Санта Круса и достаточно сложная полифонизированная фактура, в которую облечены многие его сочинения, далеки от элитарного интеллектуализма. В музыке Санта Круса всегда ощущается спонтанный характер его вдохновения. Важнейшей и постоянно эволюционирующей чертой его индивидуального стиля является глубокий драматизм, который реализуется посредством контрапунктических методов техники барокко. Гармоническое богатство музыки достигается в результате движения горизонталей, насыщенных, по выражению критика Висенте Вью Саласа, «хроматическим драматизмом», имеющим свои истоки прежде всего у итальянских мадригалистов – Жезуальдо и Монтеверди, а также у Хиндемита [359, с. 38].

Глубоко личным, субъективно-обостренным восприятием отмечены уже ранние произведения композитора – циклы для голоса с фортепиано «Четыре поэмы Габриэлы Мистраль» (1927), «Песни одиночества» (1928), «Пять трагических поэм» для фортепиано (1929). «Три пьесы» для скрипки и фортепиано (1939). Приведем здесь два фрагмента из этого цикла, которые, как представляется, могут достаточно убедительно продемонстрировать некоторые черты стиля композитора, – «Песню» в стиле лирической чилийской тонады (пример 124) и графически изломанный, драматичный «Речитатив» (пример 125).

Произведения Санта Круса 1940-1950-х годов демонстрируют неуклонный рост художественного и технического мастерства композитора. Страстный поклонник музыки Ренессанса, Санта Крус глубоко проникся духом возвышенных идеалов той эпохи, преломив в своем творчестве характер мадригальной хроматической полифонии как особой жанрово-стилистической сферы. Одухотворенной красотой проникнуты многие его произведения, такие, как хоровые циклы «Пять песен» (1940), «Три мадригала» (1940), «Эклога» для хора и оркестра на текст Лопе де Веги (1949). Картины величественных Анд и низвергающихся водопадов встают в монументальной «Кантате чилийских рек» для хора и оркестра (1941); проникновенной лирикой наполнен хоровой цикл «Шесть песен весны» (1950). Среди оркестровых произведений этого периода выделяются «Три драматические прелюдии», Вариации для фортепиано с оркестром (1943) и особенно Концертная симфония для флейты с оркестром (1945). В последнем из них Санта Крус возрождает на современном уровне жанр, в XVIII веке занимавший промежуточное положение между барочным *concerto grosso* и классической симфонией, при этом сохраняя образный строй и характер первого, но формой и масштабами приближаясь ко второй. Концертная симфония, это «чудо изящества» [359, с. 39], как и другие произведения тех лет, свидетельствуют о громадной аналитической работе композитора. В них наблюдаются неистощимое разнообразие полифонических приемов, все

большее обогащение гармонического языка и предельная индивидуализация мелодики.

Весьма показательными для стиля Санта Круса являются его квартеты. Хуан Оррего-Салас писал: «Сравнивая квартетный стиль Доминго Санта Круса со стилем Бартока и Хиндемита, можно поместить его где-то между ними. С Хиндемитом его объединяет объективность выражения, известный академизм в отношении к форме. Вместе с тем, по богатству и красочности гармонического языка он ближе к Бартоку» [308, с. 78]. Взволновано, и страстно звучит главная тема Квартета № 2 (1947), выразительны и самостоятельны голоса участников ансамбля (пример 126).

В написанном более чем десятью годами позже Квартете № 3 (1959) музыкальный язык гораздо обостреннее, что, возможно, явилось отражением некоторых новых тенденций, когда стиль композитора воспринял отдельные элементы шенберговской системы и приблизился к экспрессионизму, что выразилось в сгущении драматизма, обостренной диссонантности (пример 127).

Важными вехами стали Первая симфония (1946) Санта Круса, означавшая прорыв чилийской музыки в крупную симфоническую форму после 20-летнего перерыва, возникшего после написанной Энрике Соро в 1925 году «Романтической симфонии», и Вторая симфония (1948), ставшая одним из наиболее глубоких выражений творческой индивидуальности композитора. Музыка этого произведения отмечена редкой в наше время ритмической регулярностью и устойчивостью. Мелодические контуры классически ясны и определены. В небольшой по объему первой части композитор как бы приглашает слушателя в дорогу жизненных испытаний (пример 128). Вторая часть насыщена моторикой барочного плана. Начав изложение с какой-либо ритмо-формулы четвертями или восьмыми, автор поддерживает безостановочную ритмическую пульсацию в течение всего раздела, чтобы затем сменить ее на новое ритмическое образование. Так,

главная тема второй части, решительная, резкая, развивается, чтобы, достигнув кульминации, уступить место второй, лиричной и также ритмически устойчивой (пример 129). Возвышенно-драматична третья, медленная часть симфонии. В яростной, шумной (*tumultoso*), синкопированной теме финала суммированы признаки многих танцевальных креольских жанров. Эта часть выделяется в творчестве композитора своим оптимистическим настроением, что подтверждается и заключительными, полными энтузиазма тактами симфонии (пример 130).

Творчество Доминго Санта Круса 1960-1970-х годов выходит за рамки данной главы, ограниченной 1940 годами. Представляется, однако, что послевоенные авангардистские тенденции не нашли значительного отражения в его поздних произведениях, поэтому предпочтительней в этом случае довести рассмотрение его творчества до логического завершения, не прерывая его, как в случае Чавеса. Стиль позднего Санта Круса, не претерпевая существенных изменений, приблизился к экспрессионизму, нашедшему свое выражение в ряде значительных произведений крупной формы, таких как Пятая симфония (1968) и упоминавшаяся уже оратория «Пророк Иеремия» (1970). Одновременно в произведениях этих лет наблюдается постепенное очищение от излишней хроматизации и появление диатонических контуров. Свидетельством тому – цикл из десяти хоров *a cappella* «Пасхальные песнопения» (1962), отрывок одного из которых (хор «Из глубины моей души») здесь приводится (пример 131).

Несмотря на то, что связи музыки Санта Круса с фольклорными источниками было опосредованы, все же следовало бы уделить некоторое внимание ее национальным особенностям. Как уже говорилось, культура Чили принадлежит к типу латиноамериканских культур, в которых европейские элементы стали главными образующими, хотя не стоит сбрасывать со счетов и культуру местных индейцев-арауканов. Чилийскую культуру можно было бы определить как латинскую культуру, где с основным испанским элементом переплелись элементы других европейских

культур латинской группы – французской и итальянской. Значительно в ней также и германское влияние. «Все это – испанское, французское и австро-немецкое соединяются в стиле этого композитора с такой же естественностью, с какой черты этих культур сливаются в чилийской культуре», – отмечает Оррего-Салас [309, с. 181]. Приведем также еще два любопытных высказывания этого критика, где он говорит о многомерности стилистических связей музыки Санта Круса. Позиция Санта Круса, – говорит он, – это «позиция латинца между славянином (если считать славянином Бартока, с которым проводилось сравнение – В.Д.) и германцем» [309, с. 181]. В этой же статье Оррего-Салас делает интересное замечание об ориентальных чертах стиля Санта Круса, идущих от арабского влияния в испанской музыке. И все же, принимая во внимание различные истокам творчества этого выдающегося чилийского композитора, необходимо отметить, что все они лишь способствовали обогащению его своеобразного композиторского почерка. Представляется, что глубокая содержательность, безупречность эстетических критериев, наконец, техническое совершенство музыки Доминго Санта Круса позволяют ему занять свое особенное и весьма значительное место в панораме латиноамериканского композиторского творчества XX века.

В творчестве **Хорхе Уррутиа Блонделя** (Jorge Urrutia Blondel, 1905–1981) наряду с ощутимыми связями с креольской чилийской музыкой проявилась тенденция к «осовремениванию» музыкального языка. Этому способствовало влияние его учителей Д. Санта Круса и П. Умберто Альенде, у которых он учился в Национальной консерватории, Нади Буланже и Поля Дюка, у которых он продолжил свое музыкальное образование в «Эколь Нормаль» в Париже, наконец, П. Хиндемита, который им руководил в Высшей музыкальной школе в Берлине. С 1931 года Уррутиа Блондель преподавал в Национальной консерватории и Чилийском университете. Среди его крупных сочинений можно выделить балет «Сети» (1953), симфоническую сюиту «Гитара дьявола» (1942), Концерт для фортепиано с

оркестром (1938-1950); из камерно-ансамблевых произведений – «Пастораль» для камерного оркестра (1937), Концертино для арфы, гитары и камерного оркестра (1937) и Квартет № 1 (1944). Интересными представляются и вокально-хоровые произведения Уррутиа Блонделя, такие как «Фольклорные песни и танцы» (1937, 1944), «Три крестьянских романса» для смешанного хора *a capella* (1953), «Ритуальная фольклорная музыка» *a capella* (1963), романсы на тексты Габриэлы Мистраль.

Видное место в чилийской музыкальной жизни занимал **Альфонсо Летельер Льона** (Alfonso Letelier Llona, 1912–1994). До 1943 года он учился в Национальной консерватории у П.У. Альенде, изучал также гуманитарные науки в Католическом университете. Неоднократно выезжал в Испанию, где брал уроки у Конрадо дель Кампо. С 1947 года преподавал композицию в Национальной консерватории, выступал в качестве дирижера. В 1949-1954 годах был президентом Национальной ассоциации композиторов, с 1953 года деканом факультета музыкальных искусств Чилийского университета. Музыкальный язык произведений Летельера отличается углубленной выразительностью, психологизмом и, вместе с тем, характерностью. Примечательно также его мастерство владения контрапунктом, устойчивость неоклассицистских признаков его музыки. Среди произведений Летельера наибольшую известность получили «Сонеты смерти» для сопрано и оркестра на тексты Г. Мистраль (1948), выделяются также опера-оратория «История Товия и Сары» на текст П. Клоделя (1955); из оркестровых сочинений – Концертный дивертисмент (1955), сюита «Акулеу» (1956), кантата «Витражи Благовещения» для сопрано, женского хора и камерного оркестра (1951). Летельеру принадлежит также ряд культовых произведений, мотетов, мадригалов, вильянсикос, в которых явно ощущается родство с испанским духовным наследием.

3.8. Страны Андской группы

В странах Андской группы (**Перу, Боливия, Эквадор, Колумбия, Венесуэла**) вся первая половина XX века прошла под знаком ярко выраженного индихенизма. Активный научный и художественный интерес к индейскому фольклору пробудился здесь еще в конце XIX века. В 1890 году Луис Флорес и Мануэль Моне, гитаристы из Куско, первыми начали записывать и исполнять индейские мелодии. Годом-двумя позже их примеру последовали музыканты-любители Рафаэль Паредес и Марселино Понсе де Леон. Известный в свое время перуанский пианист и гитарист Пио Венеслав Оливера между 1896-м и 1900-ми годами собрал более 50 мелодий, по своему складу относящихся к доколумбовой эпохе. Композитор и музыковед Хосе Кастро опубликовал в 1897 году первое в Перу исследование, посвященное анализу ладовой структуры индейской музыки. Следующим шагом в этом направлении явилась монография «Инкская музыка», выпущенная в 1908 году Леандро Альвиньей. Наконец, к 1905 году относится начало подвижнической деятельности **Даниэля Аломи Роблеса** (Daniel Alomia Robles, 1872–1943). Индеец по крови, уроженец Уануко (Перу), получивший музыкальное образование в Лиме, Роблес на протяжении более чем десяти лет неустанно записывал индейский музыкальный фольклор. Собрав на территории Перу и Боливии в общей сложности 1260 мелодий, он классифицировал их по районам и ритмомелодическим характеристикам. Аломиа Роблес проявил себя не только как выдающийся фольклорист, но и как одаренный композитор; в частности, его сарсуэла «Пролетает кондор» в 1916 году была поставлена в Лиме, а хореографическая пантомима «Инкский балет» удостоилась чести быть показанной в 1926 году в Париже. Открытия, показавшие богатство и своеобразие древней музыкальной культуры индейцев кечуа, заставили композиторов совершенно по-иному взглянуть на проблему национального в музыке. То, что раньше воспринималось не более как лежащая где-то на художественной периферии любопытная экзотика, теперь вырисовывалось в своих истинных очертаниях и масштабах как

неотъемлемая часть общенациональной духовной культуры, как потенциальная база для создания национальной музыкальной школы.

В Перу первые шаги на пути к созданию национальной школы сделали Теодоро Валькарсель, Родольфо Хольцман и Андрес Сас Орчасаль.

Теодоро Валькарсель (Teodoro Valcarse, 1900–1942) отдавал много времени сбору и изучению индейского фольклора, результатом чего стало издание сборника «180 фольклорных мелодий». Собственное творчество Валькарселя также развивалось в русле индихенизма, о чем говорят такие его произведения, как балет «Сурай-Сурита», симфонические поэмы «Качампа» и «Среди руин Храма Солнца» (1940), «Индийский концерт» для скрипки с оркестром, вокальные циклы «Четыре инкские песни», «Двадцать пять романсов Косты и Сьерры», «Тридцать песен индейской души». Эти и другие произведения Теодоро Валькарселя, отмечены несомненным национальным своеобразием, гармоническим и оркестровым колоритом.

Следующие два композитора – Андрес Сас Орчасаль, бельгиец по национальности, и Родольфо Хольцман, германского происхождения, занимают в истории музыки Перу особое место. Как и во многих других странах Латинской Америки, эти иностранные музыканты, эмигрировав в Новый Свет, сыграли важную роль в становлении местной национальной музыкальной школы, проникнувшись духом и нуждами новой для них культуры, поэтому они по праву считаются полноценными представителями национальной музыкальной культуры Перу.

Андрес Сас Орчасаль (Andres Sas Orchasal, 1900–1967) – композитор, скрипач, дирижер, фольклорист и педагог; получил музыкальное образование в Королевской консерватории в Брюсселе. Приехав в 1924 году в Лиму по приглашению перуанского правительства для преподавания скрипки и истории музыки в Национальной музыкальной академии «Альседо», развил разностороннюю музыкальную и организаторскую деятельность. Был директором Музыкального института «И.С. Баха», вице-президентом

Оркестрового общества Лимы, основателем и руководителем Консерватории «Сас Росай», издателем литературно-музыкального журнала «Антара», вел постоянную работу по распространению современных методов композиции. В большинстве произведений Саса Орчасая европейский постромантизм и импрессионизм сочетаются с типичными чертами индейского фольклора. Характерными чертами перуанского национального стиля отмечены его камерно-вокальные и инструментальные сочинения, – «Песни и танцы Перу» (1930), «Перуанская сюита» (1931) для фортепиано, «Песни Перу» для скрипки и фортепиано (1941), вокальные циклы «Перуанские романтические песни на стихи перуанских поэтов» (1931) и «Шесть индейских песен Перу» (1946), триптих для смешанного хора a cappella «Ольянтай». Композитором созданы и крупные оркестровые сочинения («Три перуанских эстампа», 1936; «Индийская поэма», 1946; балеты «Сон самбы», 1943, «Легенда острова Сан-Лоренсо», 1936). Большим вкладом в музыкальную фольклористику стали труды Саса Орчасая («Народная музыка Перу», «Очерк об инкской музыке», «Формирование перуанского музыкального фольклора» и другие).

Родольфо Хольцман (Rodolfo Holzmann, 1910–1992) – уроженец Силезии. Учился играть на различных музыкальных инструментах в Бреслау, затем продолжил занятия в Берлине, совершенствовался на музыкальных курсах в Страсбурге и Брюсселе под руководством Г. Шерхена (дирижирование), в консерваториях Парижа и Цюриха. В 1938 году по предложению правительства Перу переехал в Лиму. Работал скрипачом в Национальном симфоническом оркестре, преподавателем по классу гобоя в Национальной музыкальной академии «Альседо». С реорганизацией в 1945 году Академии в Национальную консерваторию преподавал в ней композицию, с 1957 года заведовал кафедрой. Внес большой вклад в развитие перуанской музыкальной культуры как дирижер (первый исполнитель многих произведений перуанских авторов), и как педагог (среди его учеников такие известные композиторы Перу, как Энрике Итурриага, Сельсо Гарридо Лека и Энрике Пинилья).

Творчество Р. Хольцмана развивалось в русле неоклассицизма и отмечено сильным влиянием П. Хиндемита и отчасти А. Шенберга («Пьеса в 12-тоновой системе» для фортепиано и некоторые другие произведения, написаны с применением додекафонной техники). В числе значительных и характерных для стиля композитора сочинений – «Сюита на три темы» для трубы, саксофона, бас-кларнета и фортепиано, «Септет» для концертирующей валторны, флейты, кларнета, фагота, скрипки, альты и виолончели (премия Филармонического общества Брюсселя, 1936), «Концертный дивертисмент» для фортепиано и деревянных духовых инструментов, «Концертино» для двух фортепиано и оркестра, «Концерт для Белого города» для фортепиано с оркестром, Струнный квинтет (1-я премия на конкурсе Перуано-Североамериканского института культурных связей, 1956), Партита для струнного оркестра. Ряд сочинений Хольцмана связан с перуанской реальностью, использованием традиционных жанров народной музыки и ее мелодических и ритмических элементов: «Симфония из Третьего мира», «Арекипская сюита», «Маленькая перуанская сюита» для оркестра, «Пять симфонических песен» для голоса с оркестром на стихи Сесара Вальехо.

В **Боливии** среди представителей музыкального индихенизма выделяются Эдуардо Каба и Хосе Мария Веласко Майдана. **Эдуардо Каба** (Eduardo Caba, 1890–1953) известен своими сочинениями, базирующимися на индейском фольклоре, такими как балет «Кольяна», симфоническая поэма «Потоси», «Поэма Чаранго» для фортепиано, «Двенадцать индейских мелодий» для фортепиано, вокальный цикл «Одиннадцать камерных песен». **Хосе Мария Веласко Майдана** (Jose Maria Velasco Maidana, 1900–1983) помимо композиторского творчества много занимался дирижированием. В 1938 году во время гастролей в Берлине поставил свой балет «Америндия». По возвращению в Боливию основал Симфонический концертный оркестр и балетную труппу. В 1960-х годах жил в Хьюстоне (США), где читал лекции в культурных центрах. Многие сочинения Веласко Майданы навеяны

индейской мифологией, историей и природой Боливии. Подобно Сильвестре Ревуэльтасу в Мексике, он является автором нескольких симфонических поэм, среди которых «Волшебная сказка» (1935), «Танец ветра», «Кусильо» (имя одного из богов индейцев аймара, 1936), «Жизнь кондоров» (1941), «Альтиплано»; увертюра «Дети солнца» (1938), сюита «Эстампы моей земли» (1939). 1940-1960 годы в творчестве Веласко Майданы отмечены появлением ряда значительных произведений – симфония «Мария Асунсоло» (1944), опера «Чурайана» (1944), «Андская сюита» для духового квинтета и других инструментов (1956), трио «Индийские думы» для гобоя, кларнета и фагота (1964).

В творчестве композиторов **Эквадора** в первой половине XX века преобладающей тенденцией также был индихенизм, проявляющийся как в иллюстративном воспроизведении в программных сочинениях событий индейской мифологии и истории, так и в обильном использовании пентатонных звукорядов и характерных ритмоинтонаций индейской музыки. Вместе с тем эквадорские композиторы используют эстетику европейского романтизма и импрессионизма.

Первым, в творчестве которого отразились эти стилистические черты, был **Педро Пабло Травесари** (Pedro Pablo Traversari, 1874–1956) – композитор, педагог, фольклорист и музыкально-общественный деятель, в разные годы жизни занимавший ответственные посты в органах музыкальной культуры Эквадора, в том числе директора Академии изящных искусств в Риобамбе, директора Консерватории в Гуаякиле и директора Национальной консерватории в Кито. На протяжении многих лет Травесари был профессором на кафедре музыковедения и фольклора в Центральном университете Эквадора и в столичном Педагогическом институте. Он стал также основателем Музыкально-этнографического музея Америки и Старого Света (ныне Музей музыкальных инструментов «Педро Пабло Травесари»). Композиторское творчество Травесари в целом лежит в русле индихенизма, что нашло отражение в вокальной серии «Инкские песни», симфонической

поэме «Слава Андам», мелодрамах «Предсказание Виракочи», «Дети солнца», «Арауканка». Среди других сочинений композитора серия школьных песен и многочисленные гимны («Гимн индейской расе», «Гимн 24 мая», «Гимн эквадорских студентов», «Песни Боливару» и другие).

В Колумбии в первой половине XX века выдвигается большая группа талантливых композиторов. Крупнейший из них **Гильермо Урибе Ольгин** ((Guillermo Uribe Holguin, 1880–1971) – «патриарх» колумбийской музыки, внесший большой вклад в развитие современной музыкальной культуры Колумбии. Достаточно сказать, что на протяжении практически всей жизни он возглавлял Национальную консерваторию, будучи ее директором (1910-1935 и 1942-1970), был основателем и руководителем Общества симфонических концертов (1910-1935). Разносторонний музыкант, ученик Венсана Д'Энди по парижской Schola cantorum в Париже, Урибе Ольгин органично сочетал в начальном периоде своего творчества ритмоинтонационную креольскую основу с импрессионистичной гармонией, а позже с полифонизмом неоклассицистского плана. В обширном творческом наследии Урибе Ольгина – опера «Фуратена» (1943) на сюжет из мифологии индейцев чичба; одиннадцать симфоний (1916-1966); симфонические поэмы («Бочика», 1939, «Конкистадоры», 1959, и другие), произведения для оркестра («Хоропо», «Пасильо», «Бамбуко», 1926), «Три креольских балетных танца» (1946), Concerto grosso для струнного оркестра (1958). концерты для солирующих инструментов – для клавесина, два для скрипки, для альты, Концерт в старинном стиле для фортепиано с оркестром (1948). Среди его камерно-инструментальных произведений десять струнных квартетов (1920-1966), два фортепианных квинтета, два фортепианных трио, семь сонат для скрипки и фортепиано; кантатно-ораториальные и камерные вокальные произведения, в том числе на тексты выдающихся колумбийских поэтов Гильермо Валенсии («Гимн» для тенора, хора и оркестра), Хосе Асунсьона Сильвы (Два ноктюрна), Рафаэля Помбо («15 песен для голоса с фортепиано»); культовые сочинения («Te deum», 1920; «Реквием», 1926);

многочисленные произведения для фортепиано, в том числе серия из 300 пьес в народном характере – одно из самых популярных созданий композитора, своеобразная энциклопедия колумбийского музыкального фольклора.

К поколению Урибе Ольгина принадлежат **Луис Альфонсо Кальво** (Luis Alfonso Calvo, 1882–1945) – композитор, чьи дансы, бамбуко, пасильо, песни в народном духе пользуются в Колумбии большой популярностью. Среди лучших его сочинений также оркестровая фантазия «Сцена из колумбийской жизни». Творчество **Хесуса Бермудеса Сильвы** (Jose Bermudes Silva, 1884–1969), учившегося в Мадриде у Конрадо дель Кампо, также тесно связано с народным искусством. Он автор Симфонии, написанной на народную колумбийскую тему, симфонических поэм «Торбельино», «Сельская оргия», «Креольский эстамп», «Трех танцев» для оркестра (Национальная премия «Эсекьель Берналь», присуждаемая за лучшее музыкальное произведение, написанное на народные темы), Концерта для фортепиано с оркестром, Струнного квартета, Фортепианного трио. В лице **Даниэля Самудио** (Daniel Samudio, 1885–1952) сочетались композитор, органист, дирижер, фольклорист и выдающийся организатор, в течение многих лет руководивший музыкальными школами в Ибаге, Картахене, Пасто и Попаяне и возглавлявший Симфонический духовой оркестр Национальной полиции. Самудио – автор культовых по преимуществу сочинений, отмеченных высокими художественными достоинствами (Месса, Stabat mater, антифоны), а также исследования «Музыкальный фольклор Колумбии».

Антонио Мария Валенсия (Antonio Maria Valencia, 1902–1952) – самая яркая фигура в следующем поколении колумбийских композиторов. Как и Урибе Ольгин, Валенсия получил музыкальное образование в Schola Cantorum у Венсана Д'Энди, что предопределило и их общие эстетические наклонности – гармоничное сочетание импрессионистской утонченности с креольской национальной основой. Валенсия отдавал предпочтение

камерным жанрам и миниатюрам. Из них наиболее примечательны «Инкская эклога» для квартета деревянных духовых инструментов (1935), «Кауканские впечатления» для скрипки, виолончели и фортепиано (1938), «Южноамериканские напевы и ритмы» для фортепиано (1927), «Свирель и бамбуко» для фортепиано (1930, позже оркестровано), «Соната Бояка» (1935); «Четыре мелодии» для голоса с фортепиано на стихи Отто де Грейфа (1932). Валенсия также мастер хоровой музыки, как культовой (4-голосный мотет «O vos omnes», 1924; «Ave Maria» для 3-голосного хора, 1933; «Короткая месса Святой Сесилии» для 4-голосного хора (1937); Реквием для 4-голосного хора a capella (1943); так и светской («Народные колумбийские песни», 1934; «Пять индейских песен», 1935; «Наивный мадригал», 1936).

«Патриархом» музыки **Венесуэлы** считается **Висенте Эмилио Сохо** (Vicente Emilio Sojo, 1887–1974) – основатель (1930) и руководитель на протяжении многих лет Симфонического оркестра Венесуэлы и хорового общества «Орфеон Ламас», с 1937 года директор Школы музыки и декламации в Каракасе (ныне Высшая музыкальная школа «Хосе Анхель Ламас»). Для творчества Сохо характерны сочетание постромантической и импрессионистской стилистики с национальным креольским мелосом и приверженность классическим формам. В его наследии преобладает духовная музыка – мессы (в том числе «Хоральная», «Хроматическая», «Санта Сесилия»), «Реквием памяти Боливара», кантаты, мотеты, псалмы, гимны. Из светских сочинений Сохо выделяются хоровые мадригалы и песни, написанные для «Орфеона Ламас». Им сделаны также обработки для фортепиано и для голоса с фортепиано свыше 400 народных песен и танцев.

Из композиторов Венесуэлы поколения В.Э. Сохо должны быть упомянуты также Хуан Баутиста Пласа, Хуан Висенте Лекуна и Хосе Антонио Кальканьо. Музыка **Хуана Баутисты Пласы** (Juan Bautista Plaza, 1898–1964) выдержана в русле национальных традиций и отличается высоким техническим мастерством. Получив музыкальное образование в Высшем институте духовной музыки в Риме и исполняя затем обязанности

капельмейстера и органиста в Кафедральном соборе Каракаса, Пласа в своем творчестве много внимания уделял культовой музыке, одним из лучших образцов которой является его «Месса надежды» (1962). Среди произведений светского плана необходимо отметить симфонические поэмы «Крутая вершина» (1932) и «Пасхальные колокола» (1938), а также «Креольскую фугу» для струнного оркестра (1931) – наиболее известное сочинение композитора. Х. Баутиста Пласа является также автором многочисленных сочинений для фортепиано, органа, хоров и песен. Его перу принадлежит ряд музыковедческих работ, в том числе монографии о выдающихся деятелях венесуэльской музыкальной культуры.

Несмотря на небольшое количество произведений, созданных **Хуаном Висенте Лекуной** (Juan Vicente Lecuna, 1899–1954), он занимал видное место в музыкальной жизни Венесуэлы. Был делегатом Венесуэлы на Первом международном конгрессе музыковедов (Нью-Йорк, 1939) и Международной лиги композиторов (Нью-Йорк, 1941), в 1943 году был удостоен звания почетного члена факультета изящных искусств Чилийского университета. В творчестве Лекуны постромантическая направленность сочетается со стилистикой неоклассицизма, опирающейся как на старинную испанскую традицию в широком плане, так и на творчество М. де Фальи. Многие произведения композитора вдохновлены национальной тематикой («Два симфонических танца», 1942; «Венесуэльская рапсодия» для оркестра, 1945), в других моделируются приемы барочной полифонии (Струнный квартет, 1953; «Сонаты Альта Грасиа» для фортепиано, 1944-1947; песни для голоса с оркестром на слова Рафаэля Альберти, 1948).

В творчестве **Хосе Антонио Кальканьо** (Jose Antonio Calcaño, 1900–1978) преобладают постромантические тенденции с опорой на элементы народной венесуэльской музыки. Наиболее известное его сочинение – балет на исторический сюжет «Миранда в России» (1952), написанный по заказу Русского балета в Монте Карло. Среди других сочинений Кальканьо – симфония, два струнных квартета, ряд произведений для хора (в том числе

«Морская эклога» для хора a cappella), «Гато в форме фуги на народную тему». Ему принадлежат монографии «Музыка в Венесуэле», «Город и его музыка», «400 лет музыки в Каракасе», многочисленные статьи.

3.9. Центральная Америка.

В странах **Центральной Америки** в силу исторических условий ни в колониальный период, ни после завоевания независимости не сложилась достаточно прочная музыкальная традиция, поэтому центрально-американские республики заметно отстают от других стран Латинской Америки по уровню развития профессионального музыкального искусства. Лишь в первой половине XX века здесь появляется группа композиторов – зачинателей профессионального творчества в своих странах.

В **Гватемале** это **Рикардо Кастильо** (Ricardo Castillo, 1894–1967), получивший музыкальное образование в Парижской консерватории. Композитор-романтик национального направления, Кастильо является автором балетов «Стелы Тикаля» (1948) и «Пааль Каба» (1951), симфонических поэм «Гватемала», «Шишальба», «Тропики», пьесы для оркестра «Приношение Равелю», музыки к национальной драме на сюжет из мифологии майя «Ишчик». У соотечественника Кастильо **Энрике Солариса Эчевееррии** (Enrique Solares Echeverria, р. 1910), учившегося в США и Европе (Брюсселе, Праге и Милане), наиболее примечательным произведением можно считать Партиту для струнного оркестра, исполненную в 1961 году на Втором межамериканском музыкальном фестивале в Вашингтоне.

В **Никарагуа** основы профессионального композиторского творчества заложил **Луис Абраам Дельгадильо** (Luis Abraam Delgadillo, 1887–1962). Музыкальное образование Дельгадильо получил в Миланской консерватории (1906). Затем преподавал в течение нескольких лет в различных музыкальных школах в Манагуа, возглавлял департамент музыкальной культуры в правительстве Никарагуа. Преподавал также в Мексике, Панаме.

По возвращению в Никарагуа возглавил Национальную музыкальную школу и дирижировал Симфоническим оркестром Манагуа. Среди его первых произведений оперы «Финал Нормы» (поставлена в 1913 году в Милане), в которой чувствуется сильное влияние эстетики Верди. Дельгадильо, считающийся «апостолом индоамериканской музыки», был одним из первых, кто предпринял исследования музыки индейцев своей страны. Материал доколумбовых культур, собранный им в Никарагуа, Гватемале и Мексике был использован в «Индийской увертюре» (1915), «Индийской симфонии» (1921), и в пьесе «Храм агата, никарагуанский индейский танец» (1937). Для воссоздания индейского колорита Дельгадильо широко использовал ударные инструменты и пентатонику. В его «Симфонии Сьерры», базирующейся на никарагуанских мелодиях, имитируется пение местной птички сезонте, звуки охотничьих рогов. Из обширного наследия Дельгадильо, включающего оперы, балеты, симфонии, камерно-инструментальные и вокальные произведения, наиболее известны «Инкская симфония» (1926) и «Симфония Теотикуакан» (1941), проникнутые духом культур аборигенов Нового Света. На никарагуанском фольклоре основаны также его Рождественская сюита «Декабрь» и «Пурисимас», посвященная народному празднику «La Gritería» (Возгласы) в честь Девы Марии, отмечаемому 7 декабря. Среди произведений Дельгадильо также 12 симфоний, 7 струнных квартетов, 3 увертюры, 2 концерта для фортепиано с оркестром (1943, 1945), концерт для гитары (1954), 4 мессы, 60 пьес для фортепиано, 24 прелюдии для фортепиано, посвященные Ф. Шопену.

Первая половина XX столетия несомненно представляет для профессионального творчества в Латинской Америке наиболее значительный этап. На протяжении этого периода латиноамериканская музыка продемонстрировала способность создания самобытных художественных произведений на высоком уровне технического мастерства. Творчество Вилла-Лобоса в Бразилии, Карлоса Чавеса и Сильвестре Ревуэльтаса в Мексике, Амадео Рольдана и Алехандро Гарсии Катурлы на Кубе, Доминго

Санта Круса в Чили, Альберто Вильямса в Аргентине и их сподвижников имело непреходящее значение для латиноамериканской музыки, указав надежные ориентиры и проложив пути следующим поколениям музыкантов. В годы, когда в общественной и художественной мысли Латинской Америки хаотически смешивались и противоборствовали слепой европоцентризм и детски-нигилистический антиевропеизм, лозунги «испанизма» и призывы вернуться к автохтонному началу, всеядно-космополитические и изоляционистские идеи, эти композиторы сумели сделать единственно правильный выбор, утверждая необходимость для молодой латиноамериканской культуры усвоения европейского художественного опыта и одновременно поисков национальных корней.

Нетрудно заметить, что многие характерные стилистические черты латиноамериканской музыки этого периода – такие, как ладовая диатоничность, линейность, политональность, ослабление функциональности в гармонии, полиметрия и полиритмия можно найти и у европейских композиторов того времени, обратившихся в поисках выразительных средств к архаичным пластам фольклора, – у Стравинского (ранние балеты, «Свадебка»), Прокофьева («Скифская сюита»), Бартока («Allegro barbaro»), Де Фалы («Любовь-волшебница»), Мийо («Сотворение мира»). Возвращаясь к истокам музыки, к ее возникновению из коллективного движения людей, объединенных общей работой, танцем или ритуальным действием, композиторы пришли к воплощению моторно-танцевального начала, появлению исходных ритмотем, основанных на пульсации одних и тех же созвучий, подчеркнутому преобладанию ударности, остигнутым повторам. В этой связи необходимо подчеркнуть исключительную роль, которую сыграло творчество И.Ф. Стравинского 1910-1920-х годов и особенно «Весна священная», в становлении нового понимания национального и его ценности латиноамериканскими композиторами. Неожиданно обнаружилось удивительное сходство музыкального мышления, скрытое в праосновах народных традиций,

бесконечно удаленных друг от друга во времени и пространстве. Но если для европейцев новое измерение фольклора в музыке Стравинского воспринималось в значительной мере как экзотика, то латиноамериканцы услышали нечто близкое, чуть ли не родное.

И все же, признавая революционное значение «первотолчка», произведенного Стравинским, следует подчеркнуть, что в латиноамериканском музыкальном творчестве принципы неофольклоризма получили совершенно самостоятельное преломление и развитие. Если для Стравинского обращение к языческой эпохе было лишь одним из этапов познания основ родной культуры, то в Латинской Америке мифологизм как основа художественного мышления, рассматривающего прошлое как неотъемлемую и живую часть современности, стал важнейшим инструментом познания собственной сущности, одним из ведущих творческих принципов, вытекающих из особенностей латиноамериканской действительности, в которой это прошлое реально сохраняется в настоящем. «Прорыв» народной мифологически-фантастической стихии в сферу профессионального искусства произошел спонтанно, под действием внутренних импульсов, интуитивной потребности самовыражения. Первые «индихенистские», равно как и «негрисккие» произведения латиноамериканских художников явились результатом не сознательно принятой и разработанной программы, а непреодолимого внутреннего побуждения говорить на своем, отличном от других языке. Вплотную соприкоснувшись с народным художественным мировосприятием, деятели латиноамериканского искусства убедились, насколько живучими оказались древние верования, увидели воочию, что прошлое живет в сегодняшнем сознании. Постепенно в творчестве художников, работающих независимо друг от друга в разных странах континента, – писателей, композиторов, живописцев сложилось одно из наиболее специфических направлений, в основе которого лежит принцип видения мира сквозь призму мифологизированного сознания.

Этот способ видения мира уже нашел свое убедительное воплощение в музыкальных произведениях латиноамериканских композиторов, созданных в 1920-1930-х годах, – в «Шорос» Вилла-Лобоса, «Индийской симфонии» и «Хочипилли Макуилхочитл» Чавеса, в «Сенсемайе» Ревуэльтаса, в «Ритмиках» и «Мотивах сона» Рольдана и Катурлы, – хотя идейно-эстетические течения, в рамках которых сочинялись эти произведения, в те годы еще не приобрели значения самостоятельного направления, получившего позже наименование «магический реализм» или «чудесная реальность». При рассмотрении творчества других, менее известных композиторов, с которыми мы имели здесь возможность познакомиться, выстраивается уже длинная череда творений, так или иначе касающихся этой проблематики. Даже поверхностный обзор тематики и образного содержания произведений латиноамериканских композиторов первой половины XX века красноречиво свидетельствует об их пристальном внимании к наследию прошлого и горячем стремлении запечатлеть его в художественных образах. Эти попытки латиноамериканских композиторов заглянуть в глубинные пласты сознания жителей континента говорят о факте нахождения самостоятельного, независимого от Европы способа отражения действительности.

ГЛАВА IV. ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

4.1. От «национализма» к «универсализму»

Музыкальная жизнь Латинской Америки второй половины XX века протекала в значительно изменившихся по сравнению с предыдущим периодом исторических обстоятельствах, в эпоху резкой активизации обмена информацией между различными частями света, интенсификации театрально-концертной жизни, совершенствования методик обучения, общего ускорения музыкальных процессов. 1950-е годы (а если говорить более точно, 1945-й, год окончания Второй мировой войны) считаются началом нового этапа развития латиноамериканской профессиональной музыки. В отличие от первого, *национального этапа*, новый этап принято называть *универсальным*. Два основных направления, выступающих прежде в виде антиномии «национализм – европеизм», вступили в новую фазу взаимодействия и противоборства *национального* и *универсального*.

Постоянное сопоставление и противопоставление в данной работе понятий национального и европейского, национализма и универсализма не является прихотью или плодом какой-то навязчивой идеи автора. Оно вызвано объективными особенностями исторического формирования культур стран этого региона и является осью всех дискуссий по вопросам искусства в тех случаях, когда речь идет о проблемах идентичности, поисках своего, отличного от других взгляда на мир. Если в Европе такие понятия, как «национальная композиторская школа» или «проблема народности» давно и многократно разъяснены, а дискуссии по этим вопросам уже принадлежат истории, если при определении достоинств того или иного художника, композитора или писателя в первую очередь обсуждается его индивидуальное мастерство, глубина раскрытия образов и явлений действительности, а также его принадлежность к тому или иному идейно-эстетическому направлению, а национальные черты его произведений аксиоматичны (скажем, Шостакович – русский композитор, Мессиан –

французский, Шенберг – плод немецкой культуры и т.д.), то в Латинской Америке поверх всех этих, без сомнения, важных соображений, встает проблема национального и степени самобытности произведения в сравнении с его европейскими прототипами, включая сюда всю гамму понятий от европеизма до космополитизма. Проблема *сохранения своеобразия*, или *идентичности* стала одной из важнейших проблем, которую сознательно или бессознательно пытаются решить, и во многих случаях успешно решают деятели латиноамериканской культуры на протяжении всего XX века.

Широкий идейный «разброд» концепций национального своеобразия, простирающийся от индихенистского локализма до масштабов теории «космической расы», является характерным для стран третьего мира, которые стремятся преодолеть комплекс неполноценности по отношению к западно-европейской цивилизации. Их политическая и экономическая зависимость от развитых стран, культурная отсталость, постоянная необходимость действовать с оглядкой на «других», более сильных, и стремление к преодолению существующего положения породили свою, особенную систему взглядов. Так, в 1950-1960-х годах получила широкую известность в Латинской Америке теория английского историка Арнольда Джозефа Тойнби, провозгласившего конец эпохи европоцентризма, и обосновавшего роль маргинальных культур в качестве стимуляторов мирового развития [98]. Грядущий расцвет национальных культур произойдет, по мнению многих, на фоне глобального кризиса, когда духовный потенциал Запада иссякнет.

Всеобщее ощущение кризиса западной цивилизации, обострившееся в результате Второй мировой войны, начало распада мировой колониальной системы послужили, в ряду других причин, возникновению в 50-х годах так называемой «философии латиноамериканской сущности», нашедшей наиболее глубокое воплощение в трудах выдающегося мексиканского философа Леопольдо Сеа, таких, как «Америка как сознание» (1953), «Сущность американского» (1971) и других. Наблюдая разруху, безверие и

состояние духовного упадка, в который была погружена послевоенная Европа, Сеа писал в 1953 году: «Оба, и европеец, и американец чувствуют себя без почвы, на которую можно опереться, в ситуации, полной проблематичности: оба ощущают необходимость продолжать развивать свою культуру, но сегодня американец больше не может находиться под покровом европейской культуры... потому что такого покрова больше не существует, нет ничего иного, чем проблемы, пустота, но над пропастью невозможно существовать... поэтому американец не может продолжать опираться на европейскую культуру и должен искать, как и европеец, новые выходы, новые точки опоры, и это он должен делать самостоятельно, для самого себя» [402, с. 33]. И несмотря на то, что историческое развитие Европы второй половины XX века не подтвердило пессимистическую позицию мексиканского философа, это осознание «потери опоры» подвигло деятелей культуры Нового Света на более активные поиски позиции, исходящей из их собственного опыта в их стремлении внести свой вклад в мировую культуру.

Проблема выбора пути поднимается в работах североамериканского музыковеда Гилберта Чейза, посвятившего латиноамериканской музыке многие труды. «Мы в настоящее время находимся на наиболее драматическом и решительном этапе диалектического противоречия между американизмом и музыкальным интернационализмом, – пишет он о первых послевоенных годах. – Это глубоко внутренняя и часто гнетущая драма, разворачивающаяся в сознании каждого композитора, диалектический процесс, происходящий в его музыке, то вдохновляемый теллуристическим выражением, то есть, обращению к своей среде как символу его истории и культуры, то стремящийся к отражению универсального, где доминируют понятия времени или его актуализация (в искусстве)» [170, с. 8–9]. Чуть ниже, на страницах того же издания, он продолжает развивать эту мысль: «Факт, что европейская культура намного более старая и наполненная традиционными ценностями, чем наша, не должен ни на мгновение скрывать от нас необходимость... реализовать наш вклад в мировую культуру как

грань – американскую – великой западной культуры, ценности которой быстро распространяются по всему миру» [170, с. 119]. Выделим также мнение чилийского композитора Роберто Фалабелли: «Разгоревшаяся и еще не закончившаяся война между автохтонным содержанием и универсальными техниками, имеет в своей основе в философском смысле попытку диффузии американского с завоеваниями человека как универсального существа. Человек Америки уже не довольствуется ролью пассивного элемента... а стремится внести свой вклад (в общее развитие)» [204, с. 80]. Бразильский музыковед Жозе Мария Невиш особенно обостренно ставит эту проблему, поворачивая ее в плоскость уже чисто музыкальных терминов. Он пишет, – «Национальное движение добивается независимости для своих артистов, демонстрируя в то же самое время все, что каждая страна способна предложить в качестве вклада в универсальную музыку. Национализм ищет оригинальности. Но как искать оригинальность в композиции, если многие элементы, которые она использует, составляют часть европейского наследия, если сохранились фундаментальные элементы западной музыки: звукоряды, гармония, каденция, формы, динамика, инструменты? Создается все еще европейская музыка с туземными акцентами» [295, с. 219–220]. Не соглашаясь с представителем страны, давшей миру такое самобытное явление как Вилла-Лобос, мы приводим это высказывание как свидетельство глубокого беспокойства неравным еще в те годы положением латиноамериканской музыки в музыкальном мире, недоверия латиноамериканских деятелей культуры к собственным ценностям, преодоление которого являлось одной из актуальных задач.

Но в чем же проблема? Почему на пути латиноамериканской музыки, столь успешно развивавшейся доселе на путях утверждения национальных традиций, к середине века возникли эти трудности? Ведь победа национального казалась бесповоротной и окончательной. И в чем кроются корни конфликта между национальным и универсальным? Здесь нам придется обратиться к некоторым разъяснениям по поводу понятия

«универсального», поскольку в Америке (не только Латинской) в него вкладывается разный смысл. В одних случаях это понятие выступает как синоним всеобщего и имеет широкое общеэстетическое значение. В этом понимании *универсальное* является следующей и более высокой ступенью развития *национального*. В других случаях *универсализм* отождествляется с модернизмом и его следующей ступенью – *авангардизмом*, как с течениями, противостоящими национальному.

Известно, что развитие и органическое соединение, взаимодействие национального и интернационального является общемировым процессом, особенно широко распространяющимся на область культуры. При этом не только национальное обогащается интернациональным, но и интернациональное впитывает лучшие черты национального, делает его глобальным достоянием. В данном контексте универсализм является синонимом интернационализма, а процесс универсализации культуры и, в частности, музыкальной культуры Латинской Америки, является выражением общей диалектики развития мировой культуры. Вступление профессиональной музыки Латинской Америки в стадию универсализма означает более высокий этап развития национального искусства.

Американцы (не только латиноамериканцы) вкладывают особый смысл в такие понятия как универсализм, интернационализм, европеизм, американизм, особенно остро чувствуют их взаимосвязь. «Мы, американцы, когда говорим «универсализм», думаем – «европеизм», – пишет Г.Чейз. – Мы должны, напротив, думать, что «европеизм» есть то же самое, что «американизм», это всего лишь одна фаза универсализма» [170, 119]. Таким образом, Чейз подчеркивает двойственную роль европейской культуры для Америки, являющейся, с одной стороны, ее составляющей частью, а с другой, – внешним фактором универсального значения, активно воздействующим на американскую.

Однако и Чейз, и многие другие исследователи латиноамериканской музыки используют термин «универсализм» в его другом, вненациональном

смысле, противопоставляя его «национальному». В недавнее время «у наиболее развитых наций, – пишет Чейз, – возникла новая диалектическая ситуация, в которой композиторы столкнулись с тезисом «национализма» и антитезисом «универсализма» [171, с. 21]. Здесь мы подходим к пониманию *универсализма* во втором, более узком смысле, как музыкального течения, возникшего в начале XX века в творчестве композиторов нововенской школы, и положившего начало *авангардизму*. В этом случае новые виды композиторской техники – додекафония, сериализм, алеаторика и т.п., являются техническими средствами универсального музыкального языка, универсализм же, в глазах латиноамериканцев, смыкается с уже преодоленными европеизмом и космополитизмом, как с явлениями, противостоящими национальному. «Настает момент, – пишет Чейз, – когда национализм, или музыкальный американизм становится в диалектическое противоречие с так называемым «музыкальным универсализмом», который в целом можно понимать как единство различных видов современной техники, начиная от додекафонной, и кончая электронной музыкой, интернациональный характер которой усилился и укрепился в связи с трансформацией концепций времени и пространства, произошедшей с изменением в современной технологии и науке» [170, с. 9]. В связи с этим неслучайно вопрос о правомерности применения «универсальных» технических средств и возможности их взаимодействия с «национальными» выразительными средствами, базирующимися на фольклорных истоках, – постоянная, ключевая тема для многочисленных дискуссий о дальнейших путях развития латиноамериканского композиторского творчества.

Латинская Америка не принимала активного участия во Второй мировой войне и ее последствия имели для нее несколько иной характер, чем для Европы. Для музыкальной жизни первые послевоенные и следующие за ними годы стали периодом ее значительной активизации. На рубеже второй половины века мы начинаем все чаще встречаться с новыми именами композиторов, появившихся на музыкальном горизонте Америки и

вобравших весь спектр эстетических направлений, как существовавших ранее, так и новых, возникших в ходе драматической истории XX века. Этому способствовал ряд факторов. Во-первых, поколению композиторов, родившихся в 1920-30-е годы и вступивших в фазу формирования в 1940-50-х годах, уже было на кого опереться у себя на родине. Представители старшего поколения – Вилла-Лобос, Чавес, Санта Крус, Ардеволь и другие обладали солидной профессиональной подготовкой и начали передавать им свой опыт. Во-вторых, молодые композиторы получили неожиданную возможность учиться у прославленных европейских мастеров, которые, «убегая от политического ада предвоенной Европы, искали, – по выражению панамского композитора Роке Кордеро, – убежища на наших роскошных пляжах» [188, с. 162], иными словами эмигрировали в Америку. Поэтому, вместо того, чтобы, как их предшественники, ехать постигать премудрости искусства композиции в Европу, они смогли общаться здесь, в Америке с такими корифеями, как Пауль Хиндемит, Дариус Мийо, Эрнст Кшенек, Стефан Вольф, Бела Барток и другие; кроме того они могли учиться также у видных американских композиторов, таких как Аарон Копленд и Рэнделл Томпсон. В-третьих, нельзя не отдать должного деятельности Беркширского музыкального центра в Танглвуде (США), основанного еще до начала войны Сергеем Кусевицким. Здесь учились, среди других, кубинский композитор Гарольд Грамедж, Хулиан Орбон (испанец по рождению., эмигрировавший впоследствии с Кубы в США), Блас Галиндо из Мексики, Эктор Кампос-Парси из Пуэрто Рико, Марио Давидовский из Аргентины и многие другие. В 1946 году при возобновлении работы Центра, прерванной войной, там пересеклись пути группы молодых композиторов, которым со временем было суждено сыграть важную роль в становлении латиноамериканского художественного сознания. Среди них – Хуан Оррего-Салас из Чили, Альберто Хинастера из Аргентины, Эктор Тосар из Уругвая, Антонио Эстевес из Венесуэлы, Роке Кордеро из Панамы.

В 1950-е годы в музыкальной жизни Латинской Америки появился целый ряд новых композиторских имен, приверженцев самых разных эстетических направлений. Многие композиторы, в особенности представители старшего поколения, продолжали придерживаться привычных методов устоявшегося национального направления. Другие, которых условно можно объединить в «переходную» группу, постоянно меняли свою позицию, то склоняясь к авангардным техникам, то возвращаясь в лоно традиционного письма. При этом многие из них стремились «скрестить» новые приемы с фольклорными элементами. Третьи, сторонники радикальных перемен, полностью перешли в стан эксперименталистов, искателей безостановочного прогресса, распростившись с национальной идентичностью в пользу «универсальных» ценностей, иными словами встали на позиции *авангардизма*.

Весьма красноречиво иллюстрируют кривую поисков эстетических ориентиров и динамику смены творческих направлений международные фестивали латиноамериканской музыки, начало которым было положено в 1950-х годах [188, с. 163–167]. Здесь нужно отдать должное Гильермо Эспиносе, колумбийскому дирижеру, начальнику Отдела Музыки в Панамериканском Союзе. Выполняя решение Межамериканского Совета по культуре, ему удалось собрать группу наиболее известных музыкантов Америки и основать Межамериканский Центр Музыки, который позже трансформировался в Межамериканский Совет по Музыке (CIDEM). Деятельность этой организации открыла широкие перспективы для пропаганды творчества латиноамериканских композиторов и утверждения их художественного самосознания. Межамериканским Советом по музыке были проведены Латиноамериканские фестивали в Каракасе, Межамериканские фестивали музыки в Вашингтоне, ряд международных конгрессов по музыкальному образованию, этномузыковедению, композиции; основаны специальные институты подготовки учителей музыки и музыковедения; опубликовано и распространено много новых произведений

латиноамериканских композиторов. Все эти начинания стали важным стимулом для творчества в Латинской Америке.

Первый Конкурс и фестиваль латиноамериканской музыки в Каракасе, состоявшийся в 1954 году стал отправным пунктом в этом процессе; он познакомил музыкальную общественность с творчеством композиторов, имена которых в большинстве случаев были неизвестны за пределами своих стран. Премиями на этом фестивале были удостоены «Три симфонические версии» – сочинение молодого кубинского автора Хулиана Орбона (р. 1925), выдержанное в традициях испанского неоклассицизма, и «Креольские хоралы» маститого аргентинского композитора Хуана Хосе Кастро. В то же время другие сочинения, исполненные на фестивале, вызвали уже привычные обвинения в «национализме с почтовой открытки», что послужило сигналом для молодых композиторов к поиску способов более индивидуализированного выражения [188, с. 164].

Второй Фестиваль латиноамериканской музыки в Каракасе (1957) стал важной вехой в движении к переменам. На нем были одновременно премированы написанное в национальных традициях «Шоро» для фортепиано и оркестра маститого бразильского композитора Камарго Гуарньери и додекафонная Вторая симфония молодого панамского композитора Роке Кордеро, что породило ожесточенную полемику между «националистами» и «авангардистами», не утихавшую в течение многих лет. Одни заявляли о необходимости интенсификации национального направления и его защиты от нашествия додекафонии, считая эту технику непригодной для аутентичного выражения [188, с. 164]. По мнению других, произведение Кордеро было подлинно американским. Завоевание им премии Каро де Бозси стало, по мнению Г.Чейза, «впечатляющей демонстрацией того, что даже «запрещенная» додекафонная техника не способна установить барьер для коммуникации между композитором, которому есть что сказать, и публикой, чуткой к эмоциональному заряду музыкального произведения, откровенного и крепко спянного» [169, с. 10]. Привлекли внимание

искренние и, вместе с тем, зрелые высказывания самого Кордеро, впервые проявившего себя как мыслящий и равнодушный к судьбам латиноамериканского искусства музыкальный деятель. В своей статье «Национализм против додекафонизма?», опубликованной в «Чилийском музыкальном журнале» (1959, № 67), он отмечал: «Факт, что додекафонное сочинение, поделило премию с недоддекафонным, имеющим заметный фольклорный привкус, посеял беспокойство в душах многих композиторов. В дебатах, продолжавшихся в течение трех недель, композиторы разделились на две группы: с одной стороны, тех, кто утверждал, что латиноамериканцам «позволено» писать музыку, которая звучала бы отлично от европейской лишь путем преломления фольклора в традиционной манере, которая может только «простодушно пококлетничать» с додекафонией, не доводя его до крайностей «матримониального компромисса», и чуть ли не прося извинений за употребление сериальных методов в отдельных фрагментах некоторых произведений, – и, с другой стороны, тех, кто считал, что сама постановка вопроса об оппозиции между «национализмом» и «додекафонизмом» неверна, что если между ними и есть различие, то не антагонистическое, ведь додекафония – это всего лишь одна из многочисленных техник, средство для выражения идей посредством звукового языка, неважно, где и когда создано произведение, какой в нем использован технический элемент, важным для создания художественного произведения мирового значения является, чтобы оно носило печать несомненно индивидуального, чтобы оно говорило на языке соответствующем эпохе автора, который таким образом вносит свой вклад в укрепление прогресса, достигнутого в художественном творчестве на протяжении многих лет. Произведение искусства должно быть отмечено печатью индивидуальности автора, его персональных идей и чувств, национальное должно просвечивать через чувствование художника: мировосприятие панамца отлично от мексиканца, перуанца, или от какой-либо иной национальности другой страны». Национальный элемент является частью личности художника. Сопряжение этих двух факторов выражается в

духовном содержании произведения, которое носит печать национального и имеет значение для человека любых широт [187, с. 29 – 33]. Весьма любопытно совпадение этой мысли панамского композитора с высказыванием русского музыковеда И.И. Земцовского: «Стремление к национальному все больше оказывается стремлением к оригинальному» [31, с. 23]. Вместе с тем, ценным в словах Кордеро является, на наш взгляд, желание снять налет антагонизма при противопоставлении новейших и традиционных методов композиции, представить додекафонию как результат естественной эволюции технических средств. Нетрудно заметить и тень непреодоленного до конца чувства зависимости и неравенства пред сильными мира сего.

На прошедшем непосредственно за фестивалем в Каракасе Первом Межамериканском фестивале музыки в Вашингтоне (1958) процент национально-фольклорных произведений по сравнению с авангардистскими опусами был уже значительно ниже. Здесь прозвучали неоекспрессионистский Второй квартет Альберто Хинастеры, Первый квартет Хуана Антонио Оррего-Саласа, синтезирующий широкий спектр выразительных средств неоклассической направленности в стилистическом поле Хиндемита – Шенберга, и схожая с ним Вторая симфония уругвайского композитора Эктора Тосара. С большим успехом была исполнена Первая симфония чилийца Густаво Бесерры, лаконизм которой выдавал влияние Веберна. Квartetом в пяти частях «Памяти Альбана Берга» заявил о себе кубинский композитор Аурелио де ла Вега, ставший одним из наиболее последовательных сторонников авангардистской техники и эстетики. В статье под названием «Проблемы современной латиноамериканской музыки», посвященной итогам этого фестиваля, он в весьма экспрессивной манере выразил свою позицию. Как и многие другие, он был «приятно удивлен» высоким художественным уровнем произведений, прозвучавших на этом фестивале, «отсутствием произведений второго сорта... – симфонических поэм, танцев и слезливых танго, воплощавших

национальную «душу» американца». «К счастью, остались позади красочные симфонии, в которых описывались истоки Ориноко и шорохи американской сельвы, с живописной коллекцией пения птиц и свиста питонов», – саркастически восклицает он. И продолжает: «Сразу же бросается в глаза следующее: осталась... позади эпоха, когда за так называемыми национальными идиомами скрывался недостаток эстетических критериев, которым должно соответствовать произведение, способное выдержать конкуренцию на международном рынке» [345, с. 34]. Последнее поколение композиторов, среди которого он выделяет Альберто Хинастеру, Эктора Тосара, Хуана Оррего-Саласа, Хулиана Орбона и Доминго Санта Круса, достигло большой содержательности, глубины выражения и технического мастерства. Их произведения «приобрели универсальное значение, гармонично претворив национальное начало в его индивидуальном преломлении» [345, с. 36]. (Трудно не согласиться с такой полной формулой совершенства, о которой может лишь мечтать любой композитор). Де ла Вега также затрагивает «больной» вопрос о чувстве неполноценности, отсталости Латинской Америки: «В США никому в голову не придет судить о ценности того или иного произведения в зависимости от того, следует ли оно тем или иным методам композиции. Интересует прежде всего, насколько оно значительно... На этом уровне уже преодоленного кризиса североамериканский композитор отдается творческой задаче с такой же серьезностью намерений, как и любой европейский композитор, далекий от национальной проблематики самой по себе... В Латинской Америке, напротив, по-прежнему болят эти старые раны» [345, с. 36].

Возрастающий уровень владения современной композиторской техникой проявился в программе Второго Межамериканского фестиваля музыки в Вашингтоне (1961). Обратила на себя внимание и расширяющаяся география стран-участниц. Были исполнены среди других: «Симфония в одном движении» Сельсо Гарридо-Лекки из Колумбии; Партита для струнных Энрике Солареса из Гватемалы; произведения таких уже известных

композиторов, как Х. Оррего-Салас (Третья симфония и Шестой квартет); Концерт для фортепиано с оркестром его молодого соотечественника Густаво Бесерры (1925), ставшего впоследствии одним из видных чилийских композиторов; произведения уже классиков латиноамериканской музыки Карлоса Чавеса («Solí № 2» для духового квинтета) и Доминго Санта Круса (Квинтет для духовых). На этом форуме самым блестящим образом раскрывается индивидуальность Альберто Хинастеры, творчество которого было представлено Концертом для фортепиано с оркестром и «Кантатой магической Америке», произведением, считающимся этапным в латиноамериканском композиторском творчестве. С этого момента он выдвигается, по мнению многих, в число самых значительных латиноамериканских композиторов XX века. И Хинастера, видимо, уже имел право сделать свое амбициозное заявление по итогам этого фестиваля: «Эра фольклоризма в Латинской Америке закончена!», – воскликнул он, констатируя важный рубеж в композиторском сознании, означавший начало периода «абстракции и универсализма» [309, с. 184].

На Третьем Межамериканском фестивале в Вашингтоне (1965) количество переходит в качество: его программа впервые посвящена исключительно «новой музыке». Еще больше представлено новых имен композиторов из разных стран. Были исполнены Концерт для пяти ударных (тамборов) Жорже Сармиенто и Трио для струнных Хоакина Орельяны из Гватемалы; «Три поэмы Рильке» для чтеца и струнного квартета перуанки Поцци Эскот, годом раньше победившей на Первом фестивале Америки и Испании, с произведением под названием «Lamentos». Впервые прозвучали Шестой квартет Клаудиу Сантору и «Простые вариации» Эдину Кригера из Бразилии; впечатлил «Трагический дуэт памяти Джона Ф. Кеннеди» для фортепиано с оркестром Эктора Кампос-Парси из Пуэрто-Рико. С новыми произведениями выступили Д. Санта Крус (Симфония № 3 «In memorium»), Х. Оррего-Салас («Concerto a tre»), Р. Кордеро (Концерт для скрипки с оркестром). Активно проявили себя аргентинские композиторы, ученики

Альберто Хинастеры – Херардо Гандини (Вариации для оркестра) и Антонио Тауриельо («Transparencias» для шести инструментальных групп). Горячий прием был оказан «Симфонии Дон Родриго» Хинастеры, предварявшей премьеру в Вашингтоне его оперы под тем же названием. На этом фестивале впервые прозвучало имя аргентинского композитора Маурисио Кагеля, одного из будущих лидеров мирового авангарда.

Следующий, Четвертый фестиваль музыки в Вашингтоне (1968) означал еще один крупный шаг в направлении современности. Его программа была посвящена уже не просто «новой» музыке, но музыке авангарда. Примечательно, что этот музыкальный форум стал демонстрацией работы Хинастеры в организованном и руководимом им Латиноамериканском Центре высших музыкальных исследований при Институте «Торкватто ди Телья» в Буэнос-Айресе. Ученики Хинастеры представили на Четвертом фестивале широкий спектр направлений. Одни из них стремились к синтезированию индейских ритмоитонаций с современными видами техники – додекафонией, алеаторикой. Это Марио Кури Альдана из Мексики («Ксилофония» для флейты, гобоя, басового кларнета, фагота и ударных), Блас Атеортуа из Колумбии (Концерт для ударных и камерного ансамбля), Эдгар Валькарсель («Метаморфозы после прочтения Кафки» для фортепиано и 15-ти инструментов). Другие, как перуанский композитор Сесар Боланьос («Дивертисмент III») и чилиец Габриэль Брончич («Quodlibet III»), работали с мультимедийными средствами, включающими световизуальные символы и элементы сценического действия. Электронные способы звукоизвлечения были применены в пьесе «Мир, в котором мы живем» Мисиаса Маигуашки из Эквадора; в «Canticum instrumentalis» Марлуса Нобри из Бразилии и Альсидеса Лансы из Аргентины («Eidesis II» для 13 инструментов). Общим для многих молодых композиторов стало широкое применение графических способов изображения звука и принцип сотворчества автора и исполнителя, позволяющие свободу и многовариантность интерпретации. Среди сочинений этого рода – Второй Квартет Мануэля Энрикеса (Мексика),

Квартет Леона Шидловского (Чили), «Zintrum» для струнного ансамбля Серхио Серветти (Уругвай) – молодых композиторов, занявших вскоре ведущее положение в своих странах. На этом фестивале были исполнены также новые произведения известных авторов (многие из них с использованием смешанных средств) – Херардо Гандини («Контрасты» для двух фортепиано и магнитофонной ленты), Густаво Бесерры («Синхронизм № 2» для 4-х инструментов и магнитофонной ленты), Клаудиу Сантору (Квартет № 7), Антонио Тауриэлью (Концерт для фортепиано с оркестром). Приняли участие в фестивале также члены группы Танглвуд: Хуан Антонио Оррего-Салас (Четвертая симфония), Эктор Тосар (Речитатив и вариации для оркестра), Хулиан Орбон («Гора Гельбоа») и Роке Кордеро (его Третья симфония прозвучала на закрытии фестиваля).

Для Пятого фестиваля в Вашингтоне (1971) использование электронных, смешанных, световых и иных звукоизобразительных средств уже не являлось новшеством. Напротив, здесь были представлены все основные стилистические направления: от «национально-традиционных» с чертами модернизма до «универсальных», исключающих присутствие чего-либо национального, – иными словами, начали проявляться признаки постмодернистской полистилистики. Большинство представленных имен было также хорошо известно публике. С большим успехом было исполнено сочинение Хосе Серебриера «Магические цвета» для арфы, камерного оркестра и световых проекторов; национальным колоритом с применением смешанных средств было окрашено произведение Эдгара Валькарсея «Чекан III»; на свободном использовании серийной техники и вероятностной нотации основан «Короткий концерт» для фортепиано с оркестром Марлуса Нобри; на применении контролируемой алеаторики и принципа «открытых форм» базировался «Диптих II» для скрипки и фортепиано Мануэля Энрикеса; тонкой изобретательностью отмечена «Фантазия-экспромт» для фортепиано с оркестром Херардо Гандини, рисующая воображаемый портрет Ф.Шопена и основанная на различных трансформациях отдельных мотивов

Мазурки h-moll op. 33 № 4 польского композитора. Впервые было исполнено «Траурное послание в память Димитрия Митропулоса» Р. Кордеро. Стоит также отметить, что на Пятом фестивале, несмотря на всю его преимущественно авангардистскую направленность, прозвучала Сюита Карлоса Чавеса из балета «Лошадиные силы», насыщенная как «тропическим привкусом сандунги и уапанго» [188, 172], так и урбанистическими видениями цивилизации, несколько не противоречащими по духу диссонантному миру музыки авангарда 1970-х годов.

Представленный вниманию обзор фестивалей дает определенное представление о том размахе, которого достигала музыкальная жизнь Латинской Америки в рассматриваемый период XX века.

«Латиноамериканская музыка на распутье» – так примерно можно охарактеризовать ситуацию, сложившуюся в ней к 1980-м годам. Для латиноамериканских композиторов в это время характерно ощущение завершенного этапа и неопределенной перспективы. И все же их не покидают сомнения в правильности выбранного пути, – ведь все новое, что пришло в латиноамериканскую музыку, как и раньше, пришло из-за рубежа, полная самостоятельность не была достигнута. «Что есть ... наша музыка? – задается вопросом Марлус Нобри. – В качестве отправного пункта могу утверждать, что было бы лучше, если бы наш молодой композитор попал под влияние Хинастеры или Вилла-Лобоса, чем Пендерецкого, ибо исходить от них значит следовать по восходящей и верной дороге... Я полагаю, что мы с каждым днем все более замыкаемся в клише «авангарда» и что здесь уже появился некий академизм – как плод необходимого, но, думаю, полностью преодоленного этапа. Новая музыка создала формулы, которые уже исчерпаны для творчества... Конечная цель искусства – коммуникация – утрачена; народ повернулся к нам спиной, и наша роль как художников в обществе, в котором мы живем, разрушительна... Совершенно очевидно, что контакт с нашими лучшими традициями утрачен, а наш собственный, новый и независимый язык создать не удалось. Мы использовали наш талант, чтобы

ассимилировать интернациональную моду и получить признание за пределами наших границ. Я не считаю это ни достижением, ни ошибкой; это просто определенный этап. Мое беспокойство, которое, думаю, разделяют многие, вызвано тем, что пришло время начать *«наш собственный этап»* [298, с. 129–130].

Роке Кордеро, также высказывая озабоченность тем, что латиноамериканские композиторы «становятся вновь похожи на придатки европейских маэстро», пытается заглянуть в будущее: «Возникнет ли к концу века (написано в 1977 году – В.Д.) новое поколение, которое, используя все технические завоевания, оставшиеся в употреблении к тому времени, обратит свой взгляд к нашему континенту и откроет другую, подлинно латиноамериканскую концепцию национального, которая положит начало этапу пока неведомого музыкального интернационализма XXI века?» [188, с. 173].

Естественно, только реальная музыка может дать ответ на поставленные вопросы. Поэтому представляется целесообразным рассмотреть более подробно творчество наиболее видных композиторов второй половины XX столетия согласно принципу, избранному в предыдущих главах, отдав предпочтение нескольким более развитым в музыкальном отношении странам Латинской Америки – Бразилии, Мексике, Аргентине, Кубе и Чили, и несколько изменив порядок рассмотрения в странах Андской группы и Центральной Америки в связи с возникновением новых исторических обстоятельств и творческих личностей.

4.2. Бразилия

После смерти Эйтора Вилла-Лобоса в 1959 году бразильская профессиональная музыка разделилась по крайней мере на три течения, которые существуют и по сей день и взаимодействие (в том числе открытая борьба) которых определяет ее внешний облик. С известной долей схематизма, поскольку границы этих течений всегда размыты, можно

выделить в ней три направления: национальное, полярное ему авангардистское и – назовем его так условно – переходное, представители которого колеблются между двумя первыми течениями, склоняясь попеременно то к одному, то к другому.

Национальное направление вплоть до начала 1960-х годов оставалось ведущим и развивалось силами сподвижников и последователей Вилла-Лобоса, принадлежащих к старшему поколению композиторов, сформировавшихся как художники еще до Второй мировой войны. Это Франсиску Миньони, Моцарт Камарго Гуарньери и Жозе Сикейра (если ограничиться лишь наиболее крупными фигурами). Каждый из них, как всякий большой художник, обладает своим индивидуальным лицом, но всех их объединяет ярко выраженная демократическая направленность творчества и безусловное преобладание эмоционального начала. Сквозь очевидные и естественные связи их музыки с импрессионизмом, неоклассицизмом, отчетливо проступает устойчивая романтическая тенденция, идущая еще от начала века и тесно связанная с национальными истоками.

Творчество **Франсиску Миньони** (Francisco Mignone, 1897–1986) развивалось как продолжение традиций европейского романтизма на бразильской почве. Учился Миньони в Консерватории Сан-Паулу, совершенствовался в Миланской консерватории у Винченсо Феррони. В 1929-1932 годах преподавал фортепиано и гармонию в Консерватории Сан-Паулу, с 1934 – дирижирование в Национальном музыкальном институте Федерального университета Рио-де-Жанейро. Музыка Миньони – технически совершенная, ясная, с преобладанием четких законченных линий. Таков, в частности, его Концерт для фортепиано с оркестром (1958), написанный в ярко романтическом стиле, с колоритной оркестровкой, блестящими бравурными пассажами фортепиано (Миньони – концертирующий пианист-виртуоз). Его два струнных квартета (1956,1957) и «Тропическая симфония» (1958) отмечены типичным бразильским колоритом, особенно в характерных ритмических построениях. Неobarочная полифония получает интенсивное

развитие в культовой музыке композитора, в частности, в его семи мессах (1962-1970), а также в Концерте для скрипки с оркестром и трех фортепианных сонатах, написанных в те же годы. Параллельно в творчестве Миньони наблюдается и тенденция в освоению современных методов, в частности серийной техники, а в оркестровых «Вариациях в поисках темы» (1972) композитор использует алеаторику. Стоит, однако, заметить, что для него это всего лишь небольшая дань моде и удовлетворение неумной любознательности.

Музыка Миньони весьма популярна в Бразилии. Наибольшим признанием пользуются его инструментальные миниатюры – вальсы, бразильские танцы для фортепиано – неумирающие до наших дней образцы идущей из романтического прошлого традиции салонного музицирования. Приведенный здесь «Вальс на уголке» № 12 – типичный образец бразильской интерпретации европейского вальса: синкопированно изложенная мелодия, чувствительные задержания, общая ностальгическая окраска. Тема этого вальса очень похожа на пьесу «Бразильская душа» Вилла-Лобоса (пример 132). Рядом поставим «Конгаду» Миньони, как пример моделирования афромузыки, с ее почти неизменными атрибутами – пустыми, негармонично звучащими чистыми квинтами, синкопированными ритмами (пример 133).

Примерами более развитой концертной фактуры могут послужить несколько фрагментов из его фортепианной сонаты (1941), посвященной выдающейся бразильской пианистке Магдалене Тальяферро (1893–1986). Это тема первой части, имитирующая синкопированные остинато ударных в сопровождении токкатных пентатонных фигураций (пример 134); вырастающая из нее прелестная диатоническая вторая тема этой же части (пример 159); блестяще изложенная, скерцозная тема третьей части, насыщенная острой, зигзагообразной ритмикой (пример 160).

Среди других сочинений Ф. Миньони – оперы (в том числе «Продавец алмазов», поставлена в 1924 году в Рио-де-Жанейро; «Невинный», поставлена в 1928 там же), балеты («Маракату», 1939; «Пугало», 1942);

«Симфония труда», «Амазонские картины» для оркестра, множество камерно-инструментальных и вокальных произведений разных жанров, музыка к кинофильмам.

Мозарта Камарго Гуарньери (Mozart Camargo Guarnieri, 1907–1993) отличается чрезвычайно активной, воинствующей позицией в отстаивании национальных традиций, открыто заявленная им как в 1930-е годы в борьбе с ретроградным академизмом, так и в 1950-е годы – в борьбе против авангардизма. Здесь нам вновь придется вернуться на несколько лет назад, в конец 30-х годов, к моменту зарождения авангардистского движения в Бразилии.

Переходу бразильских композиторов на позиции авангарда в значительной мере способствовала педагогическая деятельность немецкого флейтиста, дирижера и композитора Ганса Иоахима Кельрейтера (1915–2005), эмигрировавшего в 1937 году из нацистской Германии и ставшего одной из самых влиятельных фигур бразильской музыкальной жизни. Его работа как педагога и теоретика, так и его организаторский талант имели громадное значение для формирования композиторов авангардистского направления. В 1939 году Кельрейтер организует группу «Живая музыка» (подобно созданной двумя годами ранее в Аргентине группе «Новая музыка»), куда вошли, среди других, Клаудиу Сантору, Сезар Герра Пейши и Эдину Кригер. В Манифестах этой группы 1944, а затем 1946 годов, живо напоминающих аналогичные документы европейского футуризма 1920-х, провозглашалось: «Группа «Живая музыка» возникает подобно двери, открывающейся для современной музыкальной продукции, активно участвуя в духовной эволюции...пропагандируя ... музыкальное творчество всех тенденций, в особенности американского континента... будет бороться за идеи нового мира и искусства будущего... Музыка есть продукт социальной жизни... «Живая музыка» борется за музыку, отражающую все новое... отвергает так называемое академическое искусство... выбирая революцию и отвергая реакцию... предлагает замену теорико-музыкального преподавания,

базирующегося на эстетических предрассудках, основанных на догмах, на научную педагогику, базирующуюся на изучении и исследованиях... и поддержит художественное использование радио-электронных инструментов... «Живая музыка» в то же время отвергает формализм и «искусство для искусства». Кроме того, «Живая музыка» выступает за «утилизацию концепции искусства», за «социализацию функции музыки», против «фальшивого национализма, – того, что превозносит эгоцентрические и индивидуалистические тенденции, которые разделяют людей, порождая разрушающие силы» [296, с. 94–96].

Примечательно, что группа «Живая музыка» закончила свое существование в 1949 году при характерных обстоятельствах, возникших в связи с известным выступлением А. Жданова в январе 1948 года против «формализма». Многие из группы «Живая музыка» состояли в коммунистической партии Бразилии или сочувствовали ей. Вернувшись с Международного конгресса композиторов и музыкальных критиков, состоявшегося в Праге 20-29 мая 1948 года, делегат от Бразилии Клаудиу Сантору, а вслед за ним Герра Пейши, проникшись идеями «народности и социалистического реализма», порвали с группой «Живая музыка», которая вскоре распалась окончательно. Последний удар нанес приверженец национального направления Камарго Гуарньери. В своем «Открытом письме всем музыкантам и музыкальным критикам Бразилии», опубликованном 17 декабря 1950 года в одной из газет Сан-Паулу, он обвинил Кельрейтера в совращении молодых музыкантов додекафонной техникой, которая, по его словам, выражала «формалистическую тенденцию, разрушающую национальный характер нашей музыки». Он утверждал, что эта техника «антинациональная, антинародная», и может служить «убежищем для посредственных композиторов» и «существ без родины», что это «карикатура на музыку», способная лишь «питать развращенные вкусы изысканной и параноидальной элиты...» «Я считаю, – завершает он свое письмо, – что это преступление против отечества» [296, 121–124].

Кельрейтер, в свою очередь, атаковал Гуарньери за его «экзальтированный национализм», который лишь «порождает деструктивные силы, разделяющие людей. Борьба против этих сил, представляющих отставание и реакцию... есть единственный вид деятельности, достойный художника»[296, с. 125–127]. Итак, «отсталость и реакция», с одной стороны, «предательство отечества», с другой, – как хорошо знакомы эти крайности идеологической борьбы, не приведшей, как уже известно, к победе ни одной из сторон. Практически никто из учеников Кельрейтера не придерживался в течение долгого времени «элитарного герметизма» авангардистских техник, – их «бразильская душа» не давала забыть о себе, – также как ни один из «националистов» не удержался от соблазна вкусить от авангардистского пирога.

Моцарт Камаргу Гуарньери учился в Консерватории драмы и музыки в Сан-Паулу, совершенствовался в Париже у Ш. Кеклена по композиции и инструментовке, а также брал уроки дирижирования у Ш. Мюнша. С 1940 года работал в качестве дирижера оркестра Филармонического общества в Сан-Паулу, в 1945 году стал одним из основателей Бразильской музыкальной академии, а с 1959 года – ее президентом. Многократно выступал в качестве дирижера ведущих оркестров многих стран мира, был членом жюри международных конкурсов музыкантов-исполнителей, более 100 раз был удостоен наград и почетных званий в Бразилии и за рубежом. Под влиянием Гуарньери находилось большинство молодых композиторов Бразилии следующего за ним поколения.

Музыка Гуарньери насквозь пропитана соками фольклора его родного штата Сан-Паулу, однако фольклора «преображенного и очищенного». (Арналду Эстрела). Гуарньери – как он сам о себе говорил, – «композитор национальный, но не националистический» [232]. Присущий композитору лиризм, истоки которого уходят в креольский романтизм XIX века, отражает одну из характерных черт национального бразильского мироощущения. Не случайно перу Гуарньери принадлежит множество вокальных и

инструментальных миниатюр лирического плана – свыше ста романсов и песен, в которых явственно различаются элементы креольской, индейской и афробразильской музыки; ряд пьес в характерных ритмах бразильских танцев и песен – лунду, машиши, тоады, модиньи, сиранды. Наиболее заметное место в ряду пьес жанра миниатюр занимает серия «Понтейюс» – пятьдесят фортепианных пьес, воспроизводящих типичный характер и особенности народного музицирования на виолане (так в Бразилии называют шестиструнную гитару). Приведем здесь фрагмент из «Понтейю № 44», живописующий состояние безутешной тоски (*desconsolado*), столь характерное для креольского романтизма (пример 136).

Вызывает интерес также «Понтейю № 49» («Посвящение Скрябину»), в котором замечательно схвачен дух скрябиновского трагизма. Примечательна авторская ремарка *torturado* («мучительно») и вполне бразильское синкопирование в ритме самбы : 1,2,3-1,2,3-1,2 (пример 137).

Камарго Гуарньери – композитор-традиционалист, твердо придерживающийся классических форм. Он мастер контрапункта, и полифоническое начало господствует во многих его произведениях. Вместе с тем «в отличие от своих предшественников и даже современников, Камарго Гуарньери не шел от европейской музыки к бразильской, напротив, начал уже вовлеченный в бразильскую музыку и в этой атмосфере продолжал свое развитие» [232]. Индивидуальный почерк Гуарньери сочетает черты национального романтизма с неоклассицизмом формы и фактуры. Особого своеобразия композитор достигает в тех своих сочинениях, где контрапунктические приемы оказываются в сфере афробразильской полиритмии, как в пьесе «Цветок тремембе» для 15-ти солирующих инструментов и ударных, в «Шоро тортурато» или в пьесе «Негритянский танец» («*Dansa negra*») для фортепиано, два разнохарактерных эпизода из которых здесь приводятся (пример 136, 139).

Как замечает Арналду Эстрела, в целом выразительные средства Гуарньери «не отличаются той смелостью, какой могут похвастать

некоторые партитуры его предшественника Эйтора Вилла-Лобоса» [107, с. 361]. Однако это замечание, на наш взгляд, нельзя принять полностью. В произведениях 1940-1950-х годов стиль Гуарньери, оставаясь характерно национальным, становится более «очищенным», лишенным экзотических элементов. Среди лучших его сочинений этого периода Струнный квартет № 2 (1944, премия Общества камерной музыки в Вашингтоне), Концерт № 2 для фортепиано с оркестром (1946, Национальная премия Алешандро Леви) три симфонии (1944-1952), оркестровые сюиты «Бразилиана» (1950), «400-летие Сан-Паулу» (1954), «Вила-Рика» (1958).

В 1960-е годы даже Гуарньери не миновала пора раздумий и сомнений перед лицом нахлынувших со всех сторон «обновленческих» устремлений, и хотя в целом он сохраняет неизменной свою эстетическую ориентацию, однако изучение композитором современной техники оставило ощутимые следы в ряде его произведений тех лет, наиболее значительными из которых стали оркестровое «Посвящение Вилла-Лобосу» (1966) и Пятый концерт для фортепиано с оркестром (1970), где Гуарньери комбинирует характерные ритмы и интонации бразильских городских танцев (самба, машиши) с элементами додекафонии. Характерным примером этой «языковой» эволюции может послужить его Соната для фортепиано, написанная в 1972 году по заказу известного бразильского пианиста Лаиса Соузы Бразил. В этом произведении композитор предстает «полностью освободившимся от всех гармонических и тональных концепций. Сонату отличает «полная свобода музыкального почерка, значительная лаконичность и экономия средств» [107, с. 361]. Начальный интервал темы первой части, большая септима (соль# – ля), с которого она начинается, служит базой для различных трансформаций по мере развития. Настойчивый и импульсивный характер этой темы уподобляется, по словам самого композитора, какой-то идее, которая, будучи изложена один раз, многократно повторяется, чтобы быть лучше понятой [107, с. 361] (пример 140).

Жозе Сикейра (Jose Siqueira, 1907–1985) учился в Национальной музыкальной школе Федерального университета Рио-де-Жанейро у А.Ф. Браги (композиция), позже совершенствовался в Парижской консерватории и Сорбонне. Был основателем Бразильского симфонического оркестра (1940) и Симфонического оркестра Рио-де-Жанейро (1949), учредителем и первым президентом Союза музыкантов Бразилии. С установлением в 1954 году военной диктатуры в Бразилии Сикейре было запрещено дирижировать государственными оркестрами, а в 1969 году он, как и многие другие прогрессивные деятели культуры, был объявлен персоной *non grata*. Однако Сикейра продолжал сочинять музыку и выступать с организованным им камерным оркестром [374].

Творчество Жозе Сикейры с наибольшей полнотой выражает национальное направление в бразильской музыке второй половины XX века, и при этом оно наиболее близко по образному строю, характеру, общему художественному восприятию мира и даже по чисто стилистическим особенностям творчеству Вилла-Лобоса. Его музыка с успехом исполняется как на родине композитора, так и за рубежом. Такие его произведения, как балет «Карнавал в Ресифи» (1947), симфонические поэмы «Бразильская альборада» (1936), «Песнь индейца табажара» (1946), «Сцены бразильского Северо-Востока» (1951) и кантатно-ораториальные сочинения, воссоздающие древние афробразильские языческие ритуалы, – «Шанго» (1952) и «Кандомбле» (1958), запись которого в 1975 году была осуществлена в Москве оркестром Радио и телевидения, – могут быть с полным основанием отнесены к числу лучших произведений современной бразильской музыки.

Оригинальный и глубоко индивидуальный стиль Сикейры, впитавший в себя многие характерные черты народной музыки бразильского Северо-Востока, откуда композитор родом, сложился в 1950-х годах. Подобно Рольдану и Катурле на Кубе, Сикейра идет по пути предельной концентрации в своей музыке афроидных элементов, преобладающих в народной музыке северо-восточных штатов Бразилии. Он не боится

обвинений ни в экзотизме, ни в отсутствии «универсальных обобщений», не стесняется прибегать ни к стилизации, ни к прямому цитированию в тех случаях, когда считает это необходимым. Сикейра разработал собственную оригинальную полиладовую систему, адаптирующую специфические черты фольклорной музыки Северо-Востока, – тритоновые и пентатонные звукоряды, часто встречающуюся повышенную кварту в мажоре (лидийский лад), систему характерных гармоний и ритмов. В высшей степени своеобразный стиль Сикейры, с одной стороны, может служить примером независимости от посторонних воздействий и, с другой, свидетельствует о плодотворности прямого контакта профессиональной музыки с «чудесной реальностью» народного мира Латинской Америки. Наглядной демонстрацией этих характеристик могут служить его Сонатины для фортепиано, а среди них Сонатина №1 (1963), в теме которой комбинируются гаммообразные и пентатонные мотивы (1-12 такты), домажорный звукоряд с повышенной quartой (13-15 такты) и гроздь секундо-квартовых синкопированных аккордов, напоминающих подобные же звукообразования у Чавеса и Хинастеры (пример 141). В Сонатине № 6 присутствует ритмическая переменность и наложение 2-х и 3-х-дольных ритмов (3/4-6/8), характерная для всей латиноамериканской музыки иберийского происхождения (пример 142). Продемонстрированные отрывки, характеризующиеся в целом рационализмом мышления, экономией красок, полифоничностью, показывают также и близость автора к неоклассицизму.

В творчестве Сикейры нашла продолжение также традиция создания инструментальных миниатюр в духе, если можно так выразиться, «романтизированного модернизма», в чем можно убедиться на примере его «Шориньо» для фортепиано (пример 143).

Многие произведения Жозе Сикейры вдохновлены ритуальной афро-бразильской музыкой, связанной с языческими культами Африки. Типичные черты этих произведений – ритмотембровая импровизация на ударных инструментах, остинатные повторы остросинкопированных ритмических

формул, антифонные переключки между солистом и хором, в мелодии – варьирование ангемитонных попевок, в динамике – постоянное ускорение движения и нагнетание звучности, достигающее до экстатического возбуждения. Бразильские композиторы начиная с Алберту Непомусену неоднократно обращались к воплощению афробразильской музыкальной стихии и языческих ритуалов бразильских негров, однако никому еще не удавалось, как Сикейре, воссоздать с такой глубиной постижения и с такой художественной силой самые сущностные черты афробразильского мировосприятия. Среди подобных произведений Сикейры возвышается монументальная оратория «Кандомбле», которую можно с полным основанием поставить рядом с такими вершинными произведениями латиноамериканской музыки, как «Шорос» Вилла-Лобоса, «Индийская симфония» Чавеса или «Сенсемайя» Ревуэльтаса. Поражает грандиозность этого полуторачасового произведения, написанного для большого симфонического оркестра, оркестра ударных инструментов, двух смешанных и одного детского хора и шести солистов. Тринадцать номеров оратории воссоздают древнее ритуальное действо африканских негров в его полном (даже с этнографической точки зрения) объеме.

Сикейра создал интереснейшую партитуру, виртуозно воспроизводящую специфические приемы афробразильской музыки, причем при «переводе» этих приемов на язык вокально-симфонической музыки академического плана они не только не потеряли своей подлинности, первозданности, но приобрели всеохватный масштаб, обогатились многотембровостью оркестровых красок, полифонической разработкой. Исключительной сложности и силы воздействия достигает мотивно-ритмическая сеть многослойной остинатности, полиритмии, синкопирования, вокально-речевого нетемперированного интонирования. В этом отношении «Кандомбле» Сикейры особенно сближается с «Шоро № 10» Вилла-Лобоса, но превосходит его масштабностью и поистине оргиастической силой воздействия.

Среди других сочинений Сикейры опера «Сердобольная» (поставлена в 1960 году, Рио-де-Жанейро), балеты «Негритянская хижина», «Сельский праздник», 3 симфонии, концерты для солирующих инструментов с оркестром – для виолончели, для фортепиано, для скрипки, камерно-инструментальные и вокальные произведения.

Несколько иными путями развивается творчество младших современников вышеназванных композиторов – Сезара Герры Пейши, Алсеу Боккину, Клаудиу Сантору, Освалдо Ласерды, Эдину Кригера и Мариу Тавариса. Эти композиторы образуют довольно неоднородную в творческом отношении группу, занимающую, как было сказано выше, промежуточное положение между национальным и авангардистским течениями. Одни из них, как Боккину и Ласерда, ближе к национальному направлению; другие, как Герра Пейши и Сантору не раз меняли свое эстетическое кредо, то увлекаясь додекафонией, то возвращаясь к традиционному национальному стилю, то вновь решительно отвергая его; эволюция третьих, как Кригер и Таварис, протекает более ровно, продвигаясь по направлению к синтезу противоположных тенденций.

Освалду Ласерда (Osvaldo Lacerda, р. 1927), ученик Гуарньери (с 1952 по 1962), совершенствовался в Джульярдской музыкальной школе в США у В. Джаннини и в Беркширском музыкальном центре в Танглвуде у А. Копленда (1963), сыграл важную роль в организации музыкальной жизни в Сан-Пауло: был основателем Ассоциации музыкальной молодежи (1945), основателем и артистическим директором Паулистского общества Искусств, президентом Бразильского Общества Промузыка. (1966), основателем и президентом Центра бразильской музыки (1984). Произведения Ласерды неоднократно были удостоены премий на конкурсах и фестивалях музыки.

В творчестве Ласерды преобладают малые формы – вокальные сочинения, фортепианные пьесы, произведения для духового оркестра. В его музыке, наряду с применением различных видов современной

композиторской техники, проявляется глубокое знание бразильского музыкального фольклора. Ритмоинтонации бразильской народной музыки стали органичной составной частью его стиля. Это можно наблюдать в цикле «Четыре пьесы» для кларнета и фортепиано (1978), с его изящно выписанными линиями инструментальной фактуры (пример 144). Наиболее примечательные произведения Ласерды – оркестровая сюита «Пиратининга» (1962), сюиты для духового оркестра «Гуанабара» и «Добраду, понту, и маракату», уже сами названия которых (бразильские топонимы и народные танцы) указывают на желание композитора писать в русле национальной тематики. Среди его произведений также «Восемь вариаций на фольклорную тему» для скрипки и фортепиано, Фортепианное трио (1970), Концерт для флейты и струнного оркестра (1986), «Cromos» для фортепиано с оркестром (1994), «Пять Бразилиан» для фортепиано, произведения культовой музыки (в том числе «Праздничная месса»).

Сезар Герра Пейши (Cesar Guerra Peixe, 1914–1993) родился в Петрополисе в семье португальских эмигрантов цыганского происхождения. В раннем детстве научился играть на гитаре, скрипке и фортепиано. Разъезжая с семьей по стране, участвовал в фольклорных ансамблях, что позволило ему проникнуться духом народной музыки. По переезде в Рио-де-Жанейро работал как музыкант в салонных оркестрах, барах и кафетериях. Некоторое время учился в музыкальной школе. Решительному повороту к профессиональному образованию способствовало прочтение очерка о бразильской музыке Марио ди Андради. В 1943 Герра Пейши поступил для совершенствования своих знаний в Бразильскую национальную консерваторию в Рио-де-Жанейро, в 1944 году начал изучать технику додекафонии под руководством Г.И. Кельрейтера. Творческая эволюция Герра Пейши отмечена резкими сменами эстетических ориентаций. Первые его произведения выдержаны в неоклассицистском стиле с заметной национальной окраской. Так, вполне в духе его непосредственных

предшественников звучит его «Шоро №3» из «Первой детской сюиты» для фортепиано (пример 145).

Участие в 1940-х годах в деятельности группы «Живая музыка» с ее футуристическими устремлениями нашло непосредственное отражение в стилистике творчества композитора. Увлечение додекафонией нашло отражение в Сонате для флейты и кларнета (1944), Нонете (1945), Вариациях и двух дивертисментах для оркестра (1947). Однако, неудовлетворенный своими авангардистскими опытами, Герра Пейши начинает искать пути компромисса додекафонии с бразильским фольклором. Эта тенденция проявилась в таких произведениях, как Симфония №1 для малого оркестра (1946), исполненная оркестром BBC в Лондоне; Первый струнный квартет (1947), цикл «Миниатюры» для фортепиано (1947). Наиболее ярким произведением этого периода стало Трио для скрипки, виолончели и фортепиано (1945), в котором Герра Пейши продемонстрировал высокую степень композиторского мастерства. Додекафонная фаза творчества Герра-Пейши закончилась Сюитой для флейты и кларнета (1949).

В 1950-х годах, как уже говорилось, Герра Пейши становится вновь ярким приверженцем национализма, с целью углубления своих знаний предпринимает фольклорные экспедиции, публикует ряд научных работ о бразильском музыкальном фольклоре. Среди наиболее значительных произведений этого периода – «Ресифские маракату» для оркестра (1955), симфоническая «Пернамбукская сюита» (1955), «Маленький концерт» для фортепиано с оркестром (1956), цикл «Бразилианы» для камерного оркестра. (1960-1969), Вторая симфония «Бразилия» (1960) – одно из самых значительных созданий композитора. В этих сочинениях, отмеченных ясностью мелодических линий и прозрачностью фактуры, чувствуется мастер, обладающий строгой, тщательно выверенной техникой, и сочетающий приверженность национальным традициям с современным видением мира. В некоторых произведениях 1970-х годов Герра Пейши, оставаясь верным своей эстетической позиции, ищет новые для себя

выразительные возможности в сфере сонористики и контролируемой алеаторики. Таковы, в частности, его Прелюдии для гитары (1970) и «Вариации на выбор» для дуэта скрипки и аккордеона (1977). Из поздних произведений бразильского мастера отметим «Тропические прелюдии» (1979-1980) и «Рапсодику» (1993) для фортепиано, Сюиту для медных духовых и ударных (1984), пьесу «Vilhete de um Jogral» («Записка от шута», 1984) для альта solo (пример 173). Особенную известность получило его «Приношение Портинари» для оркестра (1991), в котором самым блестящим образом проявилось его мастерство владения средствами симфонического оркестра.

Наиболее значительной фигурой в рассматриваемой группе композиторов является **Клаудиу Сантору** (Claudio Santoro, 1919–1989). Музыкальная и общественная деятельность Сантору приобрели в свое время поистине международное признание. Он был членом бразильского Комитета мира, делегатом Бразилии на Международном конгрессе композиторов в Праге (1948), лауреатом Международной премии мира (1953). В 1937 году он окончил Национальную музыкальную школу Федерального университета Рио-де-Жанейро по классу скрипки у Э. Герры, позже брал уроки композиции у Г.И. Кельрейтера. В 1947-1949 годах совершенствовался в Парижской консерватории у Нади Буланже по композиции и у Э. Биго по дирижированию. В 1950-х одах выступал как дирижер во многих странах Европы с авторскими концертами, исполнял также произведения бразильских и европейских композиторов. После государственного переворота в Бразилии в 1954 году переехал в ФРГ, где со временем достиг достаточно высокого положения, занимая в 1970-1978 годах престижное место профессора Государственной высшей музыкальной школы Гейдельберга-Мангейма. В 1978 году возвратился в Бразилию, где в 1985 году был удостоен звания лауреата Национальной премии.

Путь Клаудиу Сантору в искусстве отмечен особенно резкими зигзагами творческой эволюции и противоречивостью взглядов. Он выступил на

композиторском поприще как страстный приверженец додекафонии, принесшей ему лавры на ряде международных конкурсов. В сочинениях первой половины 1940-х годов – Первой симфонии для струнного оркестра, Сонате для скрипки соло, Первой сонате для скрипки и фортепиано, Первом струнном квартете, Первой сонате для скрипки соло композитор строго следует избранной системе, не позволяя себе ни малейших отклонений. Письмо его в этот период предельно субъективно и усложнено, музыка подчеркнута атематична, полна резких, жестких звучаний (в этом плане выделяется урбанистическая оркестровая пьеса «Сталелитейный завод», перекликающаяся с известным сочинением Александра Мосолова и удостоенная в 1944 году почетного отзыва «Общества камерной музыки» в Вашингтоне). Однако уже Вторая симфония (1945) обнаруживает стремление к большей простоте, к протяженным полифоническим эпизодам, к выявлению мелодического начала. В произведениях второй половины 1940-х годов эти тенденции становятся еще осязаемее («Музыка» для струнных, Второй квартет). Сантору в эти годы культивирует нечто вроде «национальной додекафонии».

Двухлетнее пребывание в 1947-1948 годах в Европе стало переломным для творчества Сантору. Участие в качестве делегата от Бразилии в Первом съезде чехословацких композиторов, музыковедов и музыкальных критиков в Праге в сентябре 1948 года, на котором была провозглашена борьба за демократизацию музыкального искусства и утверждение реализма в музыке, оказали большое влияние на идейно-эстетические взгляды композитора. Осуждение на пражском форуме додекафонии и появившееся в 1950 году «Открытое письмо музыкантам и критикам» Камарго Гуарньери, в котором ветеран национальной бразильской музыки призывал «освободиться от шенбергианского ига», определили позицию Сантору-композитора на последующее десятилетие. С такой же страстностью, с какой он в свое время обратился в «веру» авангардизма, он теперь отрекается от нее и возвращается в лоно традиционализма. Однако его музыкальный язык становится

значительно более обогащенным опытом общения с современным ритмоинтонационным комплексом. Его отказ от додекафонии и обращение к народному творчеству с целью создания нового музыкального языка оказались для композитора весьма плодотворными. На протяжении 1950 – начала 1960-х годов Сантору пишет одно за другим произведения высокого художественного достоинства и большого общественного содержания, такие, как «Песнь любви и мира» для струнного оркестра (1950) – сочинение редкой искренности и одухотворенности, удостоенное в 1953 году Международной премии мира; как программная Четвертая симфония («Симфония мира» с хором, 1953), исполненная в Москве под управлением автора и посвященная советским композиторам; как «Шоро» для саксофона и оркестра (1951) – блестящая виртуозная пьеса, в которой композитор дает волю долго сдерживаемому артистическому темпераменту; как Первый концерт для фортепиано с оркестром (1954). В этом же году создана и фортепианная Токката, эпизод из которой может служить демонстрацией национально-самобытных черт стиля Сантору (примеры 146).

Кульминационным пунктом этого периода явилась отмеченная ярким национальным колоритом, также программная Седьмая симфония («Бразилия», 1960). Выразительный тематизм, господство мелодического начала – мелодии широкого дыхания, подобно развернутым кантиленам Вилла-Лобоса и Гуарньери, ясная, по преимуществу полифоническая фактура, стройная конструкция целого – отличительные стилистические черты названных сочинений.

В начале 1960-х годов в творчестве Сантору вновь наступает перелом. С переездом в Германию в его музыке начинается новая стилистическая трансформация. В Восьмой симфонии (1963) композитор обращается к серийной технике. В последующих сочинениях (Шестой и Седьмой струнные квартеты, «Пять эскизов» для оркестра, «Три абстракции» для струнного оркестра) Сантору, стремясь, по его словам, к «универсальному языку и универсальным формам», использует алеаторику, неопределенную

звуковысотность, микрохроматику, статичные звуковые блоки, прибегает к графической записи музыки. В сочинении под названием «Прерывистость II» для фортепиано и камерного оркестра композитор применяет кластеры и игру на открытых струнах инструмента. Примечательным произведением явилась также «Элегическая кантата» для двух речитативных хоров и камерного оркестра с тремя группами ударных на текст великого португальского поэта Л.В. ди Камозенса (1971), исключительно сложное для прочтения графически записанное сочинение, в котором используются самые изощренные сюрреалистские способы вокального и инструментального звукоизвлечения, неопределенная звуковысотность, импровизационные хоровые и оркестровые эпизоды. Посредством создания динамических напряжений и спадов автор создает атмосферу предельного психологического и эмоционального конфликта (пример 147).

В эти же годы Сантору много внимания уделяет электронной музыке, в частности различным комбинациям электроакустических и традиционных источников звука. Так, в вокальном цикле «Пять пьес на стихи Б. Брехта» композитор соединяет натуральный и деформированный синтезатором голос; в серии из шести пьес «Мутации» предписывает каждому исполнителю приготовить собственную магнитофонную запись. В одном из самых сложных произведений гейдельбергского периода «Литургия вздоха» композитор при помощи электронных средств достигает подобия средневековой храмовой полифонии.

В конце 1970-х годов в стилистике Сантору происходит, как всегда резко и неожиданно, очередной поворот – на этот раз к неоклассицизму, о чем свидетельствуют такие произведения, как квартет с характерным названием «Четыре тромбона барокко», «Concerto grosso» для струнных и кантата «Из сонетов Орфею» для тенора, хора и струнного оркестра на тексты Р.М. Рильке.

Обширное творческое наследие Клаудиу Сантору включает оперы, балет, произведения кантатно-ораториального жанра, приобретшие широкое общественное звучание (среди них «Ода Сталинграду», «Берлин 13 августа»), симфонические сюиты, концерты для солирующих инструментов с оркестром – три для фортепиано, три для скрипки, множество камерно-инструментальных, вокальных и хоровых произведений.

Эдину Кригер (Edino Krieger, р. 1928), как и многие другие музыканты его поколения, обучался в Беркширском музыкальном центре у А. Копленда и Джульярдской музыкальной школе у П. Меннина, позже совершенствовался в Королевской академии музыки в Лондоне у Л. Беркли. Работал в составе Бразильского симфонического оркестра в качестве виолончелиста, был дирижером оркестра Муниципального театра Рио-де-Жанейро и камерного оркестра Национального радио. Ранние сочинения Кригера выдержаны в традициях европейского постромантизма и импрессионизма, позже композитор, под влиянием Кёльрейтера, отдал дань увлечению додекафонией, после чего пришел к неоклассицизму в стиле Хиндемита. Типичными образцами его стиля могут служить такие сочинения, как «Шоро» для флейты и струнного оркестра (1952), «Элементарные вариации» для камерного состава (1964), «Симфонические песни» для большого оркестра (1966), балет «Конвергенция» (поставлен в 1968 году, Рио-де-Жанейро).

Мариу Таварис (Mario Tavares, 1928–2003), ученик Сантору, также менял время от времени свои эстетические пристрастия, однако в большей части своего творчества опирался на афробразильский ритмоинтонационный комплекс. Входил в качестве виолончелиста в состав Бразильского симфонического оркестра и различных камерных ансамблей, был дирижером оркестра Муниципального театра Рио-де-Жанейро и Камерного оркестра Национального радио. Среди его сочинений отмечены ярким колоритом балет «Прайяна», «Интродукция и бразильский танец №1» для оркестра,

оратория «Гангузама» для солистов, хора и оркестра на текст Алвару Нейвы, «Два впечатления» для струнного квартета.

В начале 1960-х годов в Бразилии формируются группы композиторов-авангардистов, из которых особенно активной стала основанная в 1961 году в Сан-Паулу группа «Музыка нова» (*Musica nova*), которую составили Жилберту Мендис, Дамиану Козелла, Рожериу Дупрат и Вилли Корреа ди Оливейра. Примыкает к ним по характеру композиторской деятельности Жоржи Антунис, а также ряд музыкантов-исполнителей, пропагандировавших бразильский музыкальный авангард: дирижеры Оливьер Тони – основатель и руководитель Камерного оркестра Сан-Паулу, Клаус Дитер-Вольф – основатель и дирижер вокального ансамбля «Мадригал арс вива» (эти два коллектива специализируются почти исключительно на исполнении произведений авангардистов), Диегу Пашеку – организатор первого в Бразилии фестиваля авангардистской музыки в Сан-Паулу (1962), пианист Паулу Эркулану и другие. Группа «Музыка нова» ратовала за решительную ломку традиционной музыкальной эстетики, она опубликовала воинственный манифест, в котором заявлялось, что национальная культура не имеет ничего общего с фольклором, наивным регионализмом и неуклюжим лепетом национального искусства.

Участники группы «Музыка нова» и возникшего на ее основе движения «Арс нова» экспериментируют в области электроакустических приемов звукоизвлечения, алеаторики, конкретной музыки, используют аудиовизуальные эффекты, коллаж, хеппенинг и т.п. Так, **Жилберту Мендис** (*Gilberto Mendes*, р. 1922) одним из первых в Бразилии начал применять алеаторику, микрохроматику, смешанные средства и визуальные эффекты, но главное предпочтение он отдает электронной и особенно конкретной музыке. Типичной для эстетики и стилистики Мендиса является композиция «Рождается – умирает» для вокального ансамбля, ударно-шумовых инструментов, двух пишущих машинок и магнитофонной ленты, написанная

на «конкретные» стихи бразильского поэта Аролду ди Кампуса. Композиция «Город» исполняется на нескольких электропроигрывателях, включаемых дирижером, и представляет собой коллаж из фрагментов музыки Г. де Машо, Дж. Палестрины, А.И. Хачатуряна и других композиторов, сопровождаемый показом различных бытовых сцен на экранах телевизоров, звуками работающей электрополотерки и т.п. Наибольшую известность получили такие сочинения Мендиса, как пьеса «Пейте кока-колу» (1968) для говорящего и играющего хора на текст эпатазирующего содержания поэта-«конкретиста» Десиу Пиньятари и композиция «Santos Footbal Music» для струнных, духовых и ударных инструментов и магнитофонной ленты, с использованием элементов хеппенинга.

Рожериу Дупрат (Rogerio Duprat, 1932–2006), один из наиболее известных бразильских композиторов, начиная с 60-х годов преподавал композицию в Университете Бразилиа. Обратил на себя внимание опытами с компьютерной техникой («Экспериментальная музыка», 1963; «Ludus madralis», 1967) и в сфере конкретной музыки («Пищевой концерт», исполняемый на различных предметах кухонной утвари). Среди других сочинений Дупрата – композиции на «конкретные» стихи бразильских поэтов («Организм» для вокального квинтета и инструментального ансамбля на текст Десиу Пиньятари), музыка к многочисленным кинофильмам.

Вилли Корреа ди Оливейра (Willi Correa de Oliveira, р. 1938) изучал композицию самостоятельно, позже был слушателем Международных Летних курсов новой музыки в Дармштадте, занимался в студиях электронной музыки в Кельне, Карлсруэ, Брюсселе, Париже. Оперировал серийной техникой, алеаторикой, электронной и особенно конкретной музыкой, часто используя ее в телевизионной рекламе, и широко применяя коллаж, хеппенинг и визуальные эффекты. Одна из его наиболее характерных конкретных композиций называется «Ouviver a musica» (слово «ouviver» составлено из начальных слогов глаголов ouvir – слышать, oviver –

жить и ver – видеть) и представляет собой типичный аудиовизуальный спектакль в духе «инструментального театра». Среди других сочинений Корреа ди Оливейры – Дивертисмент для оркестра (1967), «Китч» (5 пьес для фортепиано и магнитофонной ленты, 1968), вокальные пьесы на «конкретные» стихи Аугусту ди Кампуса («Три песни» для голоса и фортепиано, 1970), «Материалы» для ударных инструментов (1980).

Жоржи Антунис (Jorge Antunes, р. 1942) – пионер и самый решительный поборник электронной музыки в Бразилии. Учился в Национальной музыкальной школе Федерального университета в Рио-де-Жанейро. Одновременно изучал физику и электроакустику, конструировал электронные музыкальные инструменты, основал студию хромомузыкальных исследований. В 1969-1970-х годах занимался в Латиноамериканском центре высших музыкальных исследований при институте «Торквато ди Телья» в Буэнос-Айресе у А. Хинастеры, Ф. Крепфля и Х. Гандини, в 1971-1972 годах – в Париже под руководством П. Шеффера. Для творчества Антуниса характерно постоянное экспериментирование, стремление расширить сферу музыки за счет электронных и «конкретных» звуков, световых эффектов и иных внезвуковых средств. Кроме того, Антунис – поборник так называемого «интегрального искусства», основанного на одновременном воздействии не только звука и цвета, но и запаха. Для осуществления своих замыслов им был создан Институт цветомузыкальных исследований. Антунис является автором первых в Бразилии электронных пьес («Звездный вальс», 1962; «Contrapuntus contra contrapuntus», 1966), произведений с использованием смешанных средств («Ультрафиолетовая катастрофа» для оркестра, мужского хора и трех магнитофонных лент, 1967; «Хромопластофонии I-III» для оркестра и магнитофонной ленты, 1966-1968); ряд сочинений Антуниса основан на алеаторике («Изомеризм», «Музыка» для восьми играющих персон).

Одним из наиболее крупных современных композиторов Бразилии стал **Марлус Нобри** (Marlos Nobre, р. 1939). Он учился у Гуарньери и Кельрейтера, совершенствовался в Латиноамериканском центре высших музыкальных исследований при Институте «Торквато ди Телья» в Буэнос-Айресе у А. Хинастеры, О. Мессиаана и А. Копленда. Нобри – участник многих международных фестивалей современной музыки – в Рио-де-Жанейро, Вашингтоне, Праге, Мадриде, Женеве, Париже. Он неоднократно принимал участие в работе Международной трибуны композиторов ЮНЕСКО, в 1986 – 1987 годах был президентом Международного музыкального совета.

Уже ранние произведения Нобри обратили на себя внимание музыкальной общественности. Так, его «Первый Северо-Восточный цикл» для фортепиано был отмечен 2-й премией на Национальном конкурсе по композиции. В этих пьесах композитор хотел привлечь внимание молодых пианистов к народной музыке Северо-Востока Бразилии, облеченной в современную форму. Среди них «Сельская самба в форме канона», основанная на народной теме из штата Пернамбуко (пример 148) и пьеса «Молоточек» с типично бразильским остинато в басу (пример 149).

В одном из своих наиболее характерных сочинений – кантате «Укринмакринкрин» для сопрано, духовых инструментов и фортепиано (1964) композитор применяет систему вероятностной нотации при сохранении контроля над способами звукоизвлечения, оттенками и тембрами, а при помощи текста на индейском языке индейцев хукуру, отредактированного самим автором, достигает специфических сонорных эффектов. Название кантаты, помимо звукоподражательного эффекта, переводится приблизительно как «Пища для духа», а содержание ее текста – мольба о защите от гибели от рук белых людей. Кантата состоит из трех частей: «Patu, Paite» («Боже мой»), «Тариро Хеннунпри» («Ноги девушки») и «Каре Хукего» («Белые прогнали нас с нашей земли»). Первая часть – Плегария (молитва), несмотря на то, что написана в додекафонной системе, наполнена духом архаики и изобилует резкими контрастами между

состоянием неподвижной самоуглубленности и варварской энергии. Во второй части дирижер имеет возможность свободно комбинировать последовательность алеаторических блоков. Третья часть ритмична, красочна, пронизана эффектными кластерами фортепиано и вокальными глоссандо. Очевидно, что в этом произведении Нобри идет по тропе, проложенной Хинастерой в «Кантате магической Америке», знаменуя приобщение бразильского композитора к «магическому реализму», ставшему, по мнению испанского музыковеда Томаса Марко, основным способом отражения действительности в его творчестве [259, с. 75].

Оригинальность индивидуального почерка композитора впервые обратила на себя внимание в оркестровой пьесе «Ludus tonalis», написанной в 1969 году по заказу Фестиваля современной музыки в Танглвуде. Появившиеся в 1970 году «Мозаики» подтвердили раннюю зрелость их создателя. В трех разнохарактерных частях («Плотности», «Циклы» и «Игры»), изобилующих характерными динамическими и тембровыми контрастами, используются самые современные виды техники, становящиеся средствами для воплощения богатой фантазии композитора. Шумным успехом и многочисленными премиями отмечена написанная в память отца композитора оркестровая пьеса «In memoriam» (1973). Характерно, что в отличие от прежних сочинений, композитор здесь не пользуется алеаторикой.

Зрелые произведения Нобри основаны на свободном применении сериальной техники, напоминая аналогичные приемы Л. Даллапиколы и Л. Берно, с использованием элементов национального языка, вплоть до включения в музыкальную ткань ритмоинтонаций и попевок народной музыки. В продолжение «магической» тематически-образной линии наряду с несколькими мелкими вокальными пьесами, появляется другое значительное произведение – «Яномани» (Yanomani) для тенора, смешанного хора и гитары (1980). Композитор опирается в нем на индейский текст, повествующий об убитом касике Яномани и воссоздающий погребальный

ритуал. Хору отводится активная роль: помимо собственно пения используется целый ряд звукоподражаний – крики, хлопки в ладони и даже определенные телодвижения. Произведение впечатляет силой эмоций, солидностью конструкции, «возводя магическую реальность в ранг художественной магии»[259, с. 79]. Среди других произведений ораториально-кантатного жанра – «Кантата Чимборасо» (1982) для тенора, баритона, смешанного хора и оркестра на текст Симона Боливара и кантата «Колумбус» (1990), написанная к 500- летию открытия Америки.

Значительное место в творчестве Нобри занимают произведения для симфонического оркестра, при использовании многообразных возможностей которого композитору удалось в полной мере выразить свою индивидуальность. В первую очередь здесь нужно отметить четыре «Северовосточные сюиты», написанные в 1960-1977 годах для студенческого струнного оркестра, в которых ученики могли на живых примерах наблюдать трансформацию народных песен и танцев в симфоническом звучании. В этом отношении цикл напоминает «Бразильские Бахианы» Вилла-Лобоса: здесь также можно услышать «Самбу матуто» и «Кантигу» (в Первой сюите), «Прайяну» (во Второй), «Капоейру» (в Третьей), «Кабоклиньо» и «Маракату» (в Четвертой). Первым произведением Нобри для полного симфонического состава, десятиминутная «Конвергенция» (1968, вторая редакция 1977), стала одним его наиболее часто исполняемых. Простая и ясная по форме, с чередованием медленных и быстрых разделов, пьеса привлекает своей колористичностью, ритмической живостью, хотя по характеру материала атематична и атональна.

Воссозданию народной бразильской традиции состязаний импровизирующих исполнителей посвящена серия пьес для солирующего инструмента и струнного оркестра под названием «Дезафиу», пополняемая на протяжении всего творческого пути композитора и вырастающая в настоящую галерею образов из народной жизни. Так, «Дезафиу №1» – для альты (1968), №3 для скрипки (1978), №8 для саксофона (1999), есть также

пьесы для валторны, трубы, тромбона и других инструментов. Последнее «Децафиу» №29 написано для струнного оркестра в 2000 году.

Среди других сочинений Нобри стоит отметить «Армориальный концерт №1» для флейты с оркестром (1977, переделан в 2004), и «Армориальный концерт №2 (2004)²⁶. Смешение афробразильских и европейских, классических и модернистских элементов музыки происходит и в других произведениях Нобри, независимо от тех или иных программных намерений. В подтверждение этого можно указать на Концерт для струнных (1976, переделан в 2004 году) и «Концерт II» для струнных (1981); «Праздничную увертюру» (1982) и «Пассакалию» (1997), вначале сочиненную как музыка к балету «Сага мариста» (Saga marista); «Амазонскую чакону» для духового оркестра (1998) и Концерт для ударных и оркестра (2004). Творчество этого совершенно неизвестного у нас композитора – одного из наиболее ярких выразителей «латиноамериканской сущности» – заслуживает самого пристального внимания.

4.3. Мексика

Как Эйтор Вилла-Лобос в музыкальной жизни послевоенной Бразилии, так и Карлос Чавес в Мексике суммировал в своем творчестве 1945-1978 годов полувековые искания мексиканской профессиональной музыки. В произведениях позднего периода творчества Чавес пришел к искусству глубоко интеллектуальному, говорящему о вечных проблемах, волнующих человека. И если этим сочинениям Чавеса иногда недостает той непосредственности, естественности выражения, которыми, в сочетании с ярко выраженным национальным характером звучания, были отмечены лучшие произведения композитора предшествующего периода, то не

²⁶ Армориальное бразильское искусство – движение в литературе, живописи и музыке, возникшее в 1970 году по инициативе писателя Ариана Суассона и основанное на преломлении традиций народной культуры Северо-Востока Бразилии, связанных с магическим видением мира. Название происходит от традиции использования символических изображений на гербах (агта) знатных фамилий. В музыке базируется на мотивах и текстах старинных романсеро в сопровождении скрипки, виолы или флейты.

подлежит сомнению их высоко гуманистическая направленность, свидетельствующая о том, что художнику есть что сказать людям, есть необходимость вести с ними серьезную беседу языком своего искусства.

Карлос Чавес, естественно, не мог остаться в стороне от полемики между «националистами» и «универсалистами». Более того, и своими отдельными высказываниями, и некоторыми произведениями последних лет он способствовал формированию противоречивых и зачастую неверных толкований его творческой позиции. На страницах одного и того же сборника ЮНЕСКО встречаются самые противоречивые мнения о Чавесе: «Чавес считал, что только посредством тотального национализма Латинская Америка может сделать реальный вклад в мировую музыку», – утверждает М. Локателли де Пергамо [124, с. 43]. В другом месте говорится, что Чавес «презирал вклад народной музыки, но... желая подтвердить национальные корни, сообщил своей музыке социальную функцию, использовал в некоторых из своих произведений утерянные индейские мелодии... и те, еще живые европейские модели, которые стали популярными во время мексиканской революции» [124, с. 58]. Из этого высказывания следует, что мексиканской народной музыки, как таковой, вообще не существует, одна ее часть мертва, а другая – чужая. Согласно сообщению в газете «Мексиканская культура» Чавес объявил, что он против национализма в искусстве [140, с. 4]. Советский критик Г. Шохман обвиняет Чавеса в «стремлении к своего рода «интеграции» идей и средств выразительности» – с чем еще можно согласиться, – «в некоей универсальной, вненациональной художественной концепции», [105, с. 119] – что, на наш взгляд, уже никак не соответствует действительности.

На творчество художников часто приклеиваются ярлыки, которые впоследствии бывает трудно отклеить. Справедливая оценка нового художественного явления приходит зачастую гораздо позже его возникновения. Бартока, Прокофьева, Стравинского в свое время дружно

обвиняли в формализме, искажении народной музыки, сегодня же их творчество является эталоном современного толкования проблемы народности, их стиль стал отправной точкой новых творческих поисков, новых дискуссий. Латиноамериканская и, в частности, мексиканская действительность в избытке обладают живописностью и колоритом народной жизни, с которых, лишь сняв поверхностный слой, можно было бы собрать богатый урожай роскошных произведений. Чавес, однако, не поддался этому соблазну, что во многом и выделило его среди современных мексиканских композиторов. И не отсутствие четких критериев народности искусства, а, напротив, их исторически более глубокое и по-современному широкое толкование отличают его позицию. Чавес дает свое определение национального: «Понятие национального ни в коем случае не содержит в себе неизбежно консервативного смысла, нужно лишь уложить это понятие в нужные границы: сохранение базисных, сущностных характеристик; удержание органичных традиционных основ при получении для ассимиляции и трансформации того, что всегда приходит извне. Таким образом, провозгласив «открытый национализм» удастся достигнуть наибольшего роста, опыта, постоянного и вечного совершенствования» [172, с. 24]. В данном высказывании Чавеса заложен определенный полемический заряд против нормативного, догматического подхода к проблеме использования фольклора в композиторском творчестве. В этом плане интересно совпадение точки зрения Чавеса с мнением И. Земцовского, настаивающего на преодолении двух крайних взглядов на значение фольклора для композиторского творчества – его недооценку и переоценку [31, с. 7]. Понятие «открытого национализма», иными словами национального в его постоянном обогащении интернациональным, совпадает с основными положениями диалектики.

Цельностью и широтой отличается позиция Чавеса в отношении современных видов композиторской техники. Не становясь на сторону тех, кто обвиняет додекафонистов в «предательстве родины», он осуждает ту

нетерпимость, с которой представители авангарда зачастую относятся к традиционным методам. «Серийная система ни более, ни менее спорная, чем любая другая система, применяющаяся при создании музыки, – пишет он. – Вся проблема ограничивается следующим: владеет ли композитор системой, или система композитором... Диктатура сериальных структур и атональности ограничивает, как и все диктатуры. К настоящему творчеству не придешь с ограниченными средствами, это возможно лишь на открытой дороге» [174, с. 3]. Чавес подчеркивает роль личности в процессе художественного творчества: «Если бы в наши дни явился Бетховен писать Десятую симфонию или новый Дебюсси новую симфоническую поэму, продолжая логически собственную тональную эволюцию, они, без сомнения, не написали бы ничтожной музыки, если она и была бы серийной... В какой степени композитору удастся достичь индивидуального стиля в додекафонии зависит в основном, насколько он сам имеет собственный стиль и насколько ему удастся сделать своими новые методы. Это также относится к додекафонным методам, как и к любым другим, поскольку при окончательной оценке в расчет берутся не теории и методы, а собственные талант или гений композитора» [174, с. 3].

1950-е годы – период наибольшей творческой активности композитора, часто называемый «периодом симфоний». Свое высшее симфонически-обобщенное воплощение находит в эти годы неоклассическая тенденция в его творчестве. Одну за другой он создает три симфонии: в 1950 году начинает сочинять Третью симфонию, еще не закончив ее, приступает к созданию Четвертой и в 1952 году – Пятой. Завершив в 1953 году работу над Четвертой и Пятой симфониями, в 1954 году он заканчивает Третью симфонию. Одновременно с симфониями начинает сочинение оперы под названием «Благотворная любовь» (1953), известной также под названием «Посетители» (последняя редакция).

Стиль позднего Чавеса (1951-1978) отличается цельностью и уравновешенностью. Архитектурная завершенность его многочастных симфонических циклов, их тематическое богатство и фактурное разнообразие, великолепное знание и новаторское использование инструментов оркестра позволяют считать эти произведения мексиканской классикой. Разнообразие и широта содержания сочетаются в них с постоянным поиском новых форм его художественного претворения.

В Третьей симфонии Чавес обращается к воплощению вечных конфликтов – между Человеком и Судьбой, между Жизнью и Смертью, предопределивших трагическую концепцию этого сочинения. Разнообразен круг образов симфонии: вслед за мрачным шествием лейттемы судьбы в Интродукции резко вступает биение мощного жизненного пульса в Allegro non troppo, подчеркнутое тембровым контрастом ведущей главную тему флейты в высоком регистре и тяжелых «топочущих» басов в нижнем (пример 150). Далее следует саркастическая усмешка Скерцо и трагически-триумфальная кода Финала. Очень высоко оценивал Третью симфонию Карпентьер, который писал: «Симфонию можно рассматривать как кульминацию творчества композитора. Речь идет не о легко доступном сочинении. Жесткость ее языка, ее контрапунктическое развитие не обещают легкого удовольствия. Есть в ней нечто от пустынной, аскетической красоты плоскогорий Анауака... Мы находим в этой симфонии высшие эмоции, которые только может выразить произведение искусства, созданного рукой мастера, полновластно владеющего своими выразительными средствами. Никогда еще, начиная с «Антигоны», не демонстрировал выдающийся мексиканский композитор... способности настолько ясно высказать самое существенное с такой экономией ресурсов, при помощи мастерских приемов оркестровки, которой оно владеет как очень не многие латиноамериканские композиторы нашего времени» [159, с. 6].

Четвертая симфония явилась своеобразным антиподом трагедийной Третьей, в ней предстает мир ясных и просветленных образов, гармонии, юношеского оптимизма. Примечателен ее подзаголовок – «Романтическая симфония». Действительно, в своей поэтической увлеченности, полетности она по-своему романтична. Так Чавес от антиромантического бунта молодости пришел к его утверждению в зрелые годы, но в уже ином, современном качестве. Симфония состоит из трех частей, идущих без перерыва. В ней, как и в других сочинениях, композитор следует принципу тематической взаимосвязи, добиваясь глубокого духовного единства цикла.

Пятая симфония для струнного оркестра посвящена памяти Сергея и Наталии Кусевицких. Если сравнить эту симфонию с другими значительными произведениями Чавеса, фольклорные влияния в ней менее ощутимы. Это одно из наиболее «классических» произведений композитора, хотя североамериканский критик доктор Роберт Паркер утверждает, что в этом произведении «есть достаточно субъективности и драматизма, особенно во второй части, для того чтобы термин «неоклассичность» употреблялся с осторожностью». [303, с. 71]. Тем не менее, признаки классицизма налицо. Фактура симфонии насыщена непрерывным движением гибких контрапунктических линий, перерастающих порой в драматизированные, напряженно пульсирующие гармонические построения, что ощущается уже в первом проведении начальной темы. Партии инструментов в высшей степени виртуозны, с использованием регистров, редко употребляемых в оркестровой музыке. Особенно развита партия контрабасов, превратившаяся в самостоятельный голос струнного квинтета (пример 151).

Шестая симфония, написанная в 1961 году, и исполненная Нью-Йоркским Филармоническим оркестром в 1964-м под управлением Леонарда Бернстайна, пронизана, по выражению Хулиана Орбона, пафосом «романтического симфонизма» [303, с. 75]. Это произведение – вершина симфонического мышления Чавеса, ставящая его в ряд с наиболее

значительными композиторами-симфонистами XX века, произведение, в котором композитор может позволить себе роскошь не искать чего-то нового, а говорить уверенным языком мастера, сознающего свою силу и мастерство. Сразу обращает на себя внимание мужественная, благородных очертаний первая тема симфонии, составленная из нанизывающихся на домажорную гармоническую педаль выразительных мотивов (пример 152). Заслуживает внимания также смелость автора, не побоявшегося, имея уже такого именитого предшественника, как Хиндемит, ввести в произведение гигантскую пассакалию, в форме 34 вариаций и фуги., «вырубленных, – как пишет мексиканский рецензент, – долотом и зубилом» [140, с. 4]. Представим здесь тему пассакалии, порученную трубе, одному из любимых инструментов Чавеса (пример 153).

Чавес разрабатывает новые творческие принципы, в основу которых кладется идея «неповторения». «Идея повторения и варьирования может быть заменена понятием постоянного возрождения, подлинного новообразования... Спираль, быть может, наилучшее объяснение, как идея эволюции в вечно обновляющихся формах, никогда не повторяющих самих себя». [237, с. 123]. Музыкальный язык Чавеса значительно усложняется, дополняясь элементами серийной техники, коллажа (в частности, можно указать на оркестровое произведение «Резонансы», в котором он использует наиболее характерные эпизоды из своих прежних сочинений, подвергая их трансформации). Некоторое представление о стиле позднего Чавеса может дать его Вторая инвенция для скрипки, альты и виолончели (1965), исполненная на Третьем всеамериканском музыкальном фестивале. В предисловии к партитуре композитор пишет: «Музыка этого произведения раскрывает постоянный процесс последовательной эволюции... Изначальная идея служит основой для будущего, которое, в свою очередь, становится прошлым для нового бытия, и развивается, таким образом, от начала до конца пьесы... с помощью минимума повторяющихся или симметричных частей» [396, с. 550]. В пьесе действительно отсутствуют мелодические

повторы, но Чавес все-таки использует для создания цельности традиционные приемы – смены окраски, чередование линейной и аккордовой фактуры, принцип контраста звуковых блоков. Хотя речь идет о произведении с сугубо индивидуализированным содержанием, в нем достаточно ясно проявляются признаки национальной мексиканской характеристики – беспокойные изменчивые ритмы соседствуют с безмятежными наплывами звуков, филигранный контрапункт с глыбами аккордов, нежные диссонансы с неприятным скрежетом. Пьеса состоит из пяти неповторяющихся эпизодов. Наиболее рельефно звучит центральный эпизод, грациозно синкопированный ритм которого привлекает креольским изяществом (пример 154). Заканчивается пьеса с истинно чавесовской энергией (пример 155). Таким образом, несмотря на применение новых, «универсальных» методов композиции, музыка Чавеса не утрачивает своих существенных характеристик, приобретенных еще в молодые годы.

Последнее десятилетие творческой жизни композитора было ознаменовано рядом новых произведений, свидетельствующих, с одной стороны, о верности композитора основным направлениям творчества, а с другой, о его постоянном стремлении к расширению творческих возможностей и обновлению музыкального языка. Индихенистская тенденция просматривается в «Тамбуко» (1964) для шести ударных, в балете «Пирамиды» (1968) для оркестра, смешанного хора и магнитофонной ленты. Продолжается неоклассическая тенденция современного мифотворчества (симфоническая ода «Клио», 1969). К фортепианному и скрипичному концертам (1948) добавляются концерты для виолончели (1975), и для тромбона с оркестром (1975) – последнее сочинение композитора.

Безусловно, дистанция между «Индийской симфонией» 1935 года и «Пирамидами» 1968-го огромная. Эволюция Чавеса от простого к сложному, от национального к универсальному не может быть оценена каким-либо однозначным образом. Можно было бы обвинить Чавеса в элитарной

отвлеченности идей, питавших его творчество последних лет, в отходе от «национализма», в приверженности к «универсализму», если бы подобная эволюция не происходила в творчестве многих современных художников. Важно, что его позиция лишена косности, консерватизма, открыта для всего нового, современного, проникнута сознанием высокой одухотворяющей миссии художника и гражданина, работающего на благо своей страны, своего народа.

В 1960-х годах в Мексике, как и в других странах континента, начинаются серьезные изменения в характере музыкального творчества. Национальное направление, достигнув своего апогея в творчестве Ревуэльтаса, Чавеса, Санди, Галиндо Димаса, Монкайо, постепенно приобретает все более размытые очертания. Подобно тому, как это происходило в Бразилии, творчество мексиканских композиторов со значительной степенью условности можно подразделить на три группы, – приверженцев национального направления, группы «колеблющихся», и, наконец, последовательных авангардистов.

Среди наиболее «стойких» приверженцев традиционных методов следует упомянуть **Марио Кури-Альдана** (Mario Kuri-Aldana, р. 1931), убежденного сторонника национальных традиций. В его творчестве ощущается влияние Чавеса и Хинастеры, у которого он совершенствовался в Латиноамериканском центре высших музыкальных исследований при Институте «Торквато ди Телья» в Буэнос-Айресе. Позиция Кури-Альданы в отношении к новомодным веяниям категорично отрицательна. В статье под характерным названием «Проблема выбора для мексиканского композитора: народный национализм или мираж универсализма» он очень точно определяет главную опасность авангардизма – проникновение вместе с «универсальной» техникой чуждых, ущербных идей, могущих нанести вред национальному сознанию. «Что нам ближе? – восклицает он, – некоторые послевоенные философии в Европе или юмор доколумбова сапотекского

художника? Должны ли мы упорствовать в имитации научных спекуляций Штокгаузена, кластеров Пендерецкого, стерильного сериализма Булеза... или наш путь должен быть другим?» [245, с. 16]. Не отвергая современных методов композиции, Кури-Альдана призывает композиторов, если они действительно хотят быть в авангарде, быть верными урокам своего исторического наследия, глубже всмотреться в глубины национального, чтобы там найти «сущность», поисками которой занимаются латиноамериканские композиторы. Ясность фактуры, квартово-квинтовые соотношения в вертикалях и горизонталях, преобладание линейности и характерные ритмические формулы, происходящие от креольской и индейской музыки, то есть стилистические черты, типичные для мексиканской национальной школы, проявляются во многих сочинениях, в частности таких, как сюита «Канделария» для квинтета духовых инструментов; «Ксилофонии» для флейты-пикколо, гобоя, бас-кларнета, контрафагота и ударных, с успехом исполненное на Четвертом межамERICANском фестивале в Вашингтоне в 1968 году; а также в написанном в 1969 году цикле из шести пьес «Кантарес» для флейты, кларнета и фортепиано, одна из которых здесь приводится (пример 156). Особенную известность в Мексике Кури-Алдана получил как автор популярной песни «Белая страница» и музыки к короткометражному фильму «Маргарита. Тропическая симфония» по мотивам поэмы Рубена Дарио, премированной в 1991 году.

Ученик Бласа Галиндо-Димаса **Леонардо Веласкес** (Leonardo Velasquez, 1935–2004) был педагогом Национальной консерватории и Академии танца и театра Института изящных искусств. В 1980 году занимал пост начальника департамента музыки. Вплоть до 1960-х годов Веласкес придерживался традиционных способов композиции, стремясь к наибольшей простоте, ясности и живости музыкального языка (балеты «Горгонио Эспарса», 1956; симфоническая поэма «Куаутемок», 1960; кантата «Морелос», 1967). Позже, не порывая связи с национальными источниками, композитор приходит к

использованию додекафонии и некоторых других видов новой композиторской техники. Среди наиболее известных сочинений Веласкеса «Восемь багателей» для фортепиано (1970-1975), «Токката» для оркестра (1974), Концертный дуэт для фортепиано (1978), «Антарес» для струнного оркестра, «Концерт мира» для фортепиано с оркестром, симфония для струнных «Менестрель». Веласкес – автор музыки к кинофильмам: «Сильная рука» (1975), «Умереть ночью» (1981), «Совращение» (1982) и многим другим.

Еще в 1940-е годы выдвинулась группа «Независимых» – Мигель Берналь Хименес, Сальвадор Морено, Луис Эррера де ла Фуэнте, Рамон Нобле, Карлос Хименес Мабарак, принадлежащая к так называемому «второму поколению» мексиканских композиторов, которое пошло по пути поисков синтеза национального и универсального в своем творчестве.

Среди них наибольший интерес вызывает творчество **Карлоса Хименеса Мабарака** (Carlos Jimenez Mabarak, 1916–1994). Путь Мабарака в музыку нетипичен: детские и юношеские годы он провел в разных странах – Гватемале, Чили и Бельгии, хотел стать инженером. Лишь в 1933 году он начинает заниматься музыкой в институте Высшего музыкального обучения в Брюсселе, который заканчивает в 1936 году. Важную роль в его формировании сыграла Маргарита Воутерс, профессор гармонии и анализа в Королевской консерватории Бельгии. По возвращении в 1937 году в Мексику Мабарак поступает в Национальную консерваторию музыки, где одним из его педагогов, в частности по оркестрововому классу, становится Сильвестре Ревуэльтас. С 1942 года Мабарак – педагог Национальной консерватории. Немаловажной в его становлении стала также помощь Карлоса Чавеса, по заказу которого в 1945 году он пишет «Симфонию в Ми-бемоль». В 1947 году Институт изящных искусств направляет Мабарака в глубинные провинции Мексики для изучения фольклора. Собранные материалы стали базовыми при создании ряда балетов Мабарака на сюжеты из индейских

легенд, среди которых: «Баллада о птице и девушках», «Баллада об олене и луне», «Магическая баллада, или Танец четырех времен года», и «Баллада о кетцальях», музыка которых выдержана в национальном стиле с немалой дозой «индейского колорита».

В 1953-56 годах Мабарак совершенствуется в Париже, где под руководством Рене Лейбовица знакомится с додекафонной техникой. Так начинается второй период его творчества (1956-1976), на протяжении которого появляется ряд сочинений с использованием сериальной техники, а также электронной и конкретной музыки, в частности, балет «Рай для повешенных» (1960), первое мексиканское произведение подобного рода [201, t. V, с. 119]. Богатой фантазией, драматизмом и тщательной отделкой деталей партитуры отличается опера Мабарака «Месса шести» (1961) на текст Эмилио Карбальдо, ставшая важным вкладом в современное мексиканское оперное искусство [201, t.V, с. 117]. Примечательным фактом творческой биографии Мабарака становится выбор его «Фанфар» в 1968 году в качестве музыкальной эмблемы Олимпийских игр в Мехико.

Примерно в 1977 году начинается третий период творчества Мабарака, когда он возвращается к преимущественному употреблению традиционных методов композиции. Резким стилистическим контрастом предшествующим произведениям прозвучала последняя опера композитора «Гуэра» (1979-1981) на либретто Хулио Алехандро, в которой он возвращается к тональному письму, проникнутому ритмоинтонациями мексиканской креольской музыки. Среди наиболее значительных произведений Мабарака – Концерт для скрипки с оркестром, «Transición» для оркестра, «Он...и они» для скрипки и камерного ансамбля, «Встречи» для струнных и ударных, «Inter-minado sueño» для голоса и оркестра, «Кантата Хуаресу» для хора и оркестра, «Преиспанская месса» для электронных звуков, «Se libet» для оркестра, «Латиноамериканская рапсодия» для симфонического оркестра, «Тлачтли» для семи инструментов. В 90-е годы Мабарак создает серию

оркестровых сюит под названием «Галерея портретов», в которой отдает дань уважения таким видным деятелям культуры, как Пабло Неруда, Хосе Клементе Ороско и другим. Мабарак до последних лет пользовался значительным престижем как педагог: с 1989 года преподавал композицию в Национальной школе музыки Автономного университета Мексики (UNAM), а с 1990-го в Калифорнийском университете в Лос-Анджелесе.

Примечательно, что в Мексике, как и в Бразилии, роль катализатора в процессе проникновения и усвоения новейших методов композиции сыграла деятельность иностранных музыкантов, в разные годы поселившихся в здесь, – армянина Лана Адомяна, североамериканца Конлона Нанкарроффа, немца Герарда Мюнха. Особенно здесь выделяется роль **Родольфо Альфтера** (Rodolfo Halfter, 1900–1987), испанского композитора, дирижера и педагога, в 1939 году эмигрировавшего в Мексику, и прожившего в этой стране до последних лет. Ко времени прибытия на американский континент он был уже зрелым композитором и занял важное место в музыкальной жизни Мехико. Так, в 1939 году вместе с балериной Анной Соколов, ученицей знаменитой Марты Грехэм, организовал компанию танца «Синяя голубка», сыгравшую важную роль в развитии балетного искусства в этой стране. Будучи профессором композиции в Национальной консерватории Мехико, Р. Альфтер оказал очень сильное влияние на мексиканских композиторов, чье творческое формирование приходится на 1950-1960-е годы. Среди учеников Альфтера видные мексиканские деятели: композитор и дирижер Эррера де ла Фуэнте, Эдуардо Мата, Марио Лависта и другие. Он регулярно писал в мексиканских журналах, издавал вместе с Чавесом журнал «Нуэстро тьемпо», возглавлял с 1946 до 1987 года «Мексиканские издания музыки», издательский дом, посвятивший себя публикации произведений мексиканских композиторов.

Основополагающие черты его музыки – тесная связь с традициями испанской музыкальной культуры и общая неоклассическая стилистика, выражающаяся в подчеркнутой полифоничности фактуры и ясности формы.

Наиболее значительные произведения Р. Альфтера – балеты «Дон Линдо де Альмерия» (1935), «Утро булочника» (1940), «Елена-изменница» (1945), среди оркестровых произведений – Сюита для оркестра (1928), Концертная увертюра для фортепиано с оркестром (1932), Концерт для скрипки с оркестром (1940).

С 1950-х годов Р. Альфтер стал использовать додекафонную технику. По свидетельству самого композитора, его «Три листка из альбома» для фортепиано и «Три пьесы» для струнного оркестра, написанные в 1953-1954 годах, – первые додекафонные сочинения, созданные в Мексике [113, с. 93]. Среди более поздних сочинений «Прегон для бедной Пасхи» для хора, медных духовых и ударных (1968), Вариации для оркестра (1970).

Для Р. Альфтера характерна позиция отстаивания стилистической чистоты своего творчества. В 1960 году, в расцвете своей деятельности, Р. Альфтер заявлял, что несмотря на то, «что я сочинил в Мексике существенную часть моих произведений... и поддерживаю близкие дружественные связи в главными фигурами мексиканской музыкальной жизни, и что, – допускаю, без ложной скромности, – влияние, которое произвела на мою душу моя вторая родина, было очень сильным, я воздерживался от каких бы то ни было попыток «мексиканизировать» мой музыкальный язык» [367]. Здесь мы встречаемся с нетипичной, но безусловно вызывающей уважение принципиальной устойчивостью эстетической позиции, по достоинству оцененной в обеих странах. Он был удостоен высших наград: Национальной премии в области искусства и литературы в Мексике (1976) и Национальной премии по музыке Испании (1985). Заслугам Р. Альфтера посвящена учрежденная в 2004 году и присуждаемая один раз в два года «Ибероамериканская премия Родольфо Альфтера», одна из наиболее почетных наград по композиции для поощрения молодых композиторов.

К «переходному» поколению в Мексике принадлежит и **Мануэль Энрикес** (Manuel Enriquez, 1926–1994), являющийся, без сомнения, наиболее значительной фигурой после Карлоса Чавеса в мексиканской музыке второй половины XX века. Энрикес учился в Морелии у Мигеля Бернала Хименеса. Первый успех пришел к нему в 1954 году в связи с исполнением Концерта для скрипки с оркестром, где он выступил и в качестве солиста. В 1955 году он был направлен в Джульярдскую школу в Нью Йорке, где он совершенствовался у П. Меннина (композиция) и И. Галамяна (скрипка). В 1961 году работал в Центре электронной музыки Колумбийского и Принстонского университетов под руководством Стефана Вольфа. По возвращению в Мексику организовал струнный квартет, в составе которого гастролировал в странах Америки и Европы. С 1968 года Энрикес – профессор, и в 1972-73 годах директор Национальной консерватории музыки в Мехико. В разные годы Энрикес преподавал в Высшей музыкальной школе при Национальном автономном университете Мексики, был директором департамента музыки Национального института изящных искусств (INBA). С целью пропаганды музыки мексиканских композиторов участвовал в основании групп «Новая музыка Мексики» (1959) и «Проа» (1970), Мексиканского общества современной музыки (1972). С 1990 года преподавал в Калифорнийском университете.

Оррего-Салас, определяя место Энрикеса в мексиканской музыке, сравнивает его с тем, которое занимает во французской музыке Пьер Булез по отношению с Клоду Дебюсси, иными словами, он рассматривает творчество Энрикеса как продолжение на современном этапе национальной мексиканской традиции, заложенной Чавесом и Ревуэльтасом. Действительно, Мануэль Энрикес – одна из наиболее ярких индивидуальностей в мексиканской музыке этого периода, композитор, которому, как немногим из представителей авангарда, удалось выразить нечто, «созвучное американской среде» [309, с. 189]. Случай Энрикеса может послужить убедительной демонстрацией персонификации заимствованных

извне технических средств для решения индивидуализированных творческих задач. Его музыку всегда отличают неординарная фантазия, красочная сонористика и доходящая порой до экзальтации экспрессивность. В своем творчестве Энрикес отдает предпочтение оркестровым и камерно-инструментальным жанрам. Начав с отмеченных некоторым влиянием Хиндемита политональных произведений, в которых, вместе с тем, слышны интонации мексиканских сонов (Первый концерт для скрипки с оркестром, 1954), он переходит затем к неозэкспрессионистской атональной и сериальной музыке (Симфония II, 1962; «Лирическая увертюра», 1963; «Прембулы» для оркестра, Три инвенции для флейты и альты). С 1963 года излюбленным методом композитора становится контролируемая алеаторика – техника, в которой написаны наиболее характерные для его стиля произведения, такие как «Размышления» для скрипки соло и Соната для скрипки и фортепиано (1964); фортепианная пьеса «На карандаш», Концерт II для скрипки с оркестром (1966); «Траектории» для оркестра (1967), вызвавшая весьма одобрительный отзыв Майера-Серры, отметившего в ней «сильные контрасты, пленительные лирические эпизоды и совершенное владение оркестровыми эффектами» [113, с. 54]. Пьеса «Амбиваленсии» для скрипки и виолончели (1967) также получила высокую оценку старейшины мексиканской критики, которого восхитил «мощный неозэкспрессионистский лирический импульс, который содержится в очень разнообразной ритмике; непрерывное развитие музыкальной мысли, полная свобода от традиционных формул» и появившаяся в результате «новая поэтика звучностей» [201, t.V, с. 133]. В дальнейшем Энрикес приходит к «открытым формам» и недерминированной графической записи, (что можно видеть в пьесе «Movil I» для фортепиано, 1969, см. пример 157), а также к использованию мультимедийных средств и аудиовизуальных эффектов. Здесь можно назвать «Poliptico I» (1977) и «Песнь вулканов» (1977), явившихся результатом сотрудничества с центрами электронной музыки в США и Европе, а также пуантилистскую пьесу «Фазы» для оркестра (1978).

Следует заметить, что Энрикес мастерски писал и в традиционной технике, если этого требовала какая-то определенная задача, о чем свидетельствует его «Концерт барокко» для двух скрипок, струнного оркестра и клавесина (1978), где мы встречаемся с интонациями и ритмами танго (пример 158).

Среди наиболее представительных сочинений Энрикеса, в которых синтезируются характерные черты его композиторского почерка, выделим также оркестровые «Траектории» (премьера в Бонне, 1967), «Ритуал» (премьера в Тулузе, 1973), «Встречи» для струнного оркестра и 3-х ударных, 1973), «Корни» (1977) и пять струнных квартетов (1957-88).

Несмотря на частое употребление Энрикесом открытых форм, предполагающих свободу исполнительской интерпретации, по характеру композиторского мышления его можно уподобить строителю, собирающему свое здание по хорошо продуманному плану. Свободные импровизационные эпизоды чередуются у него со строго фиксированными сериальными построениями. «Я должен был убедить самого себя в необходимости включить каждый новый элемент в мой музыкальный язык, чтобы найти средства самовыражения,— объясняет он свой метод.— Я должен был глубоко продумывать графику, чтобы она была по возможности, ясной и простой... Сегодня каждый композитор создает свою собственную форму... Я не пишу современную музыку в стремлении создать нечто экстравагантное: я это делаю, чтобы выразить мои эмоции, мои переживания, мои волнения. Если публика находит мою музыку экстравагантной, это происходит вопреки моим намерениям». Энрикес отдает себе отчет и в том, что «авангардная музыка никогда не будет принята широкой публикой. Однако есть меньшинство слушателей, которое сформировалось из интеллектуалов, снобов и профессионалов, заинтересованных в новой музыке. Неизвестно, какие повороты ожидают музыку авангарда в будущем. Однако никто из нас не считает себя рабом никакой системы» [201, t. V, с. 128].

Из наиболее активных представителей мексиканского музыкального авангарда выделяются Эктор Кинтанар, Эдуардо Мата и Марио Лависта. **Эктор Кинтанар** (Hector Quintanar, р. 1936) – первый мексиканский композитор, обратившийся к электронной музыке, основатель (1970) и руководитель студии электронной музыки в Национальной консерватории в Мехико. На этапе формирования он получил солидную профессиональную подготовку у ведущих мексиканских композиторов – Галиндо Димаса, Хименеса Мабарака и Родольфо Альфтера. Одновременно был одним из активных участников «Цеха композиции» под руководством Чавеса, его ассистентом и продолжателем, возглавлявшим Цех в 1965-1972 годах. Подобно Энрикесу, Кинтанар работал некоторое время в Центре электронной музыки Колумбийского и Принстонского университетов в Нью-Йорке. В разные годы руководил Филармоническим оркестром Автономного университета Мехико (UNAM, 1976-1980), оркестрами штата Мичоакан (1986-1987), университета Гуанахуато (1992-1996). В содружестве с Эдуардо Матой стал инициатором проведения Фестивалей современной мексиканской музыки. Среди ранних сочинений Кинтанара можно выделить «Фабулу» для хора и оркестра (1964), привлекающую свежестью гармонического языка импрессионистского толка, еще сохранившего некоторые связи с «последним этапом национализма» [201, t.V, с. 147]. Затем Кинтанар становится одним из наиболее преданных последователей Булеза, которого считает наиболее важным из композиторов послевоенного периода. В русле эстетики Булеза создается «Трио для труб» (1967), считающееся одной из самых заметных партитур мексиканского композитора, а также Квинтет для флейты, скрипки, трубы, фортепиано и контрабаса (1971) и Соната для скрипки и фортепиано, отличающиеся изысканной прозрачностью фактуры, тонким знанием и новаторским использованием тембров инструментов. Кинтанар находится в постоянном поиске новых технических и выразительных возможностей, экспериментирует с необычными способами звукоизвлечения. Диапазон используемых им технических приемов и средств охватывает алеаторику

(«Приветствия» для хора, магнитофонной ленты и оркестра), сериализм и сонорные эффекты в стиле К. Пендерецкого («Галактики» для оркестра), электронную музыку («Голос» для магнитофонной ленты и голоса, «Звездное I» для магнитофонной ленты), смешанные средства («Символы» для камерного ансамбля, магнитофонной ленты и диапозитивов с применением световых эффектов).

Дирижер и композитор **Эдуардо Мата** (Eduardo Mata, 1942–1995), ученик Чавеса по «Цеху композиции», совершенствовался в Беркширском музыкальном центре в США. Э. Мата – типичный представитель современного технического плюрализма. Важнейшими образующими элементами его музыки являются тембр и интенсивность звука. В таких партитурах, как Соната для фортепиано (1960) или «Импровизации № 2» для 2-х фортепиано и струнных (1965), удивляет способность композитора к нахождению самых разнообразных и неожиданных звучностей. Вместе с тем, в «Романтической симфонии» (1963) отдается дань традиции. В одном из своих наиболее известных произведений, «Симфонии с солирующей трубой» (1966), Мата демонстрирует отличное знание возможностей инструмента. Драматическая сила первой части симфонии достигается с помощью ритмической активности, дополняемой пуантилистской манерой изложения инструментального ансамбля; вторая часть очень лирична и насыщена долгими тянущимися блоками хрупких, утонченных звучностей. Стремление к освоению новых «звуковых пространств» особенно проявилось в его «Импровизациях II» для струнных и двух «подготовленных» фортепиано с подвешенными под их крышками различными ударными инструментами. В балете «Иссохшие кости» Мата использовал электронную аппаратуру

Общее число произведений Эдуардо Маты довольно ограничено, в связи с тем, что основной сферой своей деятельности он избрал дирижирование. Так, с 1977 по 1993 годы он руководил симфоническим оркестром Далласа, много выступал с ведущими симфоническими оркестрами Америки и Европы. Вместе с тем ему удалось внести весомый

вклад в пропаганду произведений современных мексиканских композиторов, в том числе в рамках проводимых им совместно с Кинтанаром «Фестивалей современной мексиканской музыки». В основанной уже после смерти композитора в 1997 году фонотеке «Эдуардо Мата» под эгидой института графических искусств в Оаксаке собрано более 6 тысяч экземпляров дисков, партитур и других изданий.

Марио Лависта (Mario Lavista, р. 1943), учившийся на Международных курсах новой музыки у К. Штокгаузена, Я. Ксенакиса и Д. Лигети, представляет в мексиканской музыке крайнее левое крыло авангарда. Лависта – основатель группы «Кванта» (1970), организованной с целью создания и исполнения новых произведений, основанных на принципе активного соучастия в творческом процессе композитора-исполнителя и публики; руководитель, вслед за Чавесом, «Цеха композиции»; основатель и главный редактор журнала «Паута» (1982), одного из главных источников информации о профессиональном музыкальном творчестве в Мексике. В творчестве Лависты господствуют противоположные принципы: «аскетизм и техника алеаторики» [201, t.V, с. 155]. С одной стороны, у него можно найти такие произведения, как «Пьеса для одного(ой) пианиста(ки) и одного фортепиано» (1970), в которой доведена почти до полного абсолюта пропагандируемая Дж. Кейджем идея «молчащей музыки» – на протяжении нескольких минут пианист и инструмент пребывают в молчании, прерываемом изредка одиночными отрывистыми звуками. С другой стороны, в написанной в это же время пьесе «Game» для 1,2,3 или 4-х флейт (1970-1972) активно эксплуатируются различные способы алеаторики. Парадоксальная «концепция времени» нашла воплощение в пьесе «Хронос» для 15 будильников, 3 микрофонов, 3 громкоговорителей и 3 потенциометров, которая может длиться, по желанию, от 5 минут до 24 часов. В пьесах «Quitations» (1976) для виолончели фортепиано, «Lyhannh» (1976) для оркестра и других композитор использует коллаж, обращаясь к разным эпохам и стилям – от Гильома де Машо до Айвза, Стравинского,

Шенберга и Берга. Лависта создает также «пространственную музыку», помещая источники звука в разных точках помещения. Композитор верит, что существует особая музыка, которую может слышать лишь душа, и воплощает эту идею в квартете «Отражения ночи» (1984), в котором используются не реальные звуки, а обертоны. Из более поздних произведений отметим одноактную оперу «Аура» (1988), «Короткую мессу» для смешанного хора a capella (1995), «Симфонию» для струнного квартета (1996), «Тромпа и сонахи» (1999) для меццо-сопрано и «приготовленного» фортепиано.

4.4. Аргентина

Несмотря на то, что Аргентина к середине XX века обладала уже сложившейся композиторской школой во главе с ее основоположником Альбертом Вильямсом и отрядом высокопрофессиональных композиторов, она еще не имела фигур такого ранга, как Эйтор Вилла-Лобос в Бразилии и Карлос Чавес в Мексике. Поэтому возникновение на музыкальном небосклоне Аргентины столь значительного творческого явления, как **Альберто Эваристо Хинастера** (Alberto Evaristo Ginastera, 1916–1983), замкнувшего «великую тройку» творцов латиноамериканской музыки, можно считать закономерным результатом развития аргентинской музыкальной культуры, означавших наступление ее полной зрелости. Однозначно определить место Альберто Хинастеры в латиноамериканской музыке не просто. Он как «свой» принимается в кругах адептов авангарда и, действительно, использует почти все виды современной техники, но не чурается и «устаревшей» тональности. Он считается одним из наиболее ярких выразителей «латиноамериканской сущности», облаченной, правда, в причудливые сюрреалистические одежды. В его творчестве, как ни у кого другого, отразилась эта необыкновенная способность латиноамериканской культуры впитывать все новое, исходящее извне, что, однако, не превращается у Хинастеры в эклектику. Интуиция и точный расчет

позволяют ему сохранить индивидуальность, сотканную, однако, из множества противоречивых склонностей и предпочтений.

Художественное формирование Хинастеры проходило в 1920-1930-е годы, ставшие поворотными для музыкального искусства Латинской Америки. В своих первых произведениях он выступает как непосредственный продолжатель движения, начатого в 1929 году «Группой музыкального обновления». Если же говорить о влияниях, неизбежных в пору становления любого композитора, то над ним реяла, по выражению уругвайского музыковеда Лауро Айестарана, «покровительственная тень Стравинского, что, впрочем, не означало отречения от собственной индивидуальности» [318]. Композиторский талант Хинастеры проявился довольно рано. Уже в 1934 году, в пору обучения в Национальной консерватории Вильямса, он удостоивается премии ассоциации «Унисон» за «Детские пьесы» для фортепиано, чем было положено начало почти непрерывной череде разного рода отличий. За год до окончания консерватории, в 1937 году, знаменитый аргентинский дирижер и композитор Хуан Хосе Кастро выбирает произведение безвестного еще юноши – сюиту из балета «Панамби» на сюжет из доколумбовой жизни индейцев гуарани – для исполнения в театре «Колон», центре музыкальной жизни Буэнос-Айреса. Успех сопутствовал и другим сочинениям этого периода: «Аргентинским танцам» для фортепиано, отмеченным Национальной премией и опубликованным в двух парижских издательствах; песням, ставшим почти непременной частью концертных программ. Примечательно, что уже в ранних произведениях композитору удается уйти от простых фольклорных схем, найти современную, острую гармонизацию и добиться контрапунктического равновесия.

1941 год положил начало плодотворной педагогической деятельности Альберто Хинастеры, ставшей весомым вкладом в развитие профессионального музыкального творчества не только в Аргентине, но и Латинской Америке. Он выигрывает конкурс на должность заведующего

кафедрой музыки в Военном лицее «Сан-Мартин» и одновременно становится преподавателем теоретических дисциплин в Национальной консерватории. В 1948 году он основал консерваторию в Ла-Плате и до 1958 года, с перерывами, был ее директором. В 1958-1962 годах Хинастера – декан факультета музыкального искусства и науки Католического университета в Буэнос-Айресе. Организованный в 1962 и руководимый Хинастерой Латиноамериканский Институт музыкальных исследований «Торквато ди Телья» в течение семи лет своего существования являлся уникальной музыкальной организацией, собравшей под своей крышей многих молодых композиторов, получивших здесь возможность овладевать самыми передовыми методами композиции под руководством таких всемирно известных мастеров, как Мессиаан и Ксенакис, Ноно и Копленд, Даллапикола и многие другие. Сам Хинастера воспитал плеяду ныне ведущих аргентинских композиторов – Антонио Тауриельо, Херардо Гандини, Армандо Кригера и других, также как и многих композиторов из других стран.

Раннее творчество Альберто Хинастеры целиком лежит в русле национальной традиции, как по содержанию, тесно связанному с аргентинской тематикой, так и по языку, в котором чисто креольские мелос и метроритмика органично сплавлены с постимпрессионистскими гармониями и фактурой. Этапным для композитора стал балет «Эстансиа» (1941) из жизни гаучо, который заказал ему «сам» Джордж Баланчин. Из-за неожиданной кончины Баланчина постановка балета отодвинулась на 11 лет, тема же аргентинской пампы становится излюбленной в творчестве Хинастеры. Сочиненные с перерывом в несколько лет три «Пампеаны», скрипичная, виолончельная и оркестровая (1947-1954) – из самых известных его сочинений. Музыку этих произведений отличают энергия и открытый лиризм, развитая метроритмика (полиметрия и полиритмия, переменные и нерегулярные метры), широкое использование квартово-квинтовых соотношений. В них в полную силу зазвучал голос одухотворенной

аргентинской природы. То пасторально спокойный, то варварски буйный, он будет звучать и тогда, когда композитор устремится к иным эстетическим берегам.

В 1942 году Хинастера получает стипендию Фонда Гугенхейма для продолжения образования в США. Однако поехать туда удастся лишь после окончания Второй мировой войны. Три года, проведенные в США, не только существенно расширили кругозор композитора, но и позволили утвердить себя. Дирижер Эрих Клайбер исполнил сюиту «Панамби». Новые сочинения Хинастеры также вызвали положительную реакцию критики: «Это тот класс музыки, который заставляет поверить в Новый Свет. Несомненно, что подобная нежность и веселость не могут прийти к нам в эти дни из Европы», – писал о Дуэте для скрипки и фортепиано Вирджил Томпсон [297]. Подобными настроениями насыщен и фортепианный цикл «Шесть американских прелюдий» (1944). В качестве простых и наглядных примеров представим здесь «Креольский танец» и пьесу под названием «В минорной пентатонике», в которых с предельной ясностью отражены две стороны латиноамериканской самобытности. В брызжущем энергией «Креольском танце» ритмическая переменность и наложение ритмов 6/8 и 3/4, имитация бряцания «фальшивых» гитарных аккордов по всем струнам, синкопирование, которые можно найти практически у любого латиноамериканского композитора (пример 159). А в другой пьесе, перекликающейся с аналогичными эпизодами индихенистской музыки Чавеса, создается атмосфера пустынной разреженности горных плоскогорий и состояние полной отрешенности, столь характерное для индейцев (пример 160).

По приглашению Копленда Хинастера посещает курсы в Беркширском музыкальном центре в Танглвуде, а также классы Джульярдской школы. Но главное, знакомится с новой музыкой. Музыкальная жизнь США, и до войны бывшая ключом, получила в результате нее новый импульс. Здесь оказался цвет музыки, изгнанной из Европы, – Барток, Шенберг, Кшенек, Мартину,

Стравинский. Неординарным было и творчество американцев Эдгара Вареза и Джона Кейджа, провозвестников авангарда. Следует заметить, однако, что, изучая новые методы композиции, Хинастера не торопится внедрять их в свою музыку: пока же в его творчестве происходит все большая индивидуализация почерка, проявляется углубленное понимание сложности и конфликтности окружающего мира. Свидетельство тому – Первый квартет (1948), написанный уже по возвращении домой (пример 161). Перед нами уже сложившийся мастер, и недаром известный американский критик Дуайт Андерсон, прослушав квартет, назвал Хинастеру «наиболее сильной творческой личностью Латинской Америки» [191, с. 3]. Любопытен и комментарий биографа композитора Эдуардо Сторни, сказавшего, что здесь проходит «ясная граница, которая отмечает переход через Рубикон в карьере композитора из пампы, как любят называть его те, кто думает, что Аргентина – это лишь фабрика бифштексов, населенная индейцами и коровами» [372, с. 106].

Сочинения 1950-х годов принесли Альберто Хинастере международное признание. В Сонате для фортепиано №1 (1952), Концертных вариациях для камерного оркестра (1953), Концерте для арфы с оркестром (1956), Втором струнном квартете (1958) все более отчетливо проявляются связи с эстетикой неоэкспрессионизма, находят индивидуальное преломление додекафонная, серийная техника и алеаторика при сохранении классических принципов организации формы. Черты стиля музыки Хинастеры, сложившиеся к этому времени, роднят его со старшими латиноамериканскими современниками. В грубоватой, терпкой заземленности образов, колоризме он близок Вилла-Лобосу. Подобно бразильскому мастеру, он не стесняется в выборе средств, расточителен и безудержен в темпераменте. С Чавесом его объединяет сходство формально-технических моментов – большая роль линейности, широкое применение натуральных ладов, обостренная диссонантность. Более широкие параллели можно провести и с музыкой ведущих европейских композиторов. Изысканная пейзажная звукопись Хинастеры вызывает

привычные аналогии с импрессионизмом, примитивистская сила ритмов ассоциируется со Стравинским, Прокофьевым, Бартоком. Свободное комбинирование различных видов техники, объединенных общим додекафонным стержнем, стало основой его нового «универсального» стиля.

В репертуар многих пианистов вошла динамичная и контрастная Соната для фортепиано №1 (1952). Первые образцы причудливых додекафонных построений, представленные в этом произведении, мирно соседствуют с темами народно-танцевального плана и совершенно не выпадают из общего, достаточно хроматизированного языка произведения. Приводим здесь варварски-грубую первую тему (пример 162) и по-креольски нежную вторую тему первой части (пример 163), таинственно мерцающую двенадцати тоновую тему второй части (пример 164) и импровизационный рапсодический речитатив третьей части, также состоящий из двенадцати неповторяющихся нот (пример 165).

По «Концертным вариациям» для камерного оркестра (1953) за пять лет было поставлено в разных странах четыре балета. Тема вариаций, написанная для виолончели и арфы, решена примерно в том же ключе, что и приведенный выше эпизод фортепианной сонаты (пример 166). Наконец, «Пампеана № 3» (с подзаголовком «Пасторальная симфония», 1954) завершает важный период творчества композитора. Представляется, что все созданное к этому времени, является убедительным воплощением музыкального «образа» Аргентины.

Собственно экспрессионистский период творчества открывает Второй квартет для струнных, с огромным успехом исполненный на Первом межамериканском музыкальном фестивале в Вашингтоне в 1958 году. В этом произведении были продемонстрированы принципы, которым композитор следовал в будущем. «Несмотря на то, что в квартете Хинастера широко использует додекафонную технику, он сохраняет мощный ритмический импульс и по-прежнему предпочитает традиционные формальные

структуры» [143, 465]. Это замечание историка весьма существенно, поскольку именно ритмический импульс, идущий от народной традиции, остается важнейшей действенной силой музыки Хинастеры. На это указывает и сельский, грубоватый примитивизм мотивов первой части квартета, и благородство линии печальной мелодии второй, и таинственные шорохи инструментов в третьей части, прямо восходящие к «Пампеанам», и, наконец, нервно-энергичные остинато финала. Альберто Хинастера достигает виртуозного владения современной композиторской техникой, проявляет себя блестящим мастером оркестровых эффектов.

«Звездный час» пробил для Альберто Хинастеры в 1961 году с исполнением на Втором Межамериканском фестивале в Вашингтоне «Кантаты магической Америке». В прерывистой линии пиков латиноамериканской музыки вслед за «Шорос» Вилла-Лобоса, «Румбой» Катурлы, «Индийской симфонией» Чавеса и «Сенсемайей» Ревуэльтаса, «Кантата» Хинастеры знаменовала собой новую вершину в постижении «латиноамериканской сущности». Из множества восторженных отзывов на первое исполнение кантаты приведем высказывание американца Ирвинга Лоуренса: «Это удивительное произведение аргентинского композитора окончательно доказало вчера, что он является одним из важнейших творцов наших дней... Эта музыка – невероятной сложности не только по своим ритмам, а и по мелодическим контурам, но чудо в том и состоит, что в то же самое время она невероятно коммуникативная, даже при первом прослушивании, и невероятно возбуждающая. Я читал об электрическом шоке, который произвело на слушателей первое исполнение «Весны Священной» Стравинского... Думаю, что теперь, благодаря Хинастере, я могу в какой-то степени почувствовать то, что было тогда, поскольку вчера вечером возникло чувство... почти страха, который ощущаешь, будучи перенесенным в новый и волшебный мир фантастических звуков. Описать это впечатление словами невозможно. Но хотя «Кантата магической Америке» чем-то обязана Стравинскому, в действительности она похожа

лишь на некоторые сочинения самого Хинастеры. «Кантату магической Америке» можно рассматривать как логическую кульминацию эволюционного процесса, который идет от воинствующего национализма до положения полноправного гражданина Западного полушария. Потому что эта музыка воистину принадлежит Америкам!» [372, с. 119]

«Кантата» написана для сопрано и ансамбля из 53 ударных инструментов, включая два фортепиано, челесту и колокольчики. Используя тексты доколумбовой поэзии ацтеков, майя и инков, композитор не идет по пути прямой передачи их содержания, но стремится к символическому воплощению чувственных образов, лежащих в основе человеческой природы. Драматургическая линия кантаты – рассвет, любовь, борьба, смерть, пророчество, выстраивающаяся в ходе отдельных частей, – в обобщенной символической форме воссоздает историю начала, расцвета и гибели доколумбовой цивилизации.

Хинастера – далеко не первый латиноамериканский композитор, обратившийся к воссозданию «магической реальности» Америки. Наиболее ярко эта тенденция проявилась в Мексике, где, по примеру Чавеса, многие композиторы обратились к индейскому историческому и мифологическому прошлому. В большинстве других стран музыкальный индихенизм не вылился в самостоятельное течение в силу различных причин этнического и культурного порядка, однако индейское как определенный идейно-эстетический комплекс стало важнейшей составляющей музыки. Магическое, мифологическое, сверхчувственное, подсознательное стали в наше время предметами самого пристального внимания латиноамериканских композиторов. В этом «магическом ключе» состоит, пожалуй, главная особенность латиноамериканского музыкального экспрессионизма, его важнейшее отличие от европейского.

Обратившись к «магической реальности», Хинастера сосредоточил внимание на одном из первичных выражений человеческого духа – ритме. В

воплощении «ударности» у латиноамериканских композиторов уже имелся большой опыт, и Хинастера блестяще его суммировал, создав своего рода квинтэссенцию ударности. Собрав воедино невиданное до того количество ударных, он получил в свое распоряжение совершенно уникальный единый инструмент, обладающий поистине безграничным числом тембровых и ритмических сочетаний. Это и грандиозные звуковые блоки в ритуальной «Песне уходящих воинов», и таинственные мерцания фортепиано, челесты и колокольчиков в «Ноктюрне и песне любви», и строго рассчитанные чередования неожиданных взрывов и затиший, монотонных остинато и выразительных пауз в «Погребальной скорбной песне» и «Пророческой песне». Партия сопрано выдержана в типично экспрессионистской манере, предвосхищающей стиль будущих опер Хинастеры: постоянно смещающиеся акценты, глиссандо, придыхания, микроинтервалика, приемы *parlato* и *Sprechgesang* (пример 167, 168).

Хинастера определяет свои эстетические идеалы 1960-х годов как «романтический сюрреализм» [143, с. 469] и вместе с тем неуклонно следует избранному им курсу на полную свободу в выборе выразительных средств при сохранении традиционных позиций в отношении формы. Композитор в совершенстве владеет фактором «звучащего времени», всегда ориентируясь на слушательское восприятие: чередование контрастных эпизодов, звуковых пластов, динамических нарастаний и спадов контролируется не только интуицией, но и точным расчетом. Ярким примером этого может послужить скрипичная каденция, с которой начинается Концерт для скрипки с оркестром (1966). Это страница музыки, живо перекликающаяся с лучшими образцами виртуозной скрипичной литературы – Концертом Брамса, «Цыганкой» Равеля (пример 169).

Магическое начало, столь впечатляюще воплощенное в «Кантате магической Америке» не ограничилось ретроспекцией в прошлое, а нашло развитие в настоящем, сложившись в систему образных ассоциаций. В сочинениях 1960-х годов настойчиво разрабатываются мотивы

сверхестественного, иррационального, прежде всего в причудливых «галлюцинирующих» скерцо – в Первом концерте для фортепиано с оркестром и Фортепианном квинтете (1963), Симфонических этюдах (1968), в Виолончельном концерте (1968). Но и медленные разделы часто наполнены настроениями душевной тоски, безотчетного страха, тревоги (*Adagio angostioso* из Второго струнного квартета). Однако если в сфере чистой инструментальной музыки эти настроения до известной степени уравнивались другими, то в сценических произведениях 60-х годов они становятся преобладающими.

Оперы «Дон Родриго» (1964), «Бомарсо» (1967) и «Беатрис Ченчи» (1971) – типично экспрессионистские произведения как с эстетической, так и стилистической точек зрения. В них воссоздаются трагические ситуации, возникающие вследствие неконтролируемых, невротических состояний их героев. Насилие, кровосмешение, убийство красной нитью проходят сквозь сюжеты опер, и в этом отношении они полностью вписываются в репертуар современного театра. Не случайно премьера «Бомарсо», намеченная на август 1967 года в Буэнос-Айресе, была запрещена муниципальными властями «за безнравственность», а в одной из критических статей опера была названа «порнографией в бельканто» [143, с. 470].

Шумный успех постановок опер в Нью-Йорке, Вашингтоне, Буэнос-Айресе был обусловлен, конечно, не только пикантными деталями сюжетов. Хинастера проявил замечательное мастерство драматурга, заставляющего зрителя неотрывно следить за действием, красочной сценографией и, конечно, за музыкой – увлекающе эффектной, временами, быть может, чрезмерно динамичной, но неизменно возбуждающей, всеми своими компонентами воздействующей на психику слушателя.

Хинастера ставил своей задачей возрождение на современной основе традиций вердиевского романтизма, отражающего мир вечных человеческих страстей. Сюжеты композитор берет из разных эпох. Так, история последнего

вестготского короля Испании Родриго (? – 711) относится к началу VIII века и неоднократно фигурировала в романах и исторических хрониках. Опера «Бомарсо» написана на сюжет аргентинского писателя символиста и мистика Мануэля Мухики Лайенса. История римского семейства Ченчи (XVI век), прославившегося как своим богатством, так и кровавыми преступлениями, представляет собой своего рода антологию самых низменных человеческих страстей – насилия, кровосмешения, отцеубийства.

«Дон Родриго» – наиболее значительная и уравновешенная по форме и содержанию опера. Автор либретто, испанский поэт и драматург Алехандро Касона и композитор трактуют сюжет как символическое воплощение страстей, устранив из него прямые связи с эпохой и документальными историческими реалиями²⁷. Как сказал сам Хинастера в одном интервью, «Дон Родриго» – это фантазия на всегда актуальные, всегда живые темы, так как чувства, которыми она вызвана, – это универсальные чувства человеческой души – любовь, желание, ревность, месть, ненависть и прощение» [227]. Трактовка чувств как универсальных символов потребовала особого размаха и значительности музыкальных решений. Важное внимание было уделено строгому плану архитектоники произведения и отбору музыкальных средств. Подобно Альбану Бергу, Хинастера создает крупное сценическое произведение, применяя структурные формы инструментальной музыки. На протяжении всей оперы композитор строго придерживается принципа трехчастности – экспозиция, кульминация, развязка. В опере три акта по три картины в каждом; каждая картина в свою очередь состоит из трех эпизодов (сцен) и в музыкальном

²⁷ Опера начинается со сцены возвращения победившего врагов дон Родриго и провозглашения его королем Испании. Дон Хулиан, губернатор Сеуты, доверяет своему покровителю свою дочь Флоринду. Родриго проникает в склеп Геркулеса, куда до него не осмеливался заходить ни один правитель. Там он обнаруживает арабское знамя и пергамент, из которого узнает, что он будет последним королем своей династии в Испании. Очарованный красотой Флоринды и охваченный безумной страстью, он врывается в ее альков и овладевает ею. Обесчещенная Флоринда призывает своего отца к мщению. Дон Хулиан, призвав на помощь войско арабов, наносит поражение дону Родриго, который бежит с поля боя и укрывается в часовне. Он умирает на руках Флоринды, пришедшей сообщить ему, что верные королю войска Астурии собрались, чтобы поднять святой крест и знамена, о чем бьют колокола по всей Испании.

плане представляет собой замкнутую форму. Так, например, 1-я картина – рондо, 2-я – сюита, 4-я – скерцо, 8-я – канон и ария.

Наиболее действенным из всех компонентов спектакля является оркестр. Эпическая мощь и драматизм оперы достигаются с помощью оркестровых ресурсов исключительной силы и разнообразия. Особенно впечатляют эпизоды с преобладанием медных духовых инструментов: торжественные фанфары в сцене коронации; переключка восемнадцати валторн и труб, размещенных в зрительном зале в картине охоты. Исключительно эффектна заключительная сцена, где двадцать четыре колокола, соединенных в двенадцатитоновый аккорд, возвещают о смерти Родриго и о том, что верные королю астурийцы подняли святой крест и боевые знамена Испании против неверных.

Самым уязвимым компонентом спектакля явилось собственно пение, и здесь особенно наглядно выявилась противоречивость эстетической позиции Хинастеры. С одной стороны, композитор сам заявил, что его «главной заботой было вернуть современной опере пение... Моим идеалом, – говорил он, – было заменить язык романтической или веристской большой традиционной оперы современным языком... Я использовал с этой целью триединство: речитатив – ариозо – ария, прибавив также приемы *parlato* и *Sprechgesang* по типу Шенберга... Если бы меня спросили, как бы я желал, чтобы пели «Дона Родриго», я бы ответил: как «Отелло» [227]. Однако именно последовательное применение серийной техники не позволило композитору создать произведение, которое можно было бы «петь, как «Отелло». Не случайно критик Энсо Валенти-Ферро писал в рецензии на премьеру под характерным заголовком «Неразрешимый конфликт»: В опере есть эпизоды настоящего пения, но в тех сценах, где использована серийная техника, пения в собственном значении этого слова нет. Соединить свободное пение – это архетипическое выражение музыкального театра – с додекафонной системой невозможно. Это не удалось Хинастере и не удалось бы никому» [150]. Конечно, можно было бы поспорить с критиком, спросив у

него, что он имеет в виду под пением в собственном значении слова, но представляется очевидным, что мелодику итальянского типа с плавным течением мелодической линии трудно воплотить согласно интонационным закономерностям додекафонии. Тем не менее это произведение стало впечатляющим событием в музыкальном театре Америки. Эпитетам, которыми удостоили оперу различные рецензенты на премьерах в театре «Колон» в Буэнос-Айресе (24 июля 1964 года) и в Центре Линкольна в Нью-Йорке (22 февраля 1966 года), мог бы позавидовать любой композитор: «Опера, наиболее значительная со времен «Турандот» Пуччини»; «додекафонный «Отелло»; «Тристан» наших дней»; «Воцек» Западного полушария», «великая опера современности, очень великая, и очень современная!». Приведем также более выдержанный отзыв авторитетного испанского критика падре Федерико Сопенья по поводу симфонии «Дон Родриго», которую композитор создал из фрагментов оперы: «Утверждаю со всей ответственностью, что Альберто Хинастера – наиболее значительный композитор в обеих Америках... его музыка обладает такой силой и качествами, что ее сразу же можно оценить не только как значительную, но и как первую во всей панораме» [372, с. 165].

Если оставить в стороне сенсационный характер содержания двух следующих опер Хинастеры, обусловленный, как говорили, в немалой степени погоней за успехом, нельзя не признать выдающихся способностей Хинастеры-драматурга и неистощимой фантазии Хинастеры-композитора. Его странные, действующие под влиянием патологических импульсов герои – галлюцинирующий Бомарсо, одержимый животной страстью к собственной дочери Ченчи, – живут в особом звуковом универсуме, создаваемом то варварски дикими, то загадочно-таинственными, но с одинаково неотразимой силой действующими на слушателя звучаниями. Хинастера мастерски оперирует эффектными контрастами массивных звуковых блоков и туманных, как бы повисающих в воздухе, неожиданно появляющихся и также мгновенно исчезающих призрачных созвучий. Он не пренебрегает и

натуралистическими приемами, имитирующими крики животных, бульканье воды, свист и т.п. Как всегда, четко продумана и логически обоснована форма произведений: статика психологического состояния героя в «Бомарсо», и кинематографически быстрая, особенно во второй половине, смена «кадров»-эпизодов в «Беатрис Ченчи».

В произведениях 1970-х годов Хинастера неуклонно идет все к большей глубине и ясности концепций, освобождаясь от многих внешних эффектов. Если высшим критерием художника во все времена, по мысли Хинастеры, является достижение гармонии как некоего универсального идеала [372, с. 137], и если его оперы свидетельствуют, скорее, о расхождении со словесными декларациями, то именно в инструментальных сочинениях 70-х годов, пожалуй, в наибольшей степени он приближается к осуществлению своего идеала прекрасного. На смену постоянному накоплению разнородных выразительных средств приходит время очищения и тщательного отбора лишь самого необходимого. Если ранее многое определялось привходящими факторами, то теперь выявилась глубокая потребность внутреннего самовыражения. Причина столь благоприятных перемен – романтического свойства: встреча, творческий, а затем и жизненный союз с известной аргентинской виолончелисткой Ауророй Натолой. Виолончельные произведения тех лет, созданные дуэтом Натола – Хинастера, по единодушному мнению критики – «гимн надежде и любви, действенный ответ пессимизму». Это «Поэмы любви» на стихи Пабло Неруды для баритона в сопровождении виолончели и камерного ансамбля (1973), Первый концерт для виолончели с оркестром (1968, вторая редакция – 1978), Второй виолончельный концерт (1980), Соната для виолончели и фортепиано (1979).

Красноречивой демонстрацией стиля позднего Хинастеры может послужить Соната для виолончели. В авторском комментарии к сонате Хинастера пишет: «Сочиненная для моей супруги Ауроры в последние месяцы 1979 года в Женеве (где композитор провел последние годы жизни) Соната для виолончели и фортепиано, опус 49, написана по заказу

Генерального секретариата Организации американских государств (Межамериканского Совета по музыке). Сильные ритмы, лирическое пение, таинственная атмосфера и звуковые пространства южноамериканского типа являются, думаю, характеристиками этого четырехчастного сочинения» [228]. Действительно, уже первого взгляда на начальные такты сонаты достаточно, чтобы увидеть (и, разумеется, услышать) токкатные переменные ритмы, так хорошо уже знакомые нам по сочинениям многих латиноамериканских композиторов. Практически неизбежное наложение «черненьких» и «беленьких» клавиш фортепиано, создающих еще со времен ранних произведений Чавеса «несоизмеримые звуковые планы» (пример 170).

Подобного рода эпизоды можно найти во всех частях сонаты. Вторая часть сонаты, *Adagio passionato*, это «кантилена, развивающаяся посредством серии напряжений и спадов на продолжении составляющих разделов, ее образующих, – *Esposizione del cello*, *Esposizione del piano*, *Sviluppo* у *Epilogo*». Очертания линий близки к алеаторике, хотя композитор не прибегает здесь к недетерминированной записи. Приведем здесь *Esposizione del Cello* (пример 171).

Тончайшими призрачными шорохами наполнена третья часть, *Presto mogoroso*, написанная в зеркальной форме, в которой начальная тема находит свое буквальное инверсионное отражение в конце. В четвертой части (*Allegro con fuoco*) композитор сознательно цитирует ритмы и пентатонные интонации танца «Карнавалито» древнеинкского происхождения. Пьеса насыщена поистине неукротимой энергией (пример 172). Не стоит говорить об изощренном техническом мастерстве, которое требуется интерпретаторам, чтобы исполнить это произведение.

Наиболее примечательная черта стиля позднего Хинастеры – все более ощутимые связи его искусства с народной музыкой. Индейским эпосом навеяно произведение для оркестра «Пополь-Вух» (1975). Затем появляется

«Пуненья» для виолончели соло (1976) – по названию высокогорного местечка в Аргентине. Прямой привкус музыки Аргентины чувствуется и в одном из наиболее оригинальных по замыслу произведений – «Глоссы на темы Пабло Казальса» (1978). В нем композитор решает трудную проблему – создать произведение в сугубо индивидуальной манере, сохранив классическую простоту тем Казальса. Оригинальный состав ансамбля – струнный оркестр и помещенный вдали от него струнный квинтет позволили создать своеобразный диалог, причем не только за счет пространственных эффектов, но также и стилистических противопоставлений. Это произведение настолько заинтересовало Мстислава Ростроповича, что он, попросив Хинастеру переработать «Глоссы» для симфонического оркестра, исполнил его с триумфальным успехом, стоя за пультом Вашингтонского Национального симфонического оркестра. «Фейерверк Альберто Хинастеры» – так озаглавил статью в «Вашингтон пост» от 29 января 1978 года рецензент Пол Хоум.

Высказывания Хинастеры по вопросам искусства свидетельствуют об уверенности и демонстративной независимости его позиции. В одном из интервью композитор говорил: «Я не верю ни в ангажированное, ни в дидактическое, ни в идеологическое искусство. Единственный компромисс, который должно иметь искусство, – это эстетический компромисс... Эстетика...– единственная наука, имеющая отношение к искусству. Я никогда не смог бы запереться в башне из слоновой кости, для меня это было бы самоубийством. Но я также никогда не связывал себя ни с политическими реалиями, ни с эстетическими модами. Я считаю, что композитор должен быть абсолютно свободен» [317]. В то же время, отстаивая «абсолютную свободу» художника, Хинастера отнюдь не склонен абсолютизировать ее. Так, отвечая на вопрос: «Считаете ли вы, что есть разница между музыкой и немусыкой», он не без иронии отвечает: «В настоящее время, с возникновением различных авангардистских школ, трудно установить такую границу, потому что ныне царит абсолютная свобода. Есть люди, которые

говорят, что разбить рояль, или исполнять музыку под водой, или устраивать дадаистские представления с участием музыки, это музыкально искусство. Есть люди, которые этому верят, и есть критика, которая столько раз ошибалась в прошлом, осуждая Стравинского и других, что боится ошибиться снова и поэтому во многих случаях поддерживает подобные манифестации. Думаю, что мы находимся в почти метафизической ситуации, ожидая, пока время наведет во всем этом порядок» [372, с. 138].

Последнее десятилетие жизни Хинастера провел в Швейцарии, что не помешало ему в музыке «вернуться на родину». Окончательным подтверждением этому стало сочинение под названием «Юбилум», созданное им в честь празднования 400-летия со дня второго основания столицы Аргентины, отмечавшееся 12 апреля 1980 года. Газета «Насьон» писала: «Хинастера выполнил заказ именно так, как все и ожидали от его таланта, направленного на этот раз на подтверждение искренней любви к земле, которая дала ему жизнь» [293].

Из «трех великих» в латиноамериканской музыке – Эйтор Вилла-Лобос, Карлос Чавес и Альберто Хинастера – аргентинский композитор прошел по самой трудной траектории. Он сравнился с ними в славе и почестях, сравнился ли в творчестве – покажет время. Сам Хинастера на этот счет выражался так: «Момент триумфа, если о триумфе можно говорить, придет в тот день – сто лет спустя после моей смерти, – в который прозвучат мои произведения. Художник имеет перед собой только вечность» [372, с. 145]. Творчество Альберто Хинастеры столько же национально, сколько универсально, причем универсализм композитора не есть лишь усвоение европейских достижений. Хинастера нашел свое, сугубо индивидуальное преломление латиноамериканского и европейского опыта, сумев достичь впечатляющих результатов, выдвигающих его в число крупнейших композиторов Латинской Америки.

Имя **Хуана Карлоса Паса** (1901–1972) уж появлялось в данной работе, в разделе третьей главы, посвященной творчеству аргентинских композиторов предвоенного периода, и, следуя хронологическому принципу, рассмотрение творчества этого композитора должно было бы, казалось, произведено в том же разделе. Однако, следуя уже примененному ранее «принципу преобладающих признаков», было принято решение произвести показ творчества Х.К. Паса в четвертой главе, поскольку его творчество практически всецело принадлежит авангарду.

Хуан Карлос Пас – аргентинский композитор, музыковед и педагог по праву занимает в латиноамериканской музыке место предтечи и зачинателя авангарда. «Бросившись без страха к новым видам музыкальной техники в эпоху, когда доминировал и диктовал законы по всей Америке национализм «a la Copland», – пишет о нем бразильский композитор и музыковед Жозе Мариа Невиш, – Хуан Карлос Пас становится интеллектуальным лидером молодых композиторов» [295, с. 221]. В годы формирования Пас входил в образованную в 1929 году «Группу музыкального обновления», члены которой, подобно музыкальным деятелям других стран Латинской Америки, были одержимы идеями национального самоутверждения на базе фольклора. Однако, судя по произведения Паса 20-30-х годов, его связи с аргентинской народной музыкой были весьма опосредованы. Обладая мощным аналитическим умом, он пытливно исследовал характерные черты и особенности творчества европейских композиторов, отбирая то, что наиболее подходило его индивидуальности. И в этом он похож на Чавеса. Пас последовательно прошел этапы вагнерианства («Три лирические пьесы» для фортепиано, 1922), постромантизма в духе С. Франка (Соната для фортепиано, 1923; «Хорал и вариации», 1925) неоклассицизма в стиле Стравинского и политонализма («Тема с трансформациями» для фортепиано, 1928; «Тема и трансформации» для 11 духовых инструментов, 1929; «Три пьесы для оркестра, 1931). Затем предпринял первые попытки приближения к додекафонной технике («Три двухголосных инвенции», 1932; «Три джазовых

пьесы» для фортепиано, 1932). Об особенностях композиторского мышления Паса этого периода может дать определенное представление угловатый, графичный фрагмент из 3-й Сонатины для фортепиано (1933) (пример 173).

Свою Первую додекафонную композицию для флейты, английского рожка и виолончели Хуан Карлос Пас создал в 1934 году, когда никто еще в Латинской Америке почти ничего не знал об этом методе. Примечательно, что, в противовес общей закономерности появления в Латинской Америке новых видов европейской композиторской техники примерно с двадцатитридцатилетним опозданием, Пас выступил с додекафонией всего через 11 лет после первых сочинений А. Шенберга в этой манере (имеется в виду Сюита для фортепиано, 1921-23 годов). Затем последовали «Композиция на 12 тонов» для флейты и фортепиано», 1934-35; и «Десять маленьких пьес на 12 тонов» для фортепиано (1936). Приводим здесь эпизод из «Четвертой композиции на 12 тонов», стоящий первым в ряду из двенадцатитоновых тем, написанных в Латинской Америке (пример 174).

Эти сочинения Паса, по словам Хинастеры, имели «имитационный характер» [309, с. 180], что было вполне естественно для начального периода освоения принципиальной новой системы. С этого времени он стал последовательно и неуклонно разрабатывать додекафонию и другие, следующие за ней виды композиторской техники, провозгласив задачей искусства «освобождение от фактов и явлений действительности с тем, чтобы поставить во главу угла интуитивное и подсознательное» [351, с. 26]. Подобная идейно-эстетическая позиция во многом расходилась с позицией членов «Группы музыкального обновления», и в 1937 году Пас с небольшим числом радикально настроенных композиторов выходит из нее, чтобы организовать «Ассоциацию новой музыки», ставшую зародышем будущего аргентинского авангарда.

На протяжении 10 лет Пас пребывает в полном одиночестве в своем освоении техники Шенберга. Ранняя строгость в трактовке правил

додекафонии постепенно смягчалась, что позволило Пасу в зрелых произведениях достичь больших эстетических высот. Лиризмом и вместе с тем жесткой силой экспрессии отмечены такие его произведения, как Второй струнный квартет (1943) и «Пассакалия» для оркестра (1944). Однако в «Музыке» для фортепиано (1946) он отходит от ортодоксальной додекафонии. «Я искал спасение, потому что чувствовал себя усталым от додекафонной техники, – говорил он, – поэтому Оливье Мессиан стал для меня настоящим открытием» [351, с. 34]. Под влиянием Мессиана и отчасти П. Булеза в композициях 1950-х годов происходит заметное обогащение звуковой палитры композитора. В пьесах «Дедалус» для флейты, кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано (1950) и «Музыке» для фагота, струнного оркестра и ударных (1956) можно обнаружить самые разнообразные контрапунктические превращения основного материала.

Своеобразным отклонением от основного курса стал конец 50-х годов, когда Пас увлекся киномузыкой, в результате чего возник ряд сочинений в сотрудничестве с кинорежиссером Леопольдо Торре Нильсоном: «Дом ангела» (1957), «Похититель» (1958), «Падение» (1959) и «Конец фиесты» (1960). В последующих произведениях, таких как «Непрерывность» для симфонического оркестра (1960), Инвенция для струнного квартета (1961), фортепианная серия «Ядра» (1962-1964), «Музыка» для фортепиано с оркестром (1963), «Галактика» для органа (1964), «Конкреция» («Сгущение», 1964) композитор культивирует различные виды современной техники – сериализм, алеаторику, «открытые» формы, достигнув высокой степени индивидуализации в их трактовке.

Стиль позднего Паса отличается непринужденностью, богатая ритмическая изобретательность, разнообразие и изысканность тембральных красок, напоминающих пуантилизм А. Веберна. Одной из наиболее успешных партитур этого периода признана пьеса «Concrecion» («Сгущение») для семи духовых инструментов. Обращает на себя внимание изысканная графика ломаных рисунков партий отдельных инструментов, скрупулезно

выверенные динамические нюансы, тонкое понимание специфики звукоизвлечения (пример 175).

Эстетическая позиция Хуана Карлоса Паса – пример полного разрыва с какими бы то ни было национальными признаками, он совершенно чужд фольклору. «Искусство и эстетика авангарда, – провозглашает он, – означают радикальный разрыв с нашими убеждениями, вытекающими из традиции. Вследствие этого мы вынуждаем себя к постоянному напряжению с целью взрыхлить почву в области современного музыкального творчества. Принцип ценности звука *per se* существует не для того, чтобы подчиняться теориям, сформулированным *a priori*. Вмешательство случая, культивирование новых звуков и т.д. открывают двери самому крайнему индивидуализму» [351, с. 36].

Хуан Карлос Пас – один из признанных лидеров латиноамериканского авангарда, много сделавший для распространения новых идей не только как композитор, но и как теоретик. Его перу принадлежит ряд монографий, таких как «Введение в современную музыку» (1955) и «Арнольд Шенберг, или Конец тональной эры» (1958), многочисленных статей, посвященных творчеству Э. Вареза, Ч. Айвза, А. Хабы, И.Ф. Стравинского, Х. Каррильо. Он оказал влияние на формирование на формирование молодых аргентинских композиторов, среди которых Франсиско Крепфель, Марио Давидовский, Маурисио Кагель и многие другие.

Творчество аргентинских композиторов – младших современников Альберто Хинастеры и Хуана Карлоса Паса отмечено примерно теми же идейно-эстетическими колебаниями, как и в других странах Латинской Америки, амплитуда которых простирается от традиционных методов национального направления до самых крайних экспериментов по расширению границ музыки как искусства. Среди композиторов, творческая эволюция которых начиналась с развития традиционных способов

композиции, здесь можно выделить таких, как Роберто Кааманьо, Вальдо Шаммарелла, Родольфо Арисага и Антонио Тауриельо.

Роберт Кааманьо (Roberto Caamaño, р. 1923), концертирующий пианист международного класса, гастролировавший в странах Латинской Америки и США, видный музыкально-общественный деятель. В 1949-52 годах преподавал в Национальном университете Литоралья, затем с 1955 года в Институте церковной музыки в Буэнос-Айресе. В 1956 году начинает заведовать кафедрами инструментовки и высшего пианистического мастерства в Национальной консерватории. В 1961-64 годах – художественный руководитель театра «Колон». С 1964 профессор композиции и оркестровки Католического университета в Буэнос-Айресе, с 1969 – президент Аргентинского Совета по Музыке. В творчестве Кааманьо преобладают неоклассицистские тенденции – строгость формы, развитая полифония, отсутствие внешних эффектов. Он автор значительного числа сочинений для хора («Кантата о мире» для солистов, псалмы для хора а capella), а также ряда инструментально-симфонических произведений – двух Концертов для фортепиано с оркестром (1957, 1971), первый из которых был исполнен с успехом на Первом межамериканском музыкальном фестивале в Вашингтоне в 1958 году; «Американских вариаций» для оркестра (1957), двух струнных квартетов (1945,1946), «Вариаций на грегорианскую тему» для фортепиано (1953).

В творчестве **Вальдо Шаммареллы** (Valdo Sciamarella, р. 1924), ученика Хулиана Батисты, а позже Г. Петрасси и Л. Даллапикколы, преобладают сценические жанры – музыка к театральным постановкам и кинофильмам. С 1958 года он выполняет различные обязанности в театре «Колон», в частности, с 1997 года руководит детским хором. Свои композиторские приемы Шаммарелла варьирует в зависимости от конкретной художественной задачи, оставаясь преимущественно в сфере тональной музыки. Среди его сочинений опера «Марианита Лименья» (1957), поставленная в Буэнос-Айресе и удостоенная Национальной премии;

камерные балеты «Воспоминания о любви» (1962, для фортепиано, ударных и голоса) и «Кредо» (1964, для фортепиано, скрипки, альты и виолончели). В 2008 году в Камерной опере театра «Колон» была поставлена его вторая опера «О, любовь, любовь», в содержании которой присутствуют как драматические, так и комические коллизии.

Как разносторонний деятель проявил себя аргентинский композитор, музыковед и критик **Родольфо Арисага** (Rodolfo Arizaga, 1926–1985). Учился у ведущих аргентинских композиторов Альберто Вильямса, Хосе Гиля и Луиса Джаннео в Буэнос-Айресе. В 50-х годах совершенствовался в Париже у Нади Буланже и Оливье Мессиаана. Изучал также право в Национальном университете, философию в Свободном институте высшего образования. Является одним из основателей Ассоциации камерных концертов (1952) и Союза композиторов Аргентины (1964). В качестве музыкального критика сотрудничал в газете «Кларин» и других периодических изданиях, выступал в программах радио и телевидения. В своем творчестве Арисага проявил себя как один из наиболее устойчивых приверженцев традиционного национального направления. Среди его сочинений преобладают камерно-инструментальные и вокальные жанры. Выделяются сочинения на тексты Ф. Гарсиа Лорки (в том числе камерная кантата для меццо-сопрано и инструментального секстета «Мученичество Святой Олальи», 1952; «Шесть колыбельных матери» для голоса соло, 1952; «Книга песен» для голоса и фортепиано, 1954) на стихи Рафаэля Альберти, Мигеля Эрнандеса, Габриэлы Мистраль и других выдающихся поэтов Испании и Латинской Америки. Премией отмечена также кантата «Безумства» на тексты Артюра Рембо для сопрано, женского хора и инструментального ансамбля, включающего волны Мартено (1957). Арисага автор ряда сочинений духовного содержания, таких, как «Три ангела» для солистов и хора (1960), «Ангельская месса» (1966), «Тьентос Святой Марии» (1965). Из произведений камерно-симфонического плана необходимо отметить его Концерт для фортепиано с оркестром (1963), «Музыку Христофору Колумбу» для оркестра (1966), два квартета

(1968,1969). Среди музыкально-теоретических трудов Арисаги выделяется объемная «Энциклопедия музыки Аргентины» (1972).

Антонио Тауриэльо (Antonio Tauriello, р. 1931) – концертирующий пианист, ученик Вальтера Гизекинга, дирижер, пропагандирующий новейшую музыку, и композитор школы Альберто Хинастеры. Занимал посты директора департамента оперы в Джульярдской школе, входил в состав педагогов театра «Колон» (1957-1993). С 1998 года член академии Изящных искусств. Тауриэльо в своем творчестве эволюционировал от неоклассицизма (см. Токкату для фортепиано, 1949, пример 176) к различным видам современной техники – сериализму, алеаторике и другим. Его «Прояснения» для шести инструментальных групп были исполнены на Третьем межамериканском музыкальном фестивале в Вашингтоне (1965). Среди произведений Тауриэльо две оперы – «Эскориал» (1966) и «Пикрочолинские войны» (1971), однако он отдает предпочтение симфоническим и камерно-ансамблевым жанрам, где можно выделить такие произведения, как «Музыка» для фортепиано с оркестром (1966), «Canti» для скрипки с оркестром (1967), Концерт для фортепиано с оркестром (1968), симфоническую поэму «Жилище Тлалока» для оркестра (1969), где автор отдает дань легендарному индейскому прошлому своей страны. Среди его более поздних произведений – «Экспромты» (1989), Струнный квартет (1990)», «Арлекин», фрагменты в посвящение Ферручио Бузони (1991), «Облачная змея II» (Culebra de nubes) для оркестра (1996).

В следующую группу композиторов, наиболее последовательных приверженцев авангарда, как всегда с различной степенью условности могут быть включены Ильда Дианда, Вирту Мараньо, Франсиско Крепфль, Альсидес Ланса, Марио Давидовский, Херардо Гандини, Армандо Кригер, Мариано Эткин и Маурисио Кагель.

Ильда Дианда (Hilda Dianda, р. 1925) среди немногих композиторов-женщин выделяется исключительно высокой степенью творческой

активности и последовательности в своих эстетических предпочтениях. Начав заниматься музыкой под руководством Онорио Сиккарди, она с 1949 года училась в Европе у Г. Шерхена и Ж.Ф. Малипьеро. Творчество Дианды 1950-х годов развивалось преимущественно в русле умеренного модернизма. Произведения этих лет представляют традиционные формы и жанры – Квартет №1 (1947), удостоенный первой премии на Межамериканском конкурсе камерной музыки в 1953 году; «Концертант» для виолончели и оркестра (1952), «Поэмы о безнадежной любви» на текст Сильвии Окампо для контральто, флейты, альты и виолончели (1957), балет для детей «Музыка» (1955, поставлен в Буэнос-Айресе в 1956 году), Концерт для скрипки и струнного квартета (1955). В 1958-1962 годах в творчестве Дианды происходит поворот в сторону новейших видов композиторской техники. Она овладевает методиками создания конкретной музыки под руководством Пьера Шеффера в Группе музыкальных исследований Французского радио, работает в студии электронной музыки Института фонологии в Милане, занимается на Международных Летних курсах в Дармштадте. По возвращении в Аргентину Дианда начинает активно пропагандировать новую музыку в форме лекций, радиопередач, статей в периодической печати. Дианда – активный участник движения авангарда 1960-х годов. Её произведения звучали на многих международных фестивалях современной музыки, в том числе во Флоренции (1962), Каракасе (1966), Мадриде (1967), Вашингтоне (1968), Мехико, Загребе (1969). Музыка Дианды отличается богатой ритмической и тембровой фантазией, виртуозностью и динамизмом и вместе с тем лиризмом. Она свободно оперирует алеаторикой, нотной графикой, электронными и конкретными звучаниями. Из произведений этого рода выделяются «Два этюда в оппозиции» для магнитофонной ленты (1959), «Диптих» (1962), «Nucleos» (1963) для различных инструментальных составов; «Резонансы» для пяти валторн (1964), «Percusion II» для одиннадцати инструментов.

Вирту Мараньо (Virtu Marañó, р. 1928) – композитор и дирижер-хоровик, после обучения на родине совершенствовался в Академии «Санта Чечилия» в Риме у Ж. Петрасси по композиции и в Институте фонологии в Милане у Б. Мадерны (электронная музыка). В своем творчестве придерживается современной ориентации, продолжая тенденции, идущие от Х.К. Паса. Одним из первых в Аргентине обратился к электронной музыке («Комбинации и вариации», 1960; «Напряжение и пространство», 1962). Следствием его постоянной исполнительской практики стали многочисленные вокальные и хоровые произведения, такие, как «Сенсемайя» на текст Н. Гильена для хора, двух фортепиано и ударных, «Кантата о новой жизни» для солистов, хора и оркестра (1952), «Три композиции» для голосов, оркестра и магнитофонной ленты (1962); «Хроника для тех, кто должен умереть» для чтецов и струнного оркестра (1966), вокальные произведения на стихи латиноамериканских и испанских поэтов (в том числе «Желтые баллады» для сопрано и инструментального квинтета на стихи Ф. Гарсиа Лорки, 1952; 1-я премия на Фестивале латиноамериканской музыки в Монтевидео). Среди произведений Мараньо также Концертино для фортепиано и камерного оркестра (1954), Струнный квартет № 1 (1958), «Экспрессия» для двойного оркестра и ударных (1961), Симфония (1970). Отметим, что среди произведений Мараньо для драматического театра есть музыка к спектаклю «Братья Карамазовы» по Ф.М. Достоевскому, поставленному в 1952 году в Буэнос-Айресе.

Франсиско Крөпфль (Fransisco Kröpfel, р.1928), выходец из Венгрии, семья которого эмигрировала в Аргентину в 1932 году. Ученик и последователь Х.К. Паса, один из пионеров электроакустической музыки в Аргентине. С 1950 года член «Ассоциации новой музыки», сменивший Паса во главе этой организации в 1956 году. В 1959 году основал Студию музыкальной фонологии в Национальном университете в Буэнос-Айресе, затем в 1967-1971 годах руководил лабораторией электронной музыки института «Торквато ди Телья». В 1988-1997 преподавал композицию в

Университете Буэнос-Айреса, став одним из ведущих педагогов. С 1982 по 2006 был начальником департамента музыки, звука и изображения Культурного центра Буэнос-Айреса. В последние годы занимал посты Президента аргентинской федерации электроакустической музыки и музыкального директора группы «Новая музыка».

Крёпфль часто экспериментирует с неиспользованными звуковыми возможностями традиционных инструментов («Два этюда» для «подготовленного» фортепиано, 1953; «Протяженность» для обычного и «подготовленного» фортепиано, вибратона, гитары и тарелок, 1960), но особенное внимание уделяет электронной музыке, в которой его отличает оригинальная трактовка технических возможностей аппаратуры. Так, в серии «Упражнения» (1960-1962) в каждой отдельной пьесе решается определенная техническая задача: «Упражнения в текстурах», «Упражнение в импульсах», «Упражнение с расцвеченными шумами» (1959) и т.п. Расширению круга выразительных возможностей электронной музыки посвящены серии «Диалоги» (1964-68) и «Мутации 1» (1968) для магнитофонной ленты. В 1977–1978 годах Крёпфль при помощи аппаратуры Центра электронной музыки Колумбийского и Принстонского университетов сочинил пьесы «Ноктюрн» и «Скерцо», получившие известность.

Альсидес Ланса (Alcides Lanza, р. 1929) – аргентинский композитор, дирижер и пианист, учился в Буэнос-Айресе у Хулиана Батисты и Альберто Хинастеры в Латиноамериканском центре высших музыкальных исследований при Институте «Торквато ди Телья», позже совершенствовался там же Мессиана, Малипьеро и Копленда. В 1965-1971 годах работал Центре электронной музыки Колумбийского и Принстонского университетов в Нью-Йорке, в 1972-1973 годах – в Высшей музыкальной школе в Западном Берлине. Некоторое время возглавлял ассоциацию «Musica viva» в Буэнос-Айресе. Ранние произведения Лансы основаны на свободной атональности (Соната для скрипки и фортепиано, 1959; Камерный концерт, 1960) Затем он начал использовать принцип атематизма, алеаторику, искать новые способы

звукоизвлечения на традиционных музыкальных инструментах («Плектры I» для одного или двух «подготовленных» фортепиано, 1962; «Три песни» для сопрано и камерного ансамбля, 1963; Концерт для «подготовленного» фортепиано с оркестром, 1964). Начиная с середины 1960-х годов Ланса обращается к электронной музыке, комбинируя звучания электронного синтезатора и обычных акустических инструментов: «Плектры II и III» для фортепиано и магнитофонной ленты (1966), «Проникновения I-VII» для различных источников звука (1969-1973), «Сенсоры I-V» (1976-1986), «Collage, от одного до пяти...» (1989) «Quodlibet» для органа и камерного ансамбля (1991). На рубеже 90-х годов появились крупные сочинения для традиционных составов, такие как Концерт для гитары с оркестром (1988) и Концерт для фортепиано с оркестром (1993).

Марио Давидовский (Mario Davidovsky, р. 1934) может быть причислен к «левому» крылу аргентинского авангарда. Учился у А. Копленда, был одним из ближайших сотрудников Эдгара Вареза. Музыкальное формирование Давидовского, как и многих других представителей его поколения, проходило уже в пору установившихся постоянных контактов латиноамериканских композиторов с различными школами и студиями современной музыки в Европе и США. На этих интернациональных «площадках» происходило становление вкусовых и эстетических воззрений, весьма далеких от «устаревших» традиционных взглядов. Давидовский с 1960 года постоянно проживает в за рубежом, преимущественно в Нью-Йорке, где он достиг заметного положения, став основателем и руководителем Центра электронной музыки Колумбийского и Принстонского университетов. Он член Американской академии искусств и литературы, директор Фонда Кусевицкого, профессор Гарвардского университета. Творчество Давидовского нашло полное признание в США: в 1964 году он был удостоен Академией искусств и литературы Нью-Йорка звания лучшего композитора года. Ранние сочинения Давидовского написаны в свободной атональной технике (Струнный квартет, 1954, премия

Вагнеровской ассоциации в Буэнос-Айресе; Нонет, 1957; симфоническая сюита «Паяц», 1958; оркестровая пьеса «Планы», 1961). С 1960-х годов он начал применять алеаторику, много работать в сфере электронной музыки, уделяя особое внимание различным тембровым и ритмическим комбинациям совместного звучания электронных и обычных инструментов («Плоскости», «Памяти Эдгара Вареза», «Шесть синхронизмов» для различных инструментов и магнитофонной ленты, 1963-1974). В 1971 году за «Синхронизм №6» Давидовский был удостоен Пулитцеровской премии. Он также автор ряда сочинений для традиционных составов, среди которых Трио для струнных «Festino» (1991), где он имитирует звучание гитары; пьесы для флейты в сочетании с другими инструментами; «Salvos» («Спасенные») для флейты, кларнета, арфы, ударных, скрипки и виолончели (1986), «Flashbacs» для флейты и ансамбля (1995).

Херардо Гандини (Gerardo Gandini, р. 1936) изучал композицию у А. Хинастеры, затем в Академии Санта Сесилия в Риме у Г. Петрасси. Занимался по фортепиано с Р. Кааманьо. Преподавал в Институте «Торквато ди Телья» в Буэнос-Айресе, в Джульярдской школе в Нью-Йорке, в Аргентинском Католическом университете. В 1964-1966 годах совершенствовался в США в качестве стипендиата Фонда Рокфеллера, затем стажировался в Италии (1966-1967). В своем творчестве использует серийную технику, алеаторику, свободные атональные построения, уделяя особое внимание динамической и тембровой стороне сочинения. Характерными чертами его музыки являются контрастная динамика, тембровое разнообразие, экономия выразительных средств и в то же время глубокая экспрессия, проявившиеся уже в ранних произведениях («Маленькие элегии» для фортепиано, 1959; «Пять поэм Квазимодо» для сопрано, кларнета, альты, арфы и челесты, 1963). Преобладающее число произведений Гандини принадлежит к оркестровым и камерно-инструментальным жанрам. Среди них: Концертино для фортепиано с оркестром (1963), Концертино для кларнета, струнного трио и ударных

(1962), «Ночная музыка» для флейты, скрипки, альты, виолончели и фортепиано (1964), «Контрасты» для двух фортепиано и камерного оркестра (1967), Концерт для флейты и ансамбля (1971). В некоторых сочинениях Гандини, в частности, в пьесе «Корова в живописи Мондриана» для двух флейт (1957), и «Прощании» для фортепиано и ударных (1967), проявляется его склонность к юмору. Тонкой изобретательностью отличается «Фантазия-Экспромт» для фортепиано с оркестром (1970), в которой «воображаемый портрет Шопена» рисуется посредством различных трансформаций отдельных мотивов Мазурки си минор, ор. 33 № 4. В 1989 году Гандини в качестве пианиста участвовал в гастрольных турне Астора Пьяццоллы. Вероятно, вследствие этого общения возникли позже записи фортепианных пьес «Посттангос» (1995) и «Посттангос в живом исполнении в Розарио» (2003), в которых предлагается оригинальный взгляд на этот жанр. Среди поздних произведений Гандини три оперы: «Беспокойный дом» (*La casa sin sosiego*, 1992), «Отсутствующий город» (*La ciudad ausente*, 1995), «Круг песен» (*Liederkreis*, опера о Шумане, 2000), а также ряд пьес с участием флейты: «Миражи» для голоса и ансамбля, (1985), «Hani-Ramaprah, (1990) и другие. В 2008 Гандини был удостоен престижной Иberoамериканской премии Томас Луис де Виктория.

Армандо Кригер (Armando Krieger, р. 1940) в 1963-64 годах также прошел школу А. Хинастеры и других видных композиторов в Латиноамериканском центре музыкальных исследований при институте «Торквато ди Телья». Преподавал музыкально-теоретические дисциплины в Католическом университете Буэнос-Айреса и в Высшем институте искусств при театре «Колон». Дирижировал многими спектаклям этого театра. Кригер – активный пропагандист современной музыки, один из основателей группы «Musica viva» (1959). В своем творчестве использует сериализм, алеаторику, ищет новые сонорные эффекты на обычных инструментах, в частности, различного рода кластеры, обертоновые призвуки («60 этюдов на звучности», 1960). Среди произведений Кригера выделяются «Элегия II» для голоса,

флейты, фортепиано и ударных (1962), «Контрасты» для двух фортепиано и магнитофонной ленты (1963), «Пять ноктюрнов» для камерного ансамбля, «Метаморфозы после прочтения Кафки» для фортепиано и 15 инструментов (1968).

Мариано Эткин (Mariano Etkin, р. 1943), как и многие другие, принадлежит к группе композиторов, учившихся в Институте «Торквато ди Телья» (1965-66) и занявших затем видное положение в аргентинской музыке. Параллельно с сочинением музыки сформировался как дирижер под руководством Пауля Хуппертса в Утрехте и Пьера Булеза в Базеле. Эткин – активный участник многих фестивалей современной музыки в Америке и Европе, на которых его сочинения были отмечены премиями. Получил известность как исследователь современной музыки и автор многих публикаций о проблемах композиторского творчества. Композиторское мышление Эткина отличается рационализмом, его музыке присуща ясность линий и диссонантность, вместе с тем, она не лишена своеобразного лиризма. Он свободно владеет техникой сериализма, алеаторикой, использует электронные звучания. Преимущественная сфера его интересов камерно-ансамблевая музыка с самыми разнообразными комбинациями тембровых сочетаний. Среди его произведений: «Алеаторический квинтет» для духовых (1961); «Estatica movel I» для двух тромбонов, клавесина, гармонии, двух ударных и трех контрабасов (1966); «Умирая тогда» (Muriendo entonces) для валторны, тромбона, тубы, двух ударных, амплифицированных альты и контрабаса (1969); «Ритуальная музыка» для симфонического оркестра (1974); «Другие солнца» для бас-кларнета, тромбона и альты (1977); «Сияющие тени» (Resplandores sombras) для симфонического оркестра (1986); «Abgesang tambo» для 11 духовых и контрабаса (1992); «Природа вещей» для кларнета, тромбона, виолончели и фортепиано (2001). Из последних произведений успехом пользуется цикл «Пять поэм Беккета» для кларнета, тромбона, ударных, скрипки, виолончели и чтеца (2005).

Творчество **Маурисио Рауля Кагеля** (Mauricio Raul Kagel, 1931–2008) – квинтэссенция современной музыки, сгусток ее течений, экспериментов и новаций, доведенных до крайних пределов и зачастую до прямого абсурда. Диапазон деятельности и экспериментов Кагеля, представляющего «ультралевое» крыло авангарда, очень широк и заслуживает более подробного рассмотрения [53, с. 340–341]. Кагель учился по композиции и гармонии у Х.К. Паса и входил в «Ассоциацию новой музыки». С 1957 года начал сотрудничать со Студией электронной музыки Западногерманского радио в Кельне. С 1958 года дирижировал Рейнским камерным оркестром. В 1960 году создал «Кёльнский ансамбль новой музыки», исполняющий исключительно произведения композиторов-авангардистов. В течение ряда лет Кагель преподавал композицию и анализ на Международных курсах новой музыки в Дармштадте, руководил курсами новой музыки в Кельне и Гетеборге. С 1974 года руководитель «Нового музыкального театра» в Кельнской Высшей музыкальной школе.

Уже в ранних сочинениях 1950-х годов Кагель проявил себя сторонником самых кардинальных преобразований, начав применять серийную технику, алеаторику, свободные структуры (Струнный секстет, «Музыка башни», «Анаграмма»), электронную и конкретную музыку («Преобразования I» для магнитофонной ленты, 1958; «Преобразования II» для фортепиано, ударных и двух магнитофонных лент, 1959), а также комбинации электронных и конкретных звуков с обычными инструментами. В 1960-е годы он начинает использовать смешанные средства, участие публики в создании музыки («Антитеза» для громкоговорителей и публики, 1962; «Расширенная орнитология экзотических и отечественных птиц»), коллаж («Людвиг ван. Приношение Бетховену», 1969), неконтролируемую, «абсолютную» алеаторику («Добавленная импровизация» для органа; «Репетиция» для коллектива импровизирующих исполнителей, 1971). Особенно широкое применение нашли у Кагеля смешанные средства, сочетающие звук, движение, световые эффекты. Среди таких сочинений

«Фонофония» для двух голосов и других источников звука; «Диафония» для хора (или оркестра) и диапозитивных проекций; сочинения с такими экстравагантными названиями и составом участников, как «Ритмическая машина» – акция для гимнастов, генераторов ритма и ударных инструментов, «Небесная механика» – композиция со сценическими декорациями, «Камера обскура» – хроматическая игра для световых проекторов и исполнителей, «Prrrrrr...» – радиопьеса (1981), состоящая из 41 раздела, каждый из которых начинается на букву «P».

Не менее экстравагантны и способы исполнения некоторых опусов Кагеля. В серийной пьесе «Матч» для двух виолончелей и ударных инструментов музыканты, выполняя предписанные серий ходы, в конце концов как бы засыпают на сцене, затем просыпаются по звонку будильника,жимают друг другу руки и расходятся. В датированном 1987 годом сочинении «Unguis encarnatus est» для фортепиано и любого инструмента низкого регистра, базирующемся на коротком мотиве из фортепианной пьесы Ф. Листа «Серые облака», пианист по ходу исполнения в течение 60 секунд исступленно колотит обеими ногами по педалям рояля, после чего один из музыкантов восклицает: «Лист!». Другой столь же решительно вторит ему: «Тсил!» (фамилия Листа, прочитанная справа налево). Поскольку звукосочетание «тсил» фонетически близко немецкому «Ziel» – цель, финал, то оно, по мысли Кагеля, является «знаком обратимости времени», символом «воплощения» (incarnatus est) Листа – идеей, целью всего сочинения. (Слушателю представляется самому решать, какое отношение имеет все это собственно к музыке и композиторскому творчеству).

В очередном «homage» Кагеля «Князь Игорь. Стравинский» для баритона и инструментального состава (1982) музыка и текст знаменитой арии князя Игоря из оперы А.П. Бородина «разъяты» на отдельные куски и «обогащены» стонами, воем, хохотом, истерическими выкриками, перемежающимися инструментальными интерлюдиями в стиле Стравинского. Согласно авторскому разъяснению, настоящее «сочинение»

должно передать ностальгию Стравинского, подобно желанию князя Игоря вернуться на родину.

Наибольший общественный резонанс и волну подражаний у молодых композиторов получили опыты Кагеля со смешанными средствами в созданном им «инструментальном», или «музыкальном театре», в котором собственно музыка, собранная зачастую из препарированных цитат из произведений других композиторов, сочетается с теми или иными движениями музыкантов или иных действующих лиц, эпатажирующей публику шокирующими выходками. Собственно музыка (как правило, «препарированная») сочетается с откровенным сценическим аттракционом, где происходит, по определению Л. Ноно, «подмена композиции спекуляцией» [53, с. 340]. Таковы кагелевские постановки «Sur scene» (1959), «Ящик Пандоры» (1960), как нашумевшая «антиопера» (термин Кагеля) «Государственный театр» (1971); «Mare nostrum» (1975), «Варьете» (1977), «Сотворение мира» (1980), «Из Германии» (1981), «Сценарий» (1982). Свою концепцию «инструментального театра» Кагель неоднократно излагал и разъяснял в печати. «Новый музыкальный театр это не просто она из форм театра со своей стилистикой, но приложение принципов музыкального мышления к театральному искусству. Слова, свет и движения артикулируются точно так же, как звуки, тембры и темпы» [32, с. 117]. Критика, со своей стороны, квалифицирует «инструментальный театр» Кагеля как «амбивалентную клоунаду», «музыкальный цирк», и она, пожалуй, ближе к истине, если представить, что, например, в исполнении пьесы Кагеля «Варьете», как указано в предисловии к партитуре, «могут участвовать иллюзионисты, волшебники, акробаты, исполнители стриптиза (обоих полов), шпагоглотатели, карточные игроки, эксцентрики, атлеты, лилипуты, эквилибристы, факиры, карикатуристы, мимы, уроды, пожиратели огня, артисты театра теней..., дрессировщики, чревовещатели, клоуны, телепаты, гипнотизеры» [32, с. 121], а в поставленной в 1981 году в Западном

Берлине опере «Из Германии» на сцене выведены гетевская Миньона, роль которой исполняет мужчина, и сам Гете, сидящий за прялкой.

Смысл композиторского творчества Кагель декларирует в своего рода манифесте «Несколько неаксиоматических предложений в характере аксиом» с подзаголовком «Композиция + декомпозиция», в котором читаем: «Композиция – это интерпретация акустического представления (или процесса). Интерпретация – это композиция акустического процесса. Акустический процесс – это интерпретация композиционных представлений». Резюме: «метод композиции – это декомпозиция. Композитор, по совместительству, – интерпретатор некоторых представлений» [32, с. 117–118].

В международных авангардистских кругах Маурисио Кагель квалифицируется как «одна из самых революционных фигур в современной музыкальной панораме» [352, с. 11]. Аурелио де ла Вега считает, что «наряду с Кейджем, Кагель – единственный творец музыки Западного полушария, который оформил новые стили на Старом континенте и провозгласил новые эстетические принципы, повлиявшие на методы композиции его европейских коллег» [386, с. 11]. Среди поздних произведений Кагеля выделяется «Sankt-Bach-Passion» (1985) для солистов, хора и оркестра, один из немногих опусов Кагеля, в котором он хотел выразить свое преклонение перед своим кумиром; отметим также «Quodlibet» для женского голоса и оркестра (1988), «Opus 1.991. Konzertstück» для оркестра (1992), «Серенада» для 3-х чтецов (1995), «Duodramen» для голосов и оркестра (1999), одно из наиболее известных сочинений «Вавилонская башня» для 18 голосов и 18 языков (2003).

Кагель постоянно выступал в печати с пропагандой своих взглядов и теоретическим осмыслением собственных экспериментов, а его опусы регулярно исполняются на крупнейших международных фестивалях современной музыки. Перу Кагеля принадлежит ряд теоретических работ:

«Музыка и образ», «Музыка как радиопьеса», «Музыкальная терапия», «Внеевропейская музыка», «Музыка и политика». Хотя деятельность Маурисио Кагеля протекала за пределами Аргентины, а по содержанию и стилю его творчество не принадлежит к аргентинской музыкальной культуре, олицетворяя собой универалистские тенденции в их наиболее абстрагированных проявлениях, его косвенное влияние на современных ему латиноамериканских композиторов весьма велико. Своеобразным историческим достижением Кагеля можно считать также и то, что впервые в творчестве латиноамериканского композитора были совершены принципиально новые открытия (в частности, «музыкальный театр»), оказавшие непосредственное влияние на мировую музыку.

Подобно тому, как в предыдущей главе трудно было найти подобающее место творчеству Хулиана Каррильо, не уместяющегося в национальное направление в мексиканской музыке того времени, так и последний из рассматриваемых аргентинских композиторов по своим параметрам «не подходит» ни под одно из уже выработанных измерений в музыке второй половины XX столетия.

В парадоксальном, дисгармоничном, вызывающем самую противоречивую реакцию музыкальном творчестве **Астора Панталеона Пьяцоллы Манетти** (Astor Panteleon Piazzolla, 1921–1992) нашли, быть может, самое убедительное воплощение те характеристики латиноамериканской культуры, которые в начальном разделе данной работы были определены как симбиоз, то есть такое соединение, в котором каждая из частей его образующих, находясь в неразрывном единстве с другими, не теряет своих индивидуальных, только ей присущих качеств. Его пьесы «в стиле танго» поначалу не воспринимаются всерьез музыкантами классического плана из-за их очевидного «эстрадного налета», также как и не устраивают любителей самого танго из-за их «серьезности», нетанцевальности, словом, наличия множества элементов, выводящих эту музыку за пределы жанра. В них хорошо различимы элементы классической

европейской музыки – от фугированных эпизодов и контрапунктического развития баховского типа до модернистской современной гармонии, политональных наслоений, метрической и ритмической нерегулярности и полиритмии; в них чувствуется сильнейшее влияние джаза и рок-музыки; вместе с тем, в них вплавлены «осколки» типичных танговых ритмов и мелодических оборотов креольского происхождения. Но это уже не танго, чтобы танцевать, это танго, чтобы слушать. Слушать, недоумевать и уже потом восторгаться. Пьяцолла сделал с танго тоже самое, что Иоганн Штраус с вальсами, когда превратил их в поэмы. «Вызывающий полемику и дискуссии Пиаццолла открыл ворота, взорвал схемы, скандализировал традиционалистов и вот уже четыре десятилетия успешно осуществляет постоянный творческий эксперимент, – пишет Орасио Салас уже в 1969 году. – Старые споры о жанре и наименовании его музыки с сегодняшних высот представляются лишенными смысла. Музыка Пьяцоллы заключает танго в себе, хотя несомненно, что он давно уже раздвинул границы того, что предшествующие поколения принимали за танго» [56, с. 296].

В отличие от большинства композиторов-тангерос прежних поколений Пьяцолла получил в юности хорошее академическое образование. На протяжении 1940 годов он написал довольно большое количество сонат, сюит и увертюр академического плана, выдающих влияние его учителя – Альберто Хинастеры. Однако его практическая работа музыканта-бандеониста танговых ансамблей, любовь к джазу и, наконец, деятельность как дирижера эстрадных оркестров изменили его эстетические ориентиры, что привело к проникновению в его музыку элементов танго. Эта линия творчества началась с первых попыток этого рода в «Буэнос-айресской рапсодии» (1948), затем продолжилась в «Симфонии Буэнос-Айреса» (1951) и Симфониетте для камерного оркестра (1953). Параллельно возникла серия инструментальных танго, в которых проявились новаторские тенденции. Когда Пьяцолла в 1954 году приезжает для продолжения обучения в Париж и показывает Наде Буланже свое танго «Триумфальное», она проницательно

советует молодому аргентинцу следовать именно этим путем, не пытаюсь «поднимать» танго до высот симфонической музыки, а, напротив, сами элементы танго сделать базовыми при сочинении музыки. «Она, более чем кто бы то ни было, дала мне веру в самого себя, – говорил о Наде Буланже Пьяццолла. – Она заставила меня почувствовать, что в глубине своей я тангеро... И все, что я тогда имел против танго, обернулось внутри меня в его пользу» [358, с. 291]. Проникнутый новыми идеями, Пьяццолла в эти годы создает такие произведения, как «Три минуты с реальностью» для челесты, бандонеона и струнного оркестра, «Танго-балет» для инструментального октета, «Человек эскины» для певца-солиста, чтеца и камерного оркестра, камерная опера («operita» – оперетта, как определяет ее сам автор. – В.Д.) на либретто Орасио Феррера «Мария из Буэнос-Айреса», написанная в форме кантаты и использующая различные жанры городской музыки Буэнос-Айреса и креольской народной музыки. В этих и последующих произведениях Пьяццоллы, как в «Вальсе» или «Болеро» Мориса Равеля, передавших атмосферу духовного кризиса в Европе на переломе веков, воссоздавалось не само танго как танец, а его смятенный образ, дух, отразивший пришедшее осознание того, что аргентинская реальность есть насилие, а не искусственно созданный рай. Этим состоянием душевной тревоги, нервного импульса, которым живет ночная жизнь огромного города, проникнуты многие сочинения Пьяццоллы.

Пьяццолла не замыкался на сочинениях в духе танго. Он всегда находился в поиске, что приводило его зачастую к резким стилистическим поворотам. Так, в созданном в 1960 году трехчастном Концерте для бандонеона, струнных и ударных он демонстрирует владение академическим стилем. В 1969 году возникают три пьесы на стихи Орасио Феррера – «Баллада для безумного», «Баллада на мою смерть» и «Баллада для Него», написанных с непривычной для него самого и в целом для этой эпохи простотой и ясностью музыкального языка. В 1974 году в содружестве с саксофонистом Джерри Муллиганом он осуществляет несколько записей в стиле джазовых

импровизаций, и, напротив, в музыке к кинофильму Фернандо Соланаса «Танго. Изгнание Гарделя» возвращается к стилю классических танго. Но после «возвращения к корням» он вновь продолжает поиски в излюбленной им сфере. «Без различия эпох и тенденций, он – самый совершенный музыкант и один из самых оригинальных деятелей танго, – говорит об Асторе Пьяццолле Орасио Феррер. – Его творчество являет собой новый музыкальный стиль Ла-Платы, революционный по содержанию, тесно связанный с современной западной музыкой» [208, с. 628].

Какое место может быть отведено Астору Пьяццолле в ряду латиноамериканских композиторов XX века? Его музыка не вполне укладывается в сложившиеся рамки стилистических тенденций и направлений, в границах которых живет современное академическое композиторское творчество. Пьяццолла не пользуется авангардистскими техниками – они не соответствуют общему демократическому направлению его музыки, адресованной к самым широким слоям публики. Вместе с тем музыка Пьяццоллы не уместится и в рамки просто развлекательной эстрадной музыки, поскольку говорит на языке более сложном, изощренном и поднимает серьезные психологические проблемы человеческого существования. Видимо, недаром его произведения включают в свой репертуар видные «филармонические» исполнители, такие, как выдающийся скрипач Гидон Кремер, известные камерные ансамбли; по произведениям Пьяццоллы делаются самые разнообразные транскрипции, наконец, они широко издаются во всем мире. По-видимому, его творчество скорее всего следовало бы причислить к так называемому «третьему направлению», представители которого сочетают доступность музыкального языка с известной рафинированностью вкуса. Если искать какие-то параллели, то напрашиваются сравнения с Джорджем Гершвином, нашедшим счастливый синтез песенного и джазового начал в американской музыке, или Исааком Дунаевским, чьи прихотливые мелодии и изысканные гармонизации массовых песен не помешали им стать олицетворением целой эпохи в жизни

России. Астор Пьяцолла посвятил себя разработке узкой сферы танго, «танговости», если возможен такой термин, но углубившись в нее, разъяв, изучив и воссоздав ее вновь в форме оригинальных произведений, он расширил ее до уровня общечеловеческих обобщений. Если во второй половине XX века в латиноамериканской музыке возникло художественное явление, в котором нашла убедительное воплощение «латиноамериканская сущность», то это произошло в творчестве аргентинского композитора Астора Пьяцоллы.

4.5. Уругвай

В Уругвае в послевоенную эпоху появилось несколько имен, занявших заметное место на латиноамериканском небосклоне: Эктор Тосар Эррекарт, Педро Ипуче Рива, Леон Бириотти, и следующие за ними более молодые Антонио Мастроджованни, Хосе Серебриер и Серхио Серветти.

Наиболее известный и часто исполняемый за рубежом уругвайский композитор – **Эктор Тосар Эррекарт** (Nector Tosar Errecart, 1923–2002). Первоначально учился композиции и оркестровке под руководством Ламберто Бальди. Затем вместе с группой латиноамериканских композиторов А. Хинастерой, Р. Кордеро и Х. Орбоном совершенствовался в Беркширском музыкальном центре в Танглвуде у А. Копленда. С 1946 году по стипендии Фонда Гуггенхайма стажировался в Вермонте (США) у Д. Мийо и А. Онеггера, а на рубеже 50-х годов продолжил обучение у них же в Парижской консерватории и «Эколь нормаль», включая курс дирижирования у С. Кусевицкого. В Уругвае Тосар вел широкую музыкально-общественную деятельность: был преподавателем и директором Национальной консерватории музыки Уругвая, преподавал также в консерватории Пуэрто-Рико, Институте музыки в Каракасе, университете штата Индиана (США). В годы диктатуры в Уругвае (1973-1985) деятельность Тосара, как и многих других прогрессивных мастеров, была запрещена. В 1998 году за заслуги в развитии музыкальной культуры он был удостоен звания почетного доктора

Университета Республики. Творчество Госара Эррекарта находится в целом в русле неоклассицизма с применением некоторых видов авангардистской техники. В обширном каталоге его произведений – «Te deum» для солистов, хора и оркестра (1960), три симфонии (1945, 1950 для струнного оркестра, 1975), оркестровые «Токката» (1940), «Симфонический момент» (1949), Концертная симфония для фортепиано с оркестром (1959), триптих «Странствующие птицы» для баритона и одиннадцати инструментов на слова Рабиндраната Тагора (1963), Септет для флейты, гобоя, кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано (1989). В поздний период творчества он отдал дань электронной музыке («Праздничная музыка», 1988; «Голоса и ветер», 1989).

Педро Ипуче-Рива (Pedro Ipuche Riva, 1924–1996) учился в Национальной консерватории в Монтевидео у Карлоса Эстрады и Лауро Айестарана, позже (1962-1964) совершенствовался в Парижской консерватории. Вел активную музыкально-общественную деятельность: занимал пост директора Национальной консерватории, преподавал в институте Артигаса в Монтевидео; был редактором журнала и художественным директором Государственной службы радиовещания и телевидения (1970-1985), Генеральным секретарем Ассоциации композиторов Уругвая. В своем творчестве Ипуче-Рива использовал преимущественно традиционные методы композиции на базе неоклассицизма, отдавая предпочтение симфонической и камерно-инструментальной музыке. В каталоге его более 150 произведений, в том числе шесть симфоний и две оперы. Наиболее значительные из них – Concerto grosso для струнного оркестра (1960), симфоническая поэма «Одинокое дерево» (1961), Концерт для виолончели с оркестром (1962), Концертная фантазия для трубы и струнного оркестра (1963), кантата «Мотивы волка» на текст Рубена Дарио (1961), «Кантата Артигасу» (1964). Большой популярностью в Уругвае пользуется «Ария хирурга» из оперы «Opus operatorium». Получили известность и такие экспериментальные произведения Ипуче-Ривы, как две

«Серии химических опытов», (1-я – для флейты, кларнета, трубы и фагота, 2-я – для контральто, саксофона, виолончели и контрфагота; обе 1965).

Леон Бириотти (Leon Viriotti, р. 1929) наряду с композицией активно выступал как дирижер и концертирующий гобоист. Среди его наиболее известных учителей – А. Хинастера, с которым он занимался в 1969-1970 годах в институте «Торквато ди Телья», а также Д. Лигети, курсы которого в Дармштадте он посещал в 1976 году. До 1960-х годов Бириотти писал музыку в русле сложившегося в Уругвае национального направления, отдавая предпочтение инструментальным жанрам. Выделяются его Сюита для скрипки и виолончели (1952), Концертная сюита для скрипки с оркестром (1953) и в особенности Симфония №1 «Анна Франк» (1964), получившая международный резонанс. С конца 1960-х годов Бириотти начинает применять сериальную и другие виды современной техники композиции, а также электронные средства («Спектры» для 3-х оркестров, 1969; «Перемещения» для камерного оркестра, 1970); «Лабиринты» для пяти инструментов, 1970). Во многих сочинениях Бириотти просматривается также неоклассицистские тенденции. Среди других сочинений композитора – Вторая (для струнного оркестра, 1963) и Третья симфонии («Памяти Лауро Айестарана», 1968), Три концерта для гобоя с оркестром (1983,1990,1995), «Candomble alla Toccatta» для тимбалей и фортепиано (1993), Симфония «Иерусалим» для сопрано, гобоя и струнных (1996) «Симфония-реквием» для сопрано, хора и оркестра (1998), Концерт для скрипки с оркестром (1999).

Антонио Мастроджованни (Antonio Mastrogiovanni, (р. 1936) использует различные виды современной композиторской техники. Многие его сочинения 1960-х годов основаны на атонализме и свободно трактованном сериализме. («Largetto» для гобоя и струнных, исполнено в 1964 году; «Камерная симфония», 1965; Концерт для фортепиано с оркестром, 1964). С 1970-х годов Мастроджованни применяет нотную графику, продолжает поиски новых тембровых комбинаций («Рефлексы» для

семи инструментов, 1970, премия Фонда Лаудеамуса в Утрехте (Голландия); «Секвенции» для оркестра, 1970), а также электронные способы звукоизвлечения («Секвенции II», 1970).

Хосе Серебриер (Jose Serebrier, р. 1938) учился в Национальной консерватории в Монтевидео у Гвидо Санторсолы (композиция), Карлоса Эстрады (полифония) и Висенте Асконе (гармония), совершенствовался в США у Аарона Копленда. Активно выступал как дирижер в странах Америки. В своих сочинениях 1950-х годов Серебриер использует некоторые характерные ритмоинтонации латиноамериканской музыки (Партита для оркестра, 1958). В 1960-е годы овладевает новой сонористикой путем применения нетрадиционных инструментальных составов («Вариации на тему из детства» для тромбона и струнного квартета, 1964; «Пассакалия и вечное движение» для аккордеона и камерного оркестра), сериальной техники, смешанных средств и пространственных эффектов. Его сочинение «Магические цвета» для арфы, камерного оркестра и световых проекторов с большим успехом было исполнено в 1971 году на Пятом межамериканском музыкальном фестивале в Вашингтоне. Начиная с 1970-х годов Серебриер занимается в основном дирижированием.

Серхио Серветти (Sergio Servetti, р. 1940) – наиболее радикальный уругвайский композитор-авангардист. Родился в Уругвае в итало-французской семье. После небольшой начальной подготовки учился в США у Стефана Гроува и Эрнста Кшенека в институте Пиабоди в Балтиморе (1962-1967). В 1969-1970 годах преподавал композицию в Берлине. С 1970 года проживает в Нью-Йорке, где преподает в Школе искусств Нью-Йоркского университета. Серветти много сотрудничает с режиссерами кино и театра, а также с хореографами. Вследствие этого для его творчества характерна самая разная стилистика – от романтического лиризма до сериализма и минимализма, от фольклорной до поп-музыки, от классических способов формообразования до открытых структур. Серветти использует сериализм, неконтролируемую алеаторику, смешанные и аудиовизуальные средства в

форме «музыкального театра», изощренную нотную графику. Среди его произведений – экспериментальные «Плексус» для оркестра, «Перипетии» для 20-100 музыкантов, «Пульсар» для ансамбля, «Cocktail-party» (1970), партитура которого напоминает абстрактное пуантилистское полотно (пример 177); музыка к кинофильмам («Убийцы по природе» Оливера Стоуна), к балетным постановкам – «Windevil» (для компании танца Нины Винер в Бруклинской академии музыки, 1983); «Инес де Кастро» для электронных звуков (для труппы Испанского балета Нью-Йорка, 1989).

Несмотря на длительное пребывание за границей, Серветти не теряет внутренней связи с уругвайской культурой и особого латиноамериканского мировосприятия, красноречиво проявляющегося в тематике его произведений. Среди них – «Мадригал III» (1976) для двух сопрано и камерного ансамбля на текст из Нетцауалкойота; «Река раскрашенных птиц» (1979) для бандонеона и магнитофонной ленты; «Кандомбле» (1984) для клавесина соло; «Легенда» (1989) для сопрано и оркестра на текст Зорильи де Сан Мартин; вокальный цикл для сопрано и фортепиано «Триумф смерти» (1993); «Мадригалы любви и смерти» (1994) для баритона и струнного оркестра.

4.6. Куба

Со смертью Рольдана и Катурлы лидирующее положение кубинской музыке занял **Хосе Ардеволь** (Jose Ardevol, 1911–1981) – испанский композитор, пианист и дирижер, в 1930 году переехавший из Барселоны в Гавану, где вскоре принял кубинское подданство и активно включился в музыкальную жизнь Кубы. Человек огромной энергии и неисчерпаемого трудолюбия, всесторонне образованный музыкант, Ардеволь проявил себя и как талантливый организатор (в 1934 году основал в Гаване камерный оркестр и в течение 18-ти лет был его руководителем), и как музыкальный просветитель (под его управлением на Кубе впервые прозвучали десятки новых произведений крупнейших композиторов XX века – Стравинского,

Прокофьева, Бартока, Хиндемита, Мийо), и особенно как педагог. В 1938 году Ардеволь возглавил кафедру композиции Гаванской консерватории, сменив на этом посту Рольдана, а несколькими годами позже, в 1945 году, вместе с наиболее близкими своими учениками основал «Группу музыкального обновления», куда вошли Эдгардо Мартин, Архелиерс Леон, Иларио Гонсалес, Арольд Грамедж, Серафин Про и Хисела Эрнандес [8, с. 136]. «Группа» не ставила перед собой задачи формирования композиторской школы в точном значении этого слова – скорее, это был своеобразный учебный семинар, в котором главное внимание уделялось основательному изучению композиторской техники и ознакомлению с новейшими музыкальными течениями и лучшими образцами классического наследия. Однако, несмотря на то, что «Группа» преследовала, казалось бы, узко профессиональные цели и функционировала сравнительно недолго, до 1948 года, она сыграла заметную роль: многие из числа современных кубинских композиторов усвоили не только уроки технического мастерства, но и эстетические взгляды Ардеволя, сочетавшие верность классическим традициям с интересом ко всему новому. «Присутствие и работа Ардеволя позволили кубинской музыке совершить громадный шаг вперед. Совершенно очевидно, что на Кубе сегодня существует одно из наиболее жизненных и верно ориентированных музыкальных движений в Латинской Америке» – так оценивал деятельность «Группы музыкального обновления» Алехо Карпентьер [126, с. 96]. С приходом к власти правительства Фиделя Кастро в 1959 году Ардеволь включается в активную административную деятельность и вплоть до 1965 года занимает пост Национального Директора Музыки. С 1965 года вновь преподает в Гаванской консерватории и с 1968 – в Национальной музыкальной школе.

Творчество Ардеволя весьма обширно и разнообразно в жанровом отношении, насчитывает свыше 90 произведений во всех жанрах, за исключением оперы. Индивидуальный композиторский почерк Ардеволя отмечен лапидарностью, графической четкостью мелодических линий, он

полифоничен по преимуществу, с частым применением полиритмических эффектов, напоминающих стиль поздних сочинений Рольдана; его, скорее всего, можно назвать неоклассицистским. В то же время, несмотря на известный рационализм мышления, Ардеволь подчас достигает яркой экспрессии, как, например, в стретто фуги из Третьего струнного квартета, (1957, пример 178).

К постоянным приметам стиля Ардеволя следует отнести и такие черты, как резкая диссонантность, общая тяга к атональности и при этом твердая опора на классические принципы формообразования. В его художественном стиле чувствуются прочные иберийские корни, с одной стороны, и специфический кубинский акцент – с другой, проявляющийся в широком использовании отдельных характерных попевок и типичных ритмоформул народной кубинской музыки, как в следующих двух фортепианных пьесах композитора «Сон» и «Румба» (примеры 179, 180).

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», 1943), Хосе Марти (вокальный цикл «Простые стихи», музыка к кинофильму «Умершая от любви», по поэме «Девочка из Гватемалы»), Николаса Гильена (песня «Ай, сеньора соседка»). В двух «Кубинских сюитах» для оркестра композитор использовал такие национальные песенно-танцевальные жанры, как сон, гуахира, конга, хабанера, дансон, румба. Ряд произведений 1960-1970-х годов навеян Кубинской революцией: «Песни революции» (1962), кантаты «Победа на Плайя-Хирон» и «Команданте Че» (1968). Характерно, что в них наряду с революционным содержанием употреблены и «революционные» средства – серийная техника и алеаторика. Авангардистские тенденции стали проявляться и в других произведениях позднего периода творчества Ардеволя («Музыка» для гитары и камерного оркестра).

На протяжении 1940-1950-х годов кубинская музыка развивается в целом под знаком неоклассицизма при резко возросшем уровне мастерства. По свидетельству Ардеволя, «молодые музыканты были убеждены, что до тех пор, пока они не овладеют высшими способами композиции в освещенных временем формах сонаты, вариации, квартета или симфонии, – мало чего удастся выразить убедительным образом» [126, с. 91–92]. Главным достижением композиторов стало, «включение в нашу музыку больших универсальных форм и менее прямая типизированная обработка кубинских стилистических элементов, которые главенствовали у Рольдана и Катурлы» [126, с. 94]. Таким образом, деятельность Хосе Ардеволя и его учеников по «Группе музыкального возрождения» означала известный отход от афрокубинизма в «чистом виде», который был представлен в творчестве Рольдана и Катурлы. В кубинской музыке в эти годы все явственнее прослеживается не менее национальная, чем афрокубинская, традиция креольского классицизма, идущая от Мануэля Саумеля и Игнасио Сервантеса. Происходит своего рода художественный синтез жаровых и стилистических элементов двух, до того не соприкасавшихся музыкальных стихий, одинаково кубинских по существу, но резко отличающихся по внешним проявлениям, – креольской и афрокубинской.

Стилистическая эволюция творчества кубинских композиторов в целом совпадает с изменениями, происходившими в латиноамериканской музыке рассматриваемого периода, но приобретает свои особенности, обусловленные революционной ситуацией. В обстановке духовного подъема вырабатывается невиданная ранее социально активная позиция художника, рассматривающего свое творчество как вид революционной деятельности, направленной на решение непосредственных задач социальных преобразований. Прямым следствием этого стала резкая политизация содержания программных произведений, многие из которых самым тесным образом связаны с революцией в самом широком спектре ее проявлений. Количество произведений подобного рода – песен, кантат, ораторий,

вокально-симфонических произведений – столь велико, что они составляют по сути самостоятельное направление в кубинской музыке.

Из композиторов – участников «Группы музыкального обновления» – в первую очередь должны быть названы Эдгардо Мартин, Арольд Грамедж и Архелиерс Леон. Их объединяет общая принадлежность к национальному направлению и преимущественное использование традиционных форм и средств выражения, однако в пределах этих, весьма широких эстетических критериев каждый из названных композиторов обладает своими индивидуальными чертами и склонностями.

Эдгардо Мартин (Edgardo Martin, 1915–2004), ученик Сезара Сентената и позже Ардеволя, активный участник строительства новой Кубы: в 60-е годы был одним из основателей Национальной школы искусств, сыгравшей решающую роль в повышении профессионального уровня музыкантов. На всем протяжении творческого пути придерживался креольской ориентации, проявляющейся в его музыке с очевидной прямоотой и непосредственностью. Стилистика его устойчива и отличается простотой, скрывающей, однако, глубокое проникновение в национальный характер. «Я против того, чтобы поддаться соблазнам фольклора. Кубанизм состоит не в употреблении определенных инструментов, не в копировании ритмов. Можно сказать, что этот процесс идет изнутри, но и это ничего не объясняет. Вероятно, быть кубинцем в музыке означает чувствовать сам воздух Острова в каждом аккорде, но лучше всего было бы предложить что-то новое своим соотечественникам, чтобы они начали чувствовать, что могут стать другими, лучшими» [238, с. 2].

В выборе форм и выразительных средств у Мартина просматриваются очевидные стилистические параллели с неофольклоризмом Бартока и Стравинского. Однако ни додекафония, ни алеаторика не привлекают его внимания. Перу Мартина принадлежат симфония, Концерт для духовых инструментов, серия оркестровых пьес «Сонеры», с их типично кубинскими

смещениями акцентов. Среди его сочинений следует отметить также «Четыре фуги» для струнного оркестра – одно из самых значительных произведений композитора и весьма характерный пример подлинно кубинского звучания, достигнутого средствами строгой академической формы. Особенное предпочтение Эдгардо Мартин отдает вокальной (приводим здесь песню «Странная музыка» в ритме хабанеры, см. пример 181) и хоровой музыке, диапазон которой простирается от песен и детских хоров а саpella до крупномасштабных кантатно-ораториальных произведений на революционную и гражданско-патриотическую тематику, таких как «Гранма»²⁸ для хора и оркестра на слова Николаса Гильена, или «Сентябрьская песня» для двух хоров (поющего и говорящего) и большого оркестра на тексты из газеты «Гранма».

Арольд Грамедж (ГраMATхес, Harold Gramatges, 1918–2009) принадлежит к числу музыкально-общественных деятелей, сыгравших важную роль в становлении нового социалистического общества на Кубе. В своем творчестве он явился продолжателем традиций своих учителей – Х. Ардеволя и А. Рольдана. В 1942 году совершенствовался в Беркширском музыкальном центре в Танглвуде в США у А. Копленда и С. Кусевицкого. В 1944-1958 годах преподавал теоретические дисциплины в Муниципальной консерватории в Гаване и дирижировал созданным им в 1945 году оркестром. Был одним из наиболее активных членов «Группы музыкального обновления». Со дня основания общества современной музыки «Нуэстро тьемпо» был его президентом (1951-1960). Принимал участие в Конгрессе борцов за мир в Стокгольме (1958). После победы революции на Кубе развил активную общественно-музыкальную деятельность. Был советником департамента музыки Генеральной дирекции по культуре, принимал участие в реформе музыкального образования, создании Национального симфонического оркестра. В 1961-1964 годах был послом Кубы во Франции,

²⁸ «Гранма» – название яхты, на которой группа кубинских повстанцев во главе с Фиделем Кастро прибыла 2 декабря 1956 года на Кубу, чтобы начать партизанскую борьбу против диктатуры Батисты.

с 1968 года преподавал в Национальной школе искусств, в 1970-1973 годах занимал пост директора департамента музыки Национальной библиотеки «Хосе Марти».

Творчество Грамеджа 1940-1950-х годов развивалось преимущественно на базе неоклассицизма с использованием интонаций и ритмов кубинского фольклора. Композитор обладает своеобразным, эмоционально сдержанным, избегающим лирической откровенности почерком, чрезвычайно строгим и продуманным отношением к форме, тщательностью отделки деталей. Предпочитает графически четкое линейное письмо, что сближает его с Ардеволем, хотя мелодический рисунок у Грамеджа более тонкий и изысканный, лишенный резкости и угловатости, свойственных его учителю. Великолепно владеет контрапунктической техникой, что позволяет ему успешно решать весьма сложные задачи средствами самых скромных инструментальных составов. Из его ранних произведений наиболее интересен балет «Икар», написанный в 1943 году по заказу выдающейся кубинской балерины и хореографа Алисии Алонсо. Несмотря на то, что партитура балета ограничена только ударными инструментами (фортепиано в ней также трактуется как ударный инструмент), Грамеджу удалось достичь высокой степени драматической напряженности с безусловным кубинским акцентом, хотя он не использовал напрямую ни одного из характерных местных ритмов. Среди других произведений композитора можно выделить типичные для его стиля Концертино для фортепиано и духовых инструментов (1945), Симфониетту для камерного оркестра (1955) и Дивертисмент для квартета медных духовых инструментов (1957).

С конца 1960-х годов Грамедж использует в ряде своих сочинений серийную технику и элементы алеаторики, как, например, в сочиненной в 1969 году пьесе «Movil I» для фортепиано (пример 182). В такой же манере выдержаны «Синтез» для флейты, гитары, альты и ударных, «Рисунки» для квинтета духовых и ударных, балет «Дом Бернарды Альбы» для двойного духового оркестра, ударных, девяти голосов и электроники (1969) и пьеса

«Movil II» для флейты, валторны, фортепиано (или челесты), вибратона, ксилофона и ударных (1970). Все эти произведения отличаются оригинальным тематизмом, изобретательностью фактуры, изысканной игрой тембров при тщательно выверенной стройной конструкции целого. В эти и последующие годы Грамедж создает ряд произведений на революционную и гражданско-патриотическую тематику – «Смерть партизана» для чтеца и оркестра на стихи Николаса Гильена, (1968, пример 220); «Кантата Абелью Сантамарии» для чтеца, хора и оркестра ударных инструментов, написанная к 20-летию штурма казарм Монкада 26 июля 1953 года (1973); кантата «Придут другие дни...» для сопрано, чтеца и камерного ансамбля на текст Пабло Неруды, посвященная памяти Сальвадора Альенде; «Чили, свидетель» для хора а capella (1974). В 1997 году за выдающиеся заслуги Грамедж был удостоен Иberoамериканской премии «Томас Луис де Виктория».

В творчестве **Архельерса Леона** (Argeliers Leon, 1918–1991) национальное начало выявлено значительно сильнее и непосредственнее, чем у Мартина или Грамеджа, особенно в тех сочинениях, в которых композитор разрабатывает афрокубинский музыкальный фольклор, продолжая линию Амадео Рольдана. Здесь можно назвать четыре «Балетные сцены» для кларнета трубы, фортепиано и кубинских ударных – аутентичных ритуальных негритянских барабанов, использованных в качестве солирующих инструментов; «Акорин» (1956), сборник фортепианных инвенций на подлинные темы ритуальных песнопений кубинских негров из различных этнических групп. Леон адаптировал их в самой упрощенной форме двухголосной инвенции, чтобы они не потеряли ритмический и мелодический колорит оригиналов. Приведем здесь пьесу «Run-run trembe yambola», воспроизводящую антифонное пение в ритуале племени майомбе, призывающем богов совершить чудо (пример 183), и пьесу «Nina baila kuba yende», отличающуюся прихотливой афрокубинской ритмикой (пример 184). Продолжая эту линию переосмысления автохтонной африканской музыки,

Леон впоследствии сочинил четыре инвенции для фортепиано с более развитой фактурой и мелодическим материалом собственного сочинения.

Среди других произведений Леона выделяются ярким кубинским колоритом два струнных Квартета (1957, 1961) и Квинтет для деревянных духовых и валторны (1959), написанные в свободной контрапунктической манере. Несколько фрагментов из этого сочинения могут дать представление о различных сторонах стиля Леона: линейно-имитационной полифонии темы первой части (пример 185), и основанной на ритме хабанары третьей (пример 186).

Несмотря на то, что музыкальный язык Леона в целом достаточно традиционен, он первым среди кубинских композиторов обратился к серийной технике – в оркестровых «Хвалебных песнях» и в кантате «Элегия Хесусу Менендесу» на текст Н. Гильена (1962), а также к алеаторике, хотя использовал их весьма умеренно. Так, в одном из наиболее значительных своих произведений – кантате «Творец нового человека» для чтеца, солистов, хора и оркестра духовых и ударных инструментов на текст Хуаны Гонсалес, посвященной памяти Эрнесто Че Гевары и удостоенной в 1961 году 1-й премии на национальном конкурсе, композитор применил ограниченную алеаторику, полностью сохранив контроль над драматургией целого и тщательно выписав в партитуре необходимые указания и пояснения для дирижера и исполнителей (пример 187).

Среди других произведений Леона – Симфония (1946), «Кубинская сюита» (1946) и «Четыре кубинских танца» для струнного оркестра (1959), пьесы для фортепиано, гитары, песни и хоры (в том числе на слова Н. Гильена, Ф. Гарсиа Лорки, Р. Альберти).

Значителен вклад Аргелиерса Леона в кубинскую фольклористику. В 1961-1970 годах он был директором Института этнографии и фольклора Академии наук Кубы, позже директором Музыкального департамента «Дома Америк» (Casa de las Americas), с 1976 года профессором кафедры

музыкознания Высшего института искусств в Гаване. А. Леон – автор ряда монографических исследований и большого числа эссе и статей, посвященных преимущественно изучению кубинского и афроантильского музыкального фольклора. Среди его наиболее крупных работ «Африканское влияние в музыке Кубы» (1959) и «Кубинская фольклорная музыка» (1964).

Большая часть творчества Хулина Орбона и Аурелио де ла Веги протекала вне Кубы, в связи с чем они занимают несколько особую позицию среди кубинских композиторов XX века.

Хулиан Орбон (Julian Orbon, р. 1925) по национальности испанец. Начальное музыкальное образование получил в Овиедо (Испания) под руководством отца, в 1940 году переехал на Кубу. Дальнейшее формирование Орбона шло по схожему с другими кубинскими музыкантами пути – обучение под руководством Х. Ардеволя в составе «Группы музыкального обновления» (1942-1949), совершенствование в Беркширском музыкальном центре в Танглвуде у А. Копленда. С середины 60-х годов Орбон проживает в США, где становится активным участником музыкальной жизни этой страны, в частности преподает в университетах Нью-Йорка и Вашингтона, выступает как концертирующий пианист, выступает в периодической печати, а также в качестве концертирующего пианиста. Творчество Орбона выдержано в русле неоклассицизма на базе испанской классической традиции. Испанское проявляется как в стилистике композитора, так и в его частом обращении к тематике и сюжетам испанских классиков. Назовем его Дивертисмент для оркестра «Похвала тонадилье» (1947); сонату «На могилу падре Солера» для фортепиано; «Три кантиги короля» для сопрано, струнного квартета, чембало и ударных (1960) на тексты из сборника «Кантиги во славу Святой Марии» Альфонсо Мудрого; обработки для хора а сарелла старинного испанского романса «О Фонтефрид» и песен Х. дель Энсины; музыку к трагедии М. де Сервантеса «Нумансия»; песни на слова Ф. Гарсиа Лорки. Среди других сочинений Хулиана Орбона – Симфония, «Три симфонические версии» для оркестра (премия на Первом

фестивале латиноамериканской музыки в Каракасе, 1954), Concerto grosso (1958); Партиты для различных составов (№ 1 для чембало, 1963; № 2 для струнного квартета, 1964; № 3,4 для оркестра, 1966, 1983). Кубинский «акцент» проявляется в «Прегоне» для голоса в сопровождении инструментального ансамбля на слова Н. Гильена. Немалое место в творчестве Орбона занимают литургические произведения, в числе которых «Himnus ad galli cantum» (1955), «Introito» (1968), «Liturgia de tres dias» (1975).

Аурелио де ла Вега (Aurelio de la Vega, р. 1925), прежде чем посвятить себя музыке, окончил в 1947 году Гаванский университет в области права. В 1947-1948 годах, будучи кубинским атташе по делам культуры в Лос-Анжелесе, брал уроки композиции у Э. Тоха, в дальнейшем продолжил музыкальное образование в Гаване под руководством А. Грамеджа. В 1953-1959 годах – директор Департамента музыки университета Ориенте в Сантьяго-де-Куба. В 1959 году переезжает на постоянное жительство в США, где начинает преподавать композицию в Государственном колледже Сан Фернандо (позже в Калифорнийском университете, Нортридж).

В ранних произведениях композитора преобладают неоклассицистские тенденции – развитая полифония, строгие формы («Увертюра к серьезному фарсу» для оркестра, 1950; «Элегия» для струнного оркестра, 1954; «Дивертисмент» для скрипки, виолончели, фортепиано и струнного оркестра, 1956). В 1957 году появляется «Струнный квартет Памяти Альбана Берга» – первое додекафонное сочинение на Кубе. С переездом в США в творчестве Де ла Веги последовательно развиваются различные виды авангардистской техники – сериализм, алеаторика, электронные способы создания звука, смешанные средства с применением графической записи. Вместе с тем его музыка отличается ритмической гибкостью и колористическим разнообразием[314]. Преобладают камерно-инструментальные и оркестровые жанры. Среди сочинений – симфония (1960), «Структуры» для фортепиано и струнного квартета (1962), «Векторы» для магнитофонной ленты (1964),

«Сегменты» для скрипки и фортепиано (1964), «Интерполяция» для кларнета и магнитофонной ленты (1965), «Интрада» для оркестра (1972), «Тангенсы» для трубы и магнитофонной ленты (1973), «Септисилиум» для семи инструментов (1974). Де ла Вега является также автором ряда музыковедческих трудов, очерков и статей в периодической печати.

Творчество кубинских композиторов второй половины XX века отражает общую тенденцию стилистического расслоения, наблюдавшуюся в латиноамериканской музыке этого периода. Кубинскому музыкальному авангарду в целом не свойственны те крайности тотального отрицания национальной традиции, в которые впадали некоторые его представители из Бразилии или Аргентины. Более того, кубинским композиторам-авангардистам в значительной большей степени, чем их коллегам в других странах Латинской Америки, удается совмещать современные технические средства музыкального языка с национальной основой, что, в первую очередь, объясняется традиционно тесной связью народного и профессионального искусства Кубы и исключительной яркостью и жизненностью кубинского музыкального фольклора, сохраняющего свою притягательную силу для композиторов самых разных эстетических привязанностей и убеждений. Немалое значение имеет также и влияние государства, поощряющего общественно-активную направленность музыкального творчества, вследствие чего, независимо от эстетической ориентации того или иного автора, сохраняется постоянное стремление к «идентификации» с кубинской действительностью – будь то сфера интонационно-ритмических связей или более широкий социально-культурный аспект. Наиболее убедительно указанные тенденции проявились в творчестве двух кубинских композиторов – Хуана Бланко и Лео Брауэра.

Хуану Бланко (Juan Blanco, 1919-2008), подобно его учителям Х. Ардеволю и А. Грамеджу, свойственна активная роль в музыкально-общественной жизни Кубы. Один из первых кубинских композиторов-авангардистов, пионер электронной и конкретной музыки в своей стране,

Бланко много сделал для ее распространения. Он является одним из основателей общества «Нуэстро тьемпо» (1950), членом Международной федерации электроакустической музыки, организатором Международного фестиваля электронной музыки «Весна в Варадеро» (1981), директором Национального центра электроакустической музыки Министерства культуры Кубы. В разные годы он возглавлял музыкальную секцию Союза писателей и деятелей искусства Кубы и Генеральную дирекцию музыки при национальном совете по делам культуры. В 1981 году избран президентом Национального комитета Кубы в Международном музыкальном совете при ЮНЕСКО, в 1983 стал президентом Национальной кубинской федерации электроакустической музыки. Его работа в области электронной музыки нашла широкое признание не только на Кубе, но и за рубежом. Многие произведения Бланко написаны по заказу музыкальных организаций Европы, Латинской Америки, Китая. В 1993 году в Бостоне (США) состоялся концерт из его произведений. В 2002 году он был удостоен Национальной премии по музыке

За исключением некоторых ранних сочинений 1950-х годов, написанных в традиционной манере (Квintет для флейты, гобоя, кларнета, фагота и виолончели; Ричеркар для гобоя, кларнета и валторны), все последующее творчество Бланко было связано с экспериментами в сфере электронных источников звука. Одновременно он широко применял алеаторику и смешанные средства. Его «Музыка для танца» (1961) и «Текстуры» для оркестра и магнитофонной ленты (1964) явились первыми произведениями такого рода на Кубе. Основное направление деятельности Бланко в 1960-1970-е годы было связано, в первую очередь, с озвучиванием открытых пространств (улиц, площадей) во время массовых празднеств при помощи электроакустических и конкретных источников звука с использованием громкоговорителей в сочетании с различными световыми и иными аудиовизуальными эффектами. И хотя эти опыты лишь с очень большой натяжкой можно отнести к сфере собственно музыки в традиционном

понимании, нельзя не признать, что они отличаются смелостью замыслов и размахом их осуществления. Так, на исполнении «Озвученной атмосферы № 1» (*Ambientacion Sonora*) в 1967 году в Сан-Андресе присутствовали три тысячи крестьян. Это произведение представляет собой звуковую структуру, образованную тремя магнитофонными записями, имитирующими вооруженную борьбу народа, – взрывы, выстрелы, возгласы и т.д. Репродукторы размещались в трех точках, расположенных на вершинах трех холмов, а публика находилась внутри образовавшегося треугольника и как бы участвовала в происходящем. Другая «озвученная атмосфера» под названием «Монкада», исполненная в том же 1967 году, в Сантьяго-де-Куба, воссоздает историческую сцену атаки революционерами казарм Монкада 26 июля 1953 года. В ней использован конкретный и электронный материал, воспроизводимый десятью источниками, и фрагменты речи Фиделя Кастро «История меня оправдает». Еще большего масштаба достигло исполнение «пространственной поэмы» «Вьетнам» в Центральном парке Гаваны в присутствии пятнадцатитысячной аудитории; в поэме звучали тексты речей Фиделя Кастро, Хо Ши Мина, Эрнесто Че Гевары и вьетнамские песни. В 1968 году во время проведения Конгресса культуры в течение тридцати дней озвучивалась одна из главных улиц Гаваны Ла Рампа., а в 1970 озвучивался павильон Кубы на ЭКСПО в Осаке.

Как и другие композиторы, работающие в сфере электронной музыки, Бланко отдал дань космической теме. Так, его «Галактика М-50» (1975) представляет собой звуковой комплекс, рисующий полет ракеты в межзвездном пространстве. Это тянущиеся, бесконечные звуки высоких и низких частот, наслаивающиеся друг на друга и сопровождающиеся эхом далеких взрывов. Завершается пьеса записью чувственного женского голоса, произносящего слова «любовь...дети...вечность...мечты...» и создающего поэтическую и даже несколько эротическую атмосферу.

Наряду с экспериментальными опусами у Бланко есть немало произведений традиционного плана. Композиторский очерк в них не

отличается стилевой оригинальностью, однако обладает эмоциональной и смысловой значимостью. Среди подобных произведений – «Послание» для чтеца и четырех инструментальных групп на слова Хосе Марти (1973); «Музыка молодому мученику» для симфонического оркестра с солирующей гитарой (1975), посвященная памяти Конрадо Бенитеса, убитого контрреволюционерами во время кампании по ликвидации неграмотности; кантата «Чили победит» для певца, чтеца, хора, камерного оркестра и ударных (1975). К 1980-м годам относятся «Детская сюита» (1984), сочиненная в электронной студии в Бурже, и «Эротическая сюита», составленная на базе прежних сочинений 1979-1986 годов. Творческая активность Бланко сохраняется и в 90-годы, когда он осваивает компьютерную технику, в результате чего появляются «Контрасты» (1992), «Пять эпитафий» (1993), «Похоронить надежду» (1994) и другие сочинения. Среди последних произведений Бланко «Микротональность I, II» (2000-2001) для магнитофонной ленты и термен-вокса.

Лео Брауэр (Leo Brouwer, р. 1939) – самая яркая фигура в кубинской музыке второй половины XX века, объединяющая в одном лице концертирующего гитариста, пользующегося мировой известностью, видного дирижера и разностороннего и очень плодovitого композитора. После нескольких лет обучения игре на гитаре у известного гитариста Исаака Николы и самостоятельных опытов сочинения под влиянием Бартока и Стравинского (Прелюдия, 1956; Фуга, 1959 для гитары), Брауэр отправляется в США, где в 1959-1960-х годах получает первые профессиональные уроки по композиции в Джульярдской школе у В. Персичетти и С. Вольфа, а также в Гарвардском университете у Фрида. Незаурядные способности молодого кубинца были замечены. Ему предлагают остаться в США – преподавать, гастролировать от фирмы «Колумбия», однако серьезный конфликт, возникший между США и Кубой, не позволил осуществиться этому проекту, и Брауэр по своему собственному желанию, даже не закончив учебного семестра, возвращается на родину. В 1961-1966 годах он преподает

композицию и теоретические дисциплины в Консерватории «Амадео Рольдан» в Гаване. В эти же годы начинается его широкая концертная деятельность как гитариста в странах Америки, Европы и Азии, позволившая ему со временем завоевать звание одного из самых значительных исполнителей на этом инструменте, а также возглавить Федерацию международных фестивалей гитары. Большим авторитетом пользуется и Брауэр-дирижер – в течение ряда лет он руководил Национальным симфоническим оркестром. В 1987 году Брауэр удостоен звания Почетного члена Международного совета по музыке ЮНЕСКО наряду с такими выдающимися фигурами, как Егуди Менухин, Исаак Стерн, Клаудио Аббадо и другими. С 1992 по 2001 год он был главным дирижером симфонического оркестра Кордовы (Испания).

Значителен вклад Брауэра и в музыкальную жизнь своей страны. С 1960 года он был директором Кубинского института радио и телевидения, затем советником Министерства культуры Кубы. Брауэр – инициатор авангардистского движения на Кубе, неустанный пропагандист новой музыки. В 1968 году совместно с исполнителями популярной музыки Сильвио Родригесом, Пабло Миланесом и дирижером Дучесне Кусаном основал «Группу звукового экспериментирования» Кубинского института киноискусства и кинопромышленности, а также общество «Нуэстро тьемпо», ставшее творческой лабораторией для целого поколения молодых композиторов, материальной базой их поисков.

Атмосфера духовного подъема, воцарившаяся на «острове Свободы» в первые годы после революции, способствовала становлению Брауэра как художника и определила его оптимистическое мировоззрение. Это не значит, конечно, что вся его музыка радостно-бездумна. Напротив, некоторые ее страницы настолько сложны, технически изощренны, что доступны пониманию не каждого профессионала. Но и в этих случаях она не лишается мощного жизненного заряда, ощущения чистоты и здоровья.

К чести революционного правительства Кубы, оно с пониманием тонкостей специфики относилось к вопросам художественного творчества, если они не затрагивали коренных проблем социалистической идеологии. Культурная политика строилась на уважении любых направлений и стилей. Кубинские композиторы пристально изучали процессы, происходившие в мировой музыке, и в особенности идей европейского авангарда, борьба которого со всем устаревшим, традиционным совпала со временем революционного обновления у них на родине.

Лео Брауэр первым среди кубинских композиторов оценил выразительные возможности новой музыки. Алеаторика, конкретная и электронная музыка открывали совершенно иной звуковой мир, не подчиняющийся прежним законам. Непосредственным толчком для освоения новых техник стало посещение в 1961 году фестиваля «Варшавская осень», где среди прочего Брауэр услышал такие произведения, как «Памяти жертв Хиросимы» Кшиштофа Пендерецкого и «Ziclus» Карлхайнца Штокгаузена. Уже в 1963 году, после непродолжительных опытов по изучению пленивших его методов композиции, Брауэр исполнил в Союзе писателей и деятелей искусства Кубы «Сонограмму I» для «подготовленного» фортепиано – первое на Кубе алеаторическое произведение. Затем последовали «Сонограммы I-IV» для различных составов (1963-1972); «Эксаэдры I» для любого ансамбля из шести исполнителей, «Эксаэдры II» для солиста-ударника и двух оркестров, «Эксаэдры III» для оркестра гитар (1969-1976); пьеса «Conmutaciones» («Изменения») для «подготовленного» фортепиано и двух ударных, исполненная на праздновании восьмой годовщины Кубинской революции (1966). Приведем здесь страницу своеобразной нотной графики из «Изменений» (пример 188).

Своего рода программным манифестом стало произведение Брауэра под названием «Традиция ломается... но с трудом». В этом алеаторическом произведении использованы приемы коллажа и хеппенинга. Композитор

заставляет солистов оркестра играть, поочередно вступая и наслаивая друг на друга отрывки из произведений Баха, Бетховена и других классиков. Рождающийся при этом в каждом новом исполнении хаос случайных звуковых сочетаний, кажущийся кошмарным для консервативных ушей, для Брауэра означает совсем другое: «Фундаментальное в структуре, подобной «Традиция ломается...» – говорит он, – состоит не в видимом коллаже, а в стремлении запечатлеть поэтическое видение: трансформацию в современности великих клише. Это видение звукового пространства всех времен, сосуществующих в одно мгновение» [149, с. 32].

Совершенно несвойственен Брауэру разъедающий душу страх попасть под чужое влияние. Осмысливая новое, он стремится к созданию собственной научно обоснованной теории. Показателен сборник его статей под названием «Музыка, кубинское и новаторство», в котором проявилась его способность к аналитическому мышлению. Он изложил здесь пропущенные сквозь призму собственного видения основные принципы алеаторики: импровизационность и «открытые формы» как важнейшие факторы свободы художника; совместное творчество композитора и исполнителя-соавтора в процессе исполнения. Он разрабатывает научно-математическое обоснование алеаторической музыки, привлекая теорию вероятности, рассуждая о релятивизме пространства и времени. В «открытых формах», считает Брауэр, композитор находит высшую степень свободы и безграничной фантазии, дорогу к выражению самых сокровенных импульсов, лежащих в основе природы человека [149, с. 32].

Безусловно, творчество Брауэра не приобрело бы такого значения для кубинской музыки, если бы он ограничился лишь экспериментированием. Он ищет и находит опору и в недрах народной культуры, своими корнями уходящей в культуры Испании и Африки, – отсюда его постоянный интерес к бытовым жанрам – сону, дансе, и в сокровищнице профессиональной музыки минувших эпох – барочной полифонии, виртуозном романтизме, импрессионизме. Моделируя разные стили современными средствами, слагая

и противопоставляя их, он создает собственный звуковой универсум. Привлекает свобода, с которой Брауэр плавает в этом море полистилистики. Он оперирует самыми разными ее составляющими – коллажами из Вивальди, Баха и других классиков, стилизациями в духе неоклассицизма, традиционно замкнутыми и импровизационными формами. Поэтому напрасно искать признаки стиля Брауэра в какой-то ограниченной сфере, и в этом его позиция смыкается со многими современными композиторами. Когда в одной из неформальных бесед во время мастер-класса, который Брауэр проводил в Португалии в 1994 году, его спросили, не боится ли он потери собственной идентичности, употребляя столь разные стили, он ответил, что эти различия существуют лишь на уровне композиционном и объединяются одним решающим унифицирующим фактором – кубинской по природе ритмической и мотивной основе его музыки

Если оставить в стороне теоретические суждения Брауэра и естественную для ищущего художника апологетику своих открытий и обратиться непосредственно к его музыке, то мы обнаружим в ней увлекательный мир живых эмоций. Ее духовное наполнение идет от природы человека, от того, что можно назвать романтической одухотворенностью, если понимать ее как характер мироощущения представителя молодой культуры. В музыке Брауэра подкупает эмоциональность, открытость, в ней легко узнаваемы красочность, изобильность южных широт. Брауэр не боится экзотизма, трактуящегося часто как проявление региональной ограниченности, но находит ему форму выражения как одной из существенных черт латиноамериканской, и, в частности, кубинской культуры. Таковы, например, его уже упоминавшиеся выше, «Эксаэдры» – сияющие, переливающиеся красками, взрывчатые. Одним из наиболее ярких образцов экзотизма стал квинтет «Царство земное» для флейты, гобоя, кларнета, фагота и валторны (1968), написанный под влиянием одноименного романа А. Карпентьера, воплощающего концепцию «чудесной реальности»: многоголосие и беспорядочная красочность

тропической природы, таинственные вскрики, затихания, щебет птиц прекрасно воссоздаются алеаторическими средствами (характерно, что в квинтет введена цитата из «Весны священной» Ф. Стравинского, подчеркивающая их общее «теллуристическое» происхождение).

В обширном каталоге произведений Брауэра все более ясно вырисовывается его значение как композитора-гитариста. В этой специфической области музыки, в которой, пожалуй, наиболее ярко проявляется латиноамериканское своеобразие, он, вслед за М. Понсе и Э. Вилла-Лобосом, признан наиболее значительным среди живущих композиторов. «Как бы то ни было, – пишет Купер Колин, – невозможно представить себе какого-либо другого композитора, который имел бы большее право на этот титул» [183]. Исполнитель и композитор здесь объединились, чтобы сказать новое слово в гитарной музыке. Подобно тому, как в произведениях великих композиторов-пианистов Шопена, Листа, Рахманинова, гениального скрипача Паганини громадные технические трудности сочетаются с максимальными удобствами для исполнителей, так и в музыке Брауэра пальцы бегут по грифу гитары именно по тем нотам, которые просятся музыкальной логикой. Эта логика разного порядка – в пределах одной позиции в двух тетрадах «Простых этюдов» (пример 189), более сложная логика портрета балерины в пьесе «Хвала тансе» (1964) (пример 190), наконец, логика ультрасовременных построений. Мы можем убедиться в этом, если просмотрим некоторые фрагменты из его известнейшей в гитарном мире пьесы «Вечная спираль» (1970), в которой он творчески претворяет принципы алеаторической импровизационности, достигая рафинированной изысканности звучаний (пример 191а, 191б).

Свободное владение алеаторической графикой композитор демонстрирует и в пьесе «Per suonare a tre» для флейты, альты и гитары (1970). Среди гитарных произведений Брауэра – 11 концертов для гитары с оркестром, в числе которых «Элегический концерт» №3 (1986), №7 – «Гавана», №11 – «Концерт-реквием в память Тору Такемицу»; пьесы «El

Decameron negro» («Черный Декамерон», 1981, первое произведение в минималистском стиле); «Rito de los Orishas» («Миф ориша») и «Canciones remotas» («Песни о давно минувшем»), продолжающие «магическую» линию его творчества; «Кубинский пейзаж с колоколами» (1996), а также цикл «Новые простые этюды» (2006), пополнившие дидактический репертуар для желающих освоить гитару.

Перу Брауэра принадлежит также множество камерно-инструментальных и симфонических произведений, среди которых выделяются концерты для солирующих инструментов с оркестром, в которых сочетаются традиционные и новаторские принципы формообразования. Так, в трехчастном Концерте для флейты (1972), где композитор использует все три разновидности инструмента – флейту, флейту пикколо и альтовую флейту, демонстрируя тем самым весь диапазон и красочность флейтового тембра, на цитаты из произведений Вивальди наслаиваются алеаторические звучности, образующие затем авторскую музыку. В четырехчастном Концерте для скрипки с оркестром (1976) наряду с барочным принципом чередования быстрых и медленных частей автор оставляет за исполнителем свободу выбора их последовательности.

Поводом для творческого вдохновения Брауэру могут служить самые разнообразные обстоятельства кубинской и латиноамериканской действительности: среди его сочинений – «Песни йоруба» для баритона и четырех инструментов (1969); симфония «Область наимпрозрачнейшего воздуха» (1977), написанная под впечатлением от одноименного романа мексиканского писателя Карлоса Фуэнтеса; «Большой зверинец» для солистов, чтеца, хора и оркестра на слова Н. Гильена; «Чилийская кантата» для мужского хора и оркестра на слова Патрисио Маниса (1974), «Любви все ведомо» для голоса и инструментального септета на слова Хосе Марти.

Произведения Брауэра 1980-х годов могут быть отнесены к постмодернистскому этапу: он, как впрочем и многие другие композиторы

этого времени, начал отходить от крайностей авангардистского экспериментирования. Об этом свидетельствуют такие сочинения, как «Каталонские портреты» для гитары с оркестром (1983), где появляются импрессионистские звучания с явным испанским оттенком (пример 192). В «Трех концертных дансах» для гитары с оркестром (1985) мы находим абсолютно традиционный тип фактуры с определенной тональностью, регулярными ритмами, четким подразделением музыки на мелодию и аккомпанемент (пример 193). В значительном трехчастном «Элегическом концерте» для гитары с оркестром (1986) проявляются черты неоклассицизма и характерная для креольской музыки диатоника (пример 194). Ясность полифонического мышления наряду с проявлениями ритмической национальной характерности Брауэр продемонстрировал в пятичастном Трио для двух скрипок и альта (пример 195).

Деятельность Лео Брауэра отмечена многими наградами, одной из последних стало присвоение ему в 2007 году звания почетного доктора Чилийского университета. В 2010 году ему была присуждена Иберийская премия Томас Луис де Виктория.

Среди кубинских композиторов – сверстников Лео Брауэра, наиболее представительными фигурами можно считать Карлоса Фариньяса, Хосе Лойолу, а также принадлежащего к более молодому поколению Серхио Фернандеса Барросо.

Карлос Фариньяс (Carlos Fariñas, 1934–2002) среди своих учителей имеет музыкантов самых различных направленностей – кубинцы Х. Ардеволь, Э. Мартин и А. Грамедж, североамериканец А. Копленд в Беркшире (1956), советский композитор А. Пирумов, у которого он занимался в 1961-1963 годах в Московской консерватории. В разные годы Фариньяс возглавлял департамент музыки Национальной библиотеки «Хосе Марти» и Консерваторию «Алехандро Гарсиа Катурла», преподавал в Высшем институте искусств в Гаване. Творчество Фариньяса 1950-1960-х

годов достаточно традиционно по языку («Три простых сона» для фортепиано, Вариации для оркестра), затем он обращается к различным видам авангардистской техники – додекафонии (Соната для скрипки и виолончели), алеаторике («Гьентос I, II» для фортепиано и ударных инструментов, «Ода памяти Камило Сьенфуэгоса» для оркестра), комбинациям звуковых и визуальных средств («Диалоги II,III», 1973). В некоторых партитурах 1970-1980-х годов (в частности, в балетах «Свершилась история» и «Ягрума») композитор использует способы электронного звукообразования. В то же время в музыке Фариньяса постоянно ощущается характерный кубинский акцент, тембровое и ритмическое разнообразие, а его эксперименты опираются на крепкую композиторскую технику. Свой опыт в сочинении музыки Фариньяс передавал в организованной им в 1989 году «Студии электроакустической музыки» Высшего института искусств в Гаване. Среди сочинений Фариньяса – балет «Пробуждение», оркестровая пьеса «Стены, решетки, витражи» для оркестра (1970) памяти кубинской художницы Амелии Пелаес, «Regum nativa» для кларнета, арфы, скрипки, виолончели и ударных инструментов, Концерт для скрипки и ударных, «Хоралы» на текст Синтио Витиера, исполненные в 1976 году на международном фестивале электроакустической музыки в Бурже (Франция). В 1980 годах Фариньяс много работал в области театра и кино.

Хосе Лойола (Jose Loyola, р. 1941) получил профессиональное образование в Государственной Высшей музыкальной школе в Варшаве в классе В. Рудзиньского. Является одним из наиболее влиятельных кубинских музыкальных деятелей: преподает композицию и оркестровку в Высшем институте искусств Гаване, занимает пост первого вице-президента Союза писателей и артистов (UNEAC). С 1987 года основатель и бессменный руководитель Международного фестиваля «Золотое болеро», привлечшего участников из многих стран Латинской Америки. Будучи приверженцем традиционных методов композиции, Лойола экспериментирует с

неожиданными сочетаниями инструментальных групп и отдельных инструментов, нестандартными сонорными и ритмическими эффектами. К лучшим произведениям Лойолы принадлежит цикл пьес под общим названием «Живая музыка» для различных инструментальных составов. Так, «Живая музыка №1» написана для трех групп народных кубинских ударных инструментов (барабаны конга и бонго, ксилофоны, мараки, гуиро, клавесин, сенсерро и другие); № 2 – для симфонического оркестра; № 3 – для флейты и трех афрокубинских барабанов бата. Это ярко театральная, экзотически броская и подлинно национальная музыка, в полной мере раскрывающая богатую фантазию и высокое профессиональное мастерство автора. Особенно впечатляет виртуозно выполненная партитура «Живой музыки №1», включающая 45 инструментов из кубинского арсенала ударных. Эта пьеса имела заслуженный успех на Втором международном музыкальном фестивале в Москве в мае 1984 года (пример 195).

Среди других сочинений Хосе Лойолы выделяются «Музыка для флейты и струнного оркестра» (1970), «Кантата мученикам 5 сентября» для чтеца, хора и оркестра (1974), «Посвящение Бриндису де Саласу» для скрипки соло (1975), «Гранма» для духового оркестра и ударных инструментов, «Песнь партизана» для голоса и оркестра на текст Карлоса Пельисера, посвященная Эрнесто Че Геваре и отмеченная премией на национальном «Конкурсе 26 июля» 1976 года. Из последних сочинений привлекла внимание пьеса «Cancion del soy todo» («Все во мне», 1999) для саксофона, голоса и электронного сопровождения, скомбинированного из наложения звуков трех саксофонов, по поэме Элоя Мачадо, претворяющей афрокубинские традиции.

Серхио Фернандес Барросо (Sergio Fernandes Barroso, р. 1946) представляет крайнее «левое» крыло кубинского авангарда. Он оперирует почти исключительно современными видами композиторской техники, часто прибегая к графической системе записи. Среди его сочинений электронная музыка (балет «Plasmasis», «Нозма I», 1970), образцы конкретной музыки

(балет «Динамика», 1971), примеры хеппенинга (Концерт для фортепиано, ударных инструментов и публики, 1968). Особенно широко Барросо использует открытую алеаторику («Musica-Film» для любой комбинации инструментов, Концерт для одного или нескольких смычковых инструментов и четырех источников звука) и смешанные средства («Ноэма II» для голоса, виолончели, гитары и магнитофонной ленты, 1969), балет «Дом Бернарды Альбы» по одноименной драме Ф. Гарсиа Лорки, для двойного духового оркестра, ударных инструментов, вокального нонета и магнитофонной ленты (1969). На открытой алеаторике и смешанных средствах основано и самое известное сочинение Барросо, цикл пьес под общим названием «Янтра», созданный в 1974 году по мотивам тибетского фольклора. Как и другие кубинские композиторы, Барросо отдает дань и революционной тематике («Ода мертвому солдату» для оркестра, «Чили» для хора a capella, 1974). Для ознакомления с характером графической нотации композитора приведем здесь фрагмент из его оперы под рабочим названием «S. XIV- 69» (пример 196).

4.7. Чили.

Процесс универсализации композиторского мышления, «расставания» с национальными традициями не был однозначным и в Чили. Как и в других странах Латинской Америки, он сопровождался «идейными шатаниями». Несмотря на натиск авангардистских тенденций, крепкие позиции сохранил в Чили неоклассицизм, исповедуемый Доминго Санта Крусом. В первые послевоенные десятилетия ощущалось влияние его личности как педагога, обладающего высокими профессиональными критериями, и как композитора и педагога, ориентировавшего своих учеников на высокие нравственные идеалы, опирающиеся на классические традиции.

Достойным продолжателем этих традиций стал **Хуан Антонио Оррего-Салас** (Juan Antonio Orrego-Salas, р. 1919), ставший одним из наиболее значительных и разносторонних музыкальных деятелей Латинской Америки

второй половины XX столетия, внесший значительный вклад не только в композицию, но и музыковедение, в совершенствование системы музыкального образования и в пропаганду латиноамериканской музыки. Первым серьезным увлечением Оррего-Саласа была архитектура, в области которой он стал дипломированным специалистом в 1943 году. Параллельно с этим он учился в Национальной консерватории в Сантьяго у П.У. Альенде и Д. Санта Круса. С 1942 года преподавал историю музыки в Чилийском государственном университете и руководил хором Католического университета в Сантьяго. В 1944-1945 годах стажировался по композиции в США у Аарона Копленда в Танглвуде, у Рэнделла Томпсона в университетах Вирджини и Принстона, а также по музыковедению у Генри Ланга и Джорджа Герцога в Колумбийском университете. По возвращении в Чили в 1947 году возобновил преподавание в Чилийском государственном университете и руководство хором в Католическом университете. В 1949 году был назначен редактором одного из самых влиятельных в Латинской Америке «Чилийского музыкального журнала». 50-е годы стали годами расцвета административно-общественной деятельности Оррего-Саласа. В 1953 году он был удостоен звания экстраординарного профессора Чилийского университета, занял пост директора Института распространения музыки, под эгидой которого начали функционировать Симфонический оркестр Чили, Национальный балет и камерный оркестр. В эти же годы он становится основателем и первым директором Департамента музыки Католического университета Сантьяго, оставаясь этом посту вплоть до ухода в отставку в звании профессора «honoris causa» в 1987 году. В 1961 году Оррего-Салас переехал на жительство в США, где был назначен директором Латиноамериканского музыкального центра в университете штата Индиана. Оррего-Салас – действительный член Чилийской академии изящных искусств, лауреат ряда национальных и международных музыкальных конкурсов и фестивалей. В 1992 году был удостоен звания лауреата Национальной премии. Он также автор трех монографий и целого ряда

статей по актуальным проблемам латиноамериканского музыкального творчества.

Воспринявший от своего учителя Д. Санта Круса пиетет перед духовным наследием музыкального барокко и немецкой полифонической школы, Оррего-Салас сумел не только сконцентрировать и отразить в своем творчестве всю сложную и противоречивую проблематику латиноамериканской музыки послевоенного периода, но и найти свою собственную и жизнеутверждающую эстетическую позицию, о неизменной верности которой свидетельствуют, в частности, отзывы о нем прессы, относящиеся к разным периодам творчества. Так, музыкальный критик Эрнест Тох писал об Оррего-Саласе в 1954 году: «Я встретился с человеком, осмелившимся выражать свои идеи в индивидуальной манере, естественной, откровенной и не подвластной той фальшивой «новизне», гипнозу которой поддается столько молодых композиторов. Я встретился с композитором с кровью в венах и с сердцем в груди, обладающим большими знаниями и подлинным мужеством, чтобы поставить свой интеллект на службу своему художественному кредо и своей неизвращенной природе» [287]. Другой критик, корреспондент газеты «Чикаго дейли ньюс», уже в 1973 году так передавал свое впечатление от музыки Оррего-Саласа: «В эпоху удручающего и усложненного музыкального творчества, перегруженного годами усиленной работы лишь для того, чтобы обнаружить всю скудость замысла, чувствуешь себя освеженным и вместе с тем удивленным, обнаружив вдруг рядом композитора, имеющего смелость предложить вниманию произведения обескураживающей простоты» [346, с. 24]. Однако музыка Оррего-Саласа не так проста, как может показаться согласно вышеприведенным высказываниям. В его индивидуальном стиле синтезируется широкий спектр выразительных средств – от мастеров эпохи Ренессанса до Хиндемита и Шенберга. Насыщенный драматизм, активная динамика и ритмическая острота в произведениях Оррего-Саласа сочетаются с одухотворенным лиризмом.

Творчество Оррего-Саласа можно разделить на два периода – чилийский – с преобладающей неоклассицистской тенденцией, и североамериканский, с которым связано определенное обновление музыкального языка композитора при помощи авангардистских средств. Для сочинений первого периода характерны широкое применение барочного контрапункта, господство тональных функциональных отношений в рамках квартово-квинтовой гармонии, стремление к простоте и ясности изложения. Ощущению простоты у Оррего-Саласа способствует прежде всего господство в его музыке мелодического начала. Как подчеркивает сам композитор, он стремился «вернуть мелодии то положение, которое она всегда занимала в музыке, но которое было узурпировано в течение стольких лет теми, кто видел в ней выражение превратно понятого сентиментализма» [306, с. 3]. Истоки мелодизма Оррего-Саласа – в чилийской народной музыке, с одной стороны («свистящая куэка» в Струнном квартете, 1958), и в европейской классической традиции, с другой.

Особенно характерно для мелодики Оррего-Саласа родство с испанской традицией, которое проявляется на протяжении всего его творчества, причем не только в собственно мелосе, но во всем интонационном, ритмическом и фактурном комплексе, восходящем к испанским образцам «Золотого века», что зачастую придает его произведениям черты некоторой архаичности. Чертами подобной стилистики отмечены многие сочинения Оррего-Саласа, в частности симфоническая сюита «Сцены из придворной и пастушеской жизни» (1946), «Праздничная увертюра» (1947), Первая и Вторая сюиты для фортепиано (1945, 1951), «Кастильские песни» для сопрано и камерного ансамбля на тексты испанских поэтов XV-XVI веков маркиза де Сантильяны, Хуана дель Энсины и Гиля Висенте (1947), «Романсильо» для контральто и фортепиано на стихи поэта и вице-короля Перу (1615-1621) Франсиско Борха-и-Арагона (1948). В построении музыкальной формы Оррего-Салас строго придерживается классических принципов контрастного тематизма и интонационного единства, стремясь к максимальной компактности и

равновесию всех компонентов формы. Связи этих произведений с испанской музыкой достаточно разнообразны: они проявляются в ладовой структуре (господство модальной диатоники), в фактуре (линейность, мелодические фигуры типа арабесок), в форме (две из «Кастильских песен» написаны в форме старинного вильянсико, с четким делением на коплу-строфу и эстрибильо-рефрен), не говоря уже о постоянном присутствии типично испанского переменного метра 3/4 и 6/8. Многие из этих признаков можно заметить в «Sonata A Duo» для скрипки и альты (1945), изящный фрагмент из которой здесь приводится (пример 197).

Техника барочного контрапункта, освоенная Оррего-Саласом уже в ранних сочинениях, получает самое широкое развитие в 1950-х годах – в балетах «Молодость» на музыку оратории Г.Ф. Генделя «Соломон» (1948), «На пороге сна» (1951), «Уличный гимнаст» (1952); во Второй (1951) и Третьей (1954) симфониях; в Секстете для кларнета, фортепиано и струнного квартета (1954).

После 1961 года музыкальный язык Оррего-Саласа становится более хроматизированным, диссонантным, отражая его стремление к более глубокому постижению окружающего конфликтного мира. Композитор проявляет интерес к новым для него инструментальным составам (Концертино для квартета медных духовых инструментов, «Quattro liriche brevi» для саксофона и фортепиано), при сохранении некоторых тональных устоев начинает ограниченно применять сериальную технику (Четвертая симфония, «Of the Distant Answer», 1966), обращается к кластерам и игре на открытых струнах фортепиано (Соната для фортепиано, 1967), находит новые способы звукоизвлечения («Серенада» для флейты и виолончели, 1967; «Sonata de estio» для флейты и фортепиано, 1972; «Присутствие» для семи инструментов, 1972). В то же время Оррего-Салас по-прежнему постоянное внимание уделяет барочным составам и соответствующим приемам и технике исполнения – продолжительным *ostinato*, обильным украшениям, симметричным фигурациям, как, например, в «Sonata a Quattro»

для флейты, гобоя, клавесина и контрабаса (1964) – одним из его самых известных и часто исполняемых сочинений (пример 198); в «Трех мадригалах» для хора *a capella* (1967) с приданной для репетиций дублирующей партией фортепиано (пример 199); в «Глоссах» для скрипки и гитары (1984).

В поздних работах Оррего-Салас продолжает идти по пути поисков все большей выразительности. Так, в Трио №2 для скрипки, виолончели и фортепиано (1977) обнаруживаются интересные попытки синтезирования романтизированной мелодики и фактуры с элементами свободно трактованной додекафонии (см. фрагмент главной темы первой части, пример 200); вторая часть написана в стиле танго (правда, на 3/4), о чем говорит и ремарка самого автора (пример 201).

Весьма оригинальное впечатление производит пьеса для солирующей тубы и четырех виолончелей под названием «De Profundis» (1979), насыщенная мощной и вместе с тем таинственной экспрессией низких тембров (пример 202). Наконец, написанная уже в 1983 году «Баллада» для виолончели и фортепиано – прекрасный образец романтически взволнованной эмоциональности и непосредственности высказывания. Здесь Оррего-Салас соединяет гибкие мелодические образования и терцово-квинтовые гармонии с элементами двенадцатитоновой системы, пытаясь таким способом примирить противоположные эстетические принципы (пример 203).

Возвышенным неоклассицистским духом проникнуты многие произведения Оррего-Саласа этих лет. Можно сказать, что в его творчестве неоклассицизм как стилевое направление вышел на новый уровень широких обобщений. Им создан ряд значительных произведений ораториально-кантатного жанра, вдохновленных гуманистическими идеалами и обращенных к широкому слушателю, – кантата «Америка, напрасно взываем мы к твоему имени» для солистов, хора и оркестра (1966), месса «In tempo

discordiae» («На время раздора») для тенора, хора и оркестра (1969), оратория «Сотворение мира» (1976). Для кантаты «Америка» Оррего-Салас отобрал тексты из «Всеобщей песни» Пабло Неруды – произведения, которое, по словам одного из критиков, «как никакое другое вдохновляло чилийских композиторов последних поколений, в особенности тех, кто не хотел оставаться в стороне от социально-политической борьбы своего народа» [288, с. 56]. Музыка кантаты сурова и величественна, мелодии ее рельефны, ритм четкий и устойчивый. Композитор не иллюстрирует музыкой отдельные эпизоды и образы грандиозной поэмы, а стремится к обобщенному отображению ее многопланового содержания.

Месса «На время раздора» посвящена «памяти тех, кто ушел, и тех, кто были со мною на протяжении этого полувека раздора в мире». В этом произведении человек, персонифицированный в партии солирующего тенора, страдает от одиночества, он полон сомнений в незыблемости церковных догматов, вступающих в противоречие с реальной действительностью. Хор, исполняющий обычную (ординарную) мессу на латыни, противопоставлен солисту, который поет по-испански (его партия написана на стихи чилийского поэта Висенте Уидобро) и постоянно вторгается в течение службы. Конфликтный мир общечеловеческих проблем, отображенный в мессе, обуславливает масштабность и драматизм, до которого Оррего-Салас не поднимался ранее. Приводим три фрагмента из Мессы «На время Раздора»: «Credo» (пример 204), «Sanctus» (пример 205) и «Agnus Dei» (пример 206).

Оратория «Сотворение мира» на стихи Пабло Неруды и североамериканского поэта Томаса Дилана, венчающая эту монументальную вокально-симфоническую трилогию, стала высшей ступенью творческой эволюции Оррего-Саласа. Используя как традиционные, так и самые современные средства и приемы письма, найденные им ранее в камерно-ансамблевых сочинениях, композитор создает необычайно красочную и в то же время драматически напряженную оркестровую ткань. Многие

инструментальные эпизоды оратории можно с полным основанием отнести к числу лучших страниц современного симфонизма.

Среди произведений ораториально-кантатного жанра выделим также «Песнь Боливару» для голосов и традиционных андийских инструментов (1981) и «Боливар» для чтеца, хора и оркестра (1981); кантата «Звездный город» для баритона, хора и оркестра (1992); «Песнь Кордильерам» для хора с оркестром (1997). Велик вклад Оррего-Саласа и в симфоническую музыку. Он автор шести симфоний (1949-1997), концертов для солирующих инструментов с оркестром, среди которых концерты для фортепиано (№1, 1950; №2, 1985); «Concerto a tre» для фортепианного трио (1962), для скрипки (1983), виолончели (1992). Оррего-Салас любит также работать с камерным оркестром – «Quattro liriche breve» для саксофона с камерным оркестром; «Интродукция и Allegro concertante» для фортепиано в четыре руки и камерного ансамбля (1999) и «Concerto grosso» для гобоя, скрипки и струнного оркестра (2002) – одни из самых привлекательных его сочинений. Из множества камерных произведений выделим несколько поздних: «Партита» для саксофона и фортепианного трио (1988), «Глоссы» для скрипки и гитары (1984), «Встречи», вариации на две темы Шуберта для струнного квартета и фортепиано (1995), «Места воспоминаний» (Estancias del Recuerdo) для флейты, кларнета, струнного квартета и фортепиано (2007). Среди вокальных произведений – «Алабанса Деве Марии» для сопрано и фортепиано на традиционные испанские тексты (1959), «Слова Дон Кихота» для баритона и камерного ансамбля на текст Сервантеса (1981), «Песня в народном духе» на слова П. Неруды (1981), «Краткая биография Сальвадора Альенде» для голоса, гитары, трубы и ударных (1983), «Ash Wednesday» для контральто и струнного оркестра (1988). Оригинальная трактовка классических форм предлагается в таких сочинениях для отдельных инструментов, как «Вариации и фуга на тему прегона» (1946), Соната для фортепиано (1967); Сюита для бандонеона (1952), «Эскинас» для гитары (1971), «Токката и ариозо» для органа (2000).

Густаво Бесерра Шмидт (Gustavo Becerra Schmidt, р. 1925) считается одним из наиболее крупных музыкальных деятелей чилийской и латиноамериканской музыки второй половины XX столетия. Получив начальное музыкальное образование в Национальной консерватории Сантьяго, где учился композиции у Педро Умберто Альенде, в 1942 году перешел в класс Доминго Санта Круса, став вскоре его первым ассистентом. С 1953 года он преподавал композицию и музыкально-теоретические дисциплины в Национальной консерватории и Чилийском университете. В 1954-1956 годах совершенствовался в Европе, параллельно занимаясь педагогической работой. В 1958-1961 годах занимал пост директора Института распространения музыки в Чилийском университете, а затем был директором Института музыкальных исследований (1960-1962), в рамках которого основал в 1961 году так называемый «Цех 44», где обучались молодые композиторы. В 1968-1970 годах, будучи секретарем факультета музыкальных и сценических наук и искусств, принимал деятельное участие в реформе университета. В начале 70-х годов служил в посольстве Чили в Германии в качестве советника по культуре. В 1973 году вследствие военного переворота, приведшего к свержению демократического правительства Сальвадора Альенде, Бесерра был отстранен от дипломатической службы, изгнан из университета и вынужден искать политического убежища в Германии. В 1974 году Бесерра начал преподавать теоретические дисциплины в университете Ольденбурга. На протяжении более чем двух десятилетий жизни в Германии Бесерра вел разностороннюю общественно-музыкальную деятельность: входил в Ассоциацию композиторов Международного общества современной музыки, печатался во многих музыкальных периодических изданиях США и Латинской Америки, был, в частности, членом редколлегии «Чилийского музыкального журнала».

Диапазон творчества Бесерры простирается от академической музыки до популярных жанров социально-политической направленности. Многократные исполнения его произведений в различных странах Америки

и Европы, наряду с многочисленными музыкально-публицистическими статьями, в которых поднимались самые животрепещущие проблемы современного музыкального творчества, создали Бесерре славу одного из наиболее просвещенных и плодотворных умов современной Латинской Америки [197, с. 322]. В них прослеживается центральная идея действенного гуманизма, отстаивания прав на реализацию способностей человеческой личности, пропаганда социальной роли искусства в обществе, особенно актуальная в условиях обостренных политических противоречий, в которых живет современная Латинская Америка. Искусство, по мнению Бесерры, не должно быть собственностью или инструментом немногих, оно должно развивать язык, позволяющий ему быть связанным с социальной средой, стать средством воспитания, развивать эффективный диалог между композиторами, исполнителями и публикой [197, с. 322]. В написанной в 1958-1959 годах серии статей в «Чилийском музыкальном журнале» под названием «Кризис преподавания композиции на Западе», Бесерра развивает целую систему взглядов, согласно которой музыкальное творчество должно опираться на сознательно контролируемый и научно обоснованный отбор технических и художественных средств.

Однако на практике творчество Бесерры не образует строго последовательной линии развития, представляя собой наложение различных, зачастую противоположных стилистических направленностей, то есть нечто близкое постмодернистской полистилистике. Начальный его период проходит в рамках традиционных форм неоклассицизма, о чем свидетельствуют сочинения, выдающие в нем достойного ученика Санта Круса, такие, как Скрипичный концерт (1950), премированный на Третьем фестивале чилийской музыки; «Хоральные песни» (1950); Струнный квартет № 1 (1950), во второй части которого есть додекафонное построение; а также Трио для флейты, скрипки и фортепиано (1954), из которого здесь представлен начальный эпизод финала в форме фугато (пример 207).

Кульминационным пунктом периода становления становится Первая симфония (1955), сочиненная во время его первой поездки в Европу.

Дальнейшая эволюция стиля Бесерры проходит по пути к сериализму в духе А. Веберна (Струнный квартет № 3, 1955) и затем разработке собственной системы «дополнительных аккордов», пролагающей мостик между свободно трактованным сериализмом и традиционной тональностью. Показательными для этого периода становятся такие сочинения, как Четвертый и Пятый струнные квартеты, Вторая симфония (1957), ставшая, по словам критика Карлоса Ботто, «хитом» чилийской музыки, в котором композитору удается средствами традиционных инструментов симфонического оркестра достичь звуковых результатов, сходных с конкретной и электронной музыкой [197, с. 323].

«Синтетическая позиция» Бесерры состоит в стилистической реконструкции популярной (включая фольклорную) и академической музыки, музыки прошлого и настоящего, а также музыки различных культур. Она нашла свое выражение в Шестом квартете (1960), первая часть которого начинается с мотивов яванского гамелана, вторая часть является вариациями на еврейскую тему, а в финальной части эти мотивы объединяются на основе ритма чилийской куэки. Характерно, что в этом же произведении Бесерра, переосмысливая сериальную технику, нашел способы ее сочетания с собственной системой «дополнительных аккордов», позволяющей найти синтез между сериализмом и традиционной тональностью.

В эти же годы создается целая группа произведений, теснейшим образом связанных с народной традицией и чилийской культурой в широком смысле. Это произведения для голоса на стихи выдающихся чилийских поэтов, такие, как «Entrada para Madera» (1956) и «Пелеас и Мелисанда» на стихи Пабло Неруды (1963); «Пять песен» для хора на стихи Андреса Сабеллы (1959); «Медленная (протяжная) куэка» (La cueca larga) для хора, фортепиано и ударных на слова Никанора Парры (1961) – произведение,

навеянное традиционной музыкой чилийских метисов. Мы без труда обнаружим здесь общие для музыки практически всех стран Латинской Америки переменные ритмы (6/8 на 3/4), легкое синкопирование, гибкую пластику.

В мае 1963 года Бесерра представлял Чили на Международной трибуне композиторов, проводящейся под эгидой Международного совета по музыке ЮНЕСКО. Проблемы, обсуждаемые на этом форуме, заставили Бесерру пересмотреть многое в собственном творчестве. Он пришел к убеждению, что предписанные техники композиции должны уступить место большей свободе, что способы письма должны максимально соответствовать человеческой природе. Главным выводом для Бесерры стало, что дорога к универсализму находится в интеграции и синтезе различных методов [142, с. 137]. Новые музыкально-технические приемы он стремится увязать с ресурсами национального культурного наследия в тесной связи с социальными проблемами современного человека. Так, в Сонате №2 для контрабаса и фортепиано, Концерте №1 для гитары с оркестром (1964), Симфонии №3 (1965) и «Гомограмме I» для оркестра (1966) он сочетает алеаторику, открытые формы и нотную графику. В эти же годы возникает целый ряд музыкально-драматических произведений, тематика которых обращена к национальной и мировой истории, а в музыкальном языке находится все больше точек компромисса с фольклорными источниками: «Кантата американской любви» (1965), оратории «Арауканка» (1965) и «Мачу-Пикчу» (1966) на текст Пабло Неруды, «Элегия на смерть Ленина» (1969) на текст Висенте Уидобро.

Продолжительный период жизни Бесерры в Германии, начавшийся в 1971 году, принес в его музыку тематические и стилистические изменения, отражающие постмодернистские тенденции, связанные с упрощением и большей доступностью музыкального языка. Многие из произведений этого периода декларируют активную антифашистскую позицию композитора, противника диктаторского режима в Чили. Это созданные в едином порыве в

1974 году кантаты «Корвалан» и «Чили 1973», гимн «Ossietzky-lied» и «Carl von Ossietzky Oratorium», посвященные памяти лауреата Нобелевской премии и жертвы репрессий Карла фон Оссецкого. Эта линия продолжается в 80-е годы в серии произведений, написанных для находящегося в изгнании ансамбля «Quilapayun», принадлежащего к движению «Новой чилийской песни». В этих сочинениях, написанных в жанре народных кантат (вспомним кантаты Карлоса Чавеса 30-х годов в Мексике), смелость звуковых поисков сочетается с зарядом остро-социального содержания. Это «Америки» на текст одноименной поэмы Пабло Неруды (1978), «Альенде» на текст Эдуардо Карраско (1980), «Memento» на стихи Гарсиа Лорки (1980), и написанная позже, в 1998 году, кантата «A toi de jouer» («Играя с тобой») по поэме Родольфо Парады. В эти же годы Бесерра создает также произведения, проникнутые пацифистскими идеями борьбы против угрозы атомной войны. Так, в Концерте для ударных и оркестра (1984) вторая и третья части базируются на «Апокалипсисе» Сан Хуана.

Характерно, что в самых разноплановых произведениях Бесерры всегда присутствует стойкий интерес к экспериментированию, постоянное комбинирование различных по природе источников звука, поиски новых эффектов. Уже в с самых ранних произведениях мы находим неожиданные звуковые и визуальные решения. Так, в симфонической «Оде» (1957) к инструментам оркестра добавляется осциллограф, запрограммированный на определенную волну. В «Играх» (1966) используются фортепиано, двенадцать шаров пинг-понга, кафельная плитка и магнитофонная лента с записью части концерта, налагаемой затем на реальное исполнение. В «народных» ораториях («Мачу-Пикчу», «Корвалан» и других) использовались также смешанные средства: певцы, чтецы, магнитофонные записи и т.д. Аудиовизуальный ряд (кинопроекторы, диапозитивы) применяется в «Прогрессиях» (1976). Наконец, уже в 2004 году появляется Концерт для четырех «подготовленных» (sampleados) фортепиано, что еще раз говорит о неустанной тяге композитора к обновлению. Одновременно с

поисками собственной логики в употреблении новых видов техники, Бесерра Шмидт постоянно стремится к их симбиозу с традиционными элементами европейской музыки и чилийского фольклора. Таким образом, в его лице мы имеем один наиболее красноречивых примеров открытости к новациям, умелого пользования широкой творческой палитрой, которую может предоставить современная музыка.

Роберто Фалабелья (Roberto Falabella, 1926–1958) – композитор рано ушедший, но успевший оставить яркий след в чилийской музыке XX века. Обладатель редкого и разностороннего таланта, он сумел выработать свой оригинальный стиль на базе сочетания классических европейских форм и современной техники с фольклорным наследием, как чилийским, так и латиноамериканским. Среди сочинений Фалабельи – Соната для скрипки и фортепиано (1954), симфония (1955), «Эмоциональные этюды» для фортепиано (1957), струнный квартет (1957). Наиболее значительным из них является симфония, которая, как говорит соотечественник Фалабельи, композитор Хосе Висенте Асуар, «имеет свою собственную ценность как оригинальное произведение, являющееся продуктом чилийской музыкальной среды, созданном на пересечении европейских стилей и техники с национальной культурой. Язык симфонии обладает подлинной новизной; это художественное явление трансцендентного значения, не только чилийского, но латиноамериканского масштаба» [130, с. 31]. Особая заслуга Роберто Фалабельи в том, что он явился зачинателем демократического движения в чилийской музыке как отражения крупных социальных сдвигов в стране и на континенте. Его перу принадлежит ряд песен, вызванных к жизни стачечным движением в Чили. Гуманистическим пафосом проникнуты обнаруженные после смерти композитора незавершенные сочинения – «Балет рабочих», опера «Страсти по Сакко и Ванцетти», оратория «Светильник на земле» на слова Пабло Неруды. Вслед за Фалабельей и по его примеру многие чилийские композиторы, вне зависимости от своей эстетической ориентации, создают произведения остросоциального содержания, такие, как кантата

«Святая Мария из Икике» Луиса Адвиса, повествующая о расстреле рабочих в 1907 году в городе Икике на севере Чили; «Кузница» Серхио Ортеги; «Восставшая Америка» и «Сражающаяся земля» Фернандо Гарсиа на слова Пабло Неруды; как «Молитва по убитому партизану» Эдуардо Матураны, посвященная Эрнесто Че Геваре.

Леон Шидловский (Leon Schidlowsky, р. 1931) занимает особое место, представляя одновременно культуру Чили и Израиля, где он провел вторую половину жизни. К тому же он наделен еще изрядным талантом художника: его музыкально-графические, так и чисто живописные произведения представляют отдельное и самостоятельное направление его творчества. Музыкальное образование Шидловский получил в Национальной консерватории в Сантьяго, с 1942 по 1948 годы учился у Роберто Дункера по фортепиано, затем у Адольфо Альенде и голландского композитора Фрее Фоке по композиции. В 1952-1954 годах совершенствовался в Академии музыки в Детмольде (Германия). По возвращении в Чили Шидловский входит в группу современной музыки «Тонус», а в 1958-1961 годах является ее руководителем. В 1961 году он был назначен директором библиотеки Института распространения музыки Чилийского университета, а с 1963 занимал пост директора. В 1961-63 годах Шидловский был Генеральным секретарем Национальной ассоциации композиторов. С 1965 года преподавал композицию в Национальной консерватории Чилийского университета. В 1968 году в Мериде (Венесуэла) наряду с К. Пендерецким и Л. Ноно принимал участие в «Фестивале трех миров». В 1969 году в связи с приглашением в качестве профессора композиции и теории музыки в Академию музыки Самуэля Рубина при университете Тель-Авива, переезжает в Израиль на постоянное место жительства. Педагогическая деятельность Шидловского в Израиле и многочисленные мастер-классы в Германии и других странах Европы оказали большое влияние на формирование молодых композиторов.

Музыка, по мысли Шидловского, всегда несет в себе глубинный смысл и является дорогой, на которой человек может открыть путь к самопознанию. «Музыка сама по себе не имеет лишь какого-то одного значения. В ней находятся все смыслы, все вопросы и ответы. Думаю, что искусство – это дорога к нам самим» [401]. В творчестве Шидловского, во многом аналогичном по стилистическим параметрам творчеству Бесерры, также обращает на себя внимание стремление к воплощению актуальной тематики. Таковы среди его других сочинений драматическая композиция «Кауполикан» для чтеца, хора, двух фортепиано, челесты и ударных, на тексты из «Всеобщей песни» Пабло Неруды (1958), «Бабий яр» (1971) для фортепиано, ударных и струнного оркестра, музыкально-графическое произведение со слайдами «Misa Sine Nomine» в память певца Виктора Хары (1977).

В стилистической эволюции творчества Шидловского достаточно отчетливо выделяются периоды шенберговского экспрессионизма на базе додекафонной техники («Три отрывка», 1952, «Шесть миниатюр» для фортепиано); вебернианского пуантилизма («Восемь структур» для фортепиано и Трио для флейты, виолончели и фортепиано, 1955); сериализма и опытов с конкретной музыкой («Рождение» для магнитофонной ленты, 1956 – первый образец конкретной музыки, созданной в Чили); контролируемой и открытой алеаторики («Герострат» для 40 ударных инструментов, 1962; оркестровая пьеса «Нью-Йорк», 1965). Пьеса «Расстрелянный студент» для чтеца и фортепиано (1967) включает ритмические фигуры народного чилийского танца куэка, аргентинского танго и североамериканского твиста. В ряде сочинений Шидловский применяет также условную графическую нотацию. Нелишне отметить и громадную роль ударных в его сочинениях.

С 1969 года Леон Шидловский – профессор композиции в Университете Тель-Авива. В его творчестве все чаще начинают звучать религиозные мотивы: «Тель Авив» (1971) для оркестра, кантата «Акиба бен Иосиф» (1975)

для смешанного хора и оркестра, «Берешит» (1985) на библейский текст, «Libera me Domini» (2004) для смешанного хора. Шидловский не оставляет латиноамериканскую тематику, постоянно обращается к поэзии Пабло Неруды («Посвящение Неруде» на текст самого композитора для смешанного хора и оркестра, 1975; «Я пришел говорить» для чтеца и оркестра, 1983); Гарсиа Лорки («Если умру я» для чтеца, флейты, арфы и органа, 1998), стихам выдающихся европейских и североамериканских поэтов. С 1983 года Шидловский отходит от авангардистских экспериментов, возвращается к традиционному письму с элементами атональности. Из огромного количества произведений разных жанров, созданных Шидловским, выделяются его три оперы: «Die Menschen»(Люди) в 4-актах на текст Вальтера Хазенклевера (1993); «Der Dybbuk в 3-х актах, по Шломо Ан-Ски (1993), «Vefor breakfast» (После завтрака), монодрама по Юджину О'Нилу (1998). Из его поздних опусов отметим такие значительные симфонические произведения, как «Голос ветра» (2006), «Созвездия» (2006), «Эрос и Танатос» (2007).

Активные позиции в Чили заняла группа композиторов, экспериментирующих в поисках расширения звуковых и иных возможностей музыки. Еще в 1952 году сюда приезжает австрийский флейтист и композитор Эстебан Эйтлер (1913-1960), активный поборник додекафонии. Он, а также незадолго до того поселившийся в Чили голландец Фрее Фокке, испанец Родриго Мартинес и чилиец Эдуардо Матурана основывают «Центр современной музыки в Чили», преобразованный впоследствии в группу «Тонус» [320, с. 82], ставшую активным распространителем произведений европейских композиторов-авангардистов. Эта группа привлекает к себе и других чилийских композиторов, в большинстве своем получивших образование в Европе (главным образом во Франции и ФРГ) и экспериментирующих в области серийной, алеаторической и электронной музыки, – Карлоса Ботто, Томаса Лефевра, Абеларио Кинтеро, Мигеля Агилара Аумаду, Самуэля Кларо и других.

Международную известность приобрели Хуан Аменабар и Хосе Висенте Асуар – оба инженеры по образованию, зачинатели электронной музыки, организаторы первой в Чили экспериментальной студии при Католическом университете в Сантьяго (1955). Пьеса **Хуана Аменабара** (Juan Amenabar, 1922–1999) «Рыбы», созданная в этой студии в 1957 году, считается первым в Латинской Америке образцом электронной музыки, записанной на магнитофонную ленту. К этому же роду сочинений относятся его «Klesis» («Приглашение», 1968), балет «Стражник» (1968), «Непрерывная музыка» (1969), «Амаката» (1972) и «Ludus Vocalis» (1973). В то же время многие произведения Аменабара выдержаны в традиционном стиле, в частности его культовые «Литургическая месса» для солиста, мужского хора и инструментального ансамбля (1964), написанная на языке индейцев мапуче; «Лауды на все дни недели» (1970), «Pater noster» для голоса и гитары (1965).

Хосе Висенте Асуар (Jose Vicente Asuar, р. 1933) пришел к музыкальной композиции в ходе акустических экспериментов. Он занимался у Бориса Блахера в Западном Берлине и на Международных летних курсах в Дармштадте под руководством П. Булеза, К. Штокгаузена, Б. Мадерны и Д. Лигети. Асуар спроектировал и оборудовал студии электронной музыки в Карлсруэ (1960, Германия) и Каракасе (1965). В 1978 году организовал свою собственную студию под названием «COMDASUAR». Первое электронное сочинение Асуара – «Спектральные вариации» – датировано 1959 годом. В дальнейшем он целиком посвящает себя этой сфере музыкальной деятельности, заняв в специфическом мире электронной музыки заметное место. Его электронные опусы, среди которых «Прелюдия ночи» (1961), «Алеаторический этюд» (1967), «Кафедральный собор» (1968), «Рассвет» (1977), «Элегия» (1982) отличаются большой свободой в выборе средств и своеобразной образностью. Асуар является автором специальных работ, посвященных методам сочинения электронной музыки («Компьютер-

виртуоз», «Так сказал компьютер»), а также многочисленных статей в «Чилийском музыкальном журнале» и других периодических изданиях.

4.8. Страны Андской группы

Творчество композиторов других регионов Латинской Америки – стран **Андской группы** (Боливия, Колумбия, Перу, Эквадор, Венесуэла), и **Центральной Америки** (Гватемала, Гондурас, Сальвадор, Никарагуа, Коста-Рика, Панама, Белиз), развиваясь в целом согласно тем же закономерностям, по линии эволюции от «национализма» к «универсализму», отличалось более замедленной скоростью стилистических изменений и во многих случаях уступало по художественному и техническому уровню создаваемых произведений творчеству композиторов развитых стран. Однако и в этих странах выдвинулся ряд интересных творческих личностей, достойных внимания.

Любопытная смесь традиционалистских, неоклассицистских и авангардистских тенденций наблюдается в музыке композиторов **Перу**. Придя к середине XX столетия в состоянии крайней отсталости, унаследованной от трудного, полного драматических политических событий XIX века, приведших к упадку культурной жизни страны, перуанской музыке пришлось совершить громадный скачок к современности. Если талантливому первооткрывателю национального направления Теодору Валькарселю нехватало элементарных знаний для оркестровки собственных сочинений, и эмигрировавшему в 30-х годах из Германии Родольфо Хольцману пришлось оркестровать многие из них, чтобы они увидели свет, то уже его племяннику Эдгару и его сподвижникам в 50-х годах удалось овладеть самыми передовыми средствами композиции и занять достойное место среди латиноамериканских композиторов.

Энрике Итурриага (Enrique Iturriaga, р. 1918) – один из наиболее известных перуанских композиторов XX века, продолжатель традиций,

которые заложили его учителя Родольфо Хольцман и Андрес Сас Орчасаль. Будучи в течение нескольких десятилетий преподавателем гармонии и композиции в Национальной консерватории музыки, директором Национальной школы музыки, профессором Национального университета Майор «Сан Маркос» и других учебных заведений, Итурриага внес значительный вклад в воспитание молодых музыкантов. Став в 50-годы участником дискуссии в интеллектуальных кругах Перу о дальнейших путях развития национальной культуры, Итурриага занял активную позицию, в основу которой был положен поиск гармоничного сочетания новых техник сочинения музыки с автохтонным перуанским фольклором. Важной вехой в истории перуанской музыки стала его «Песня и смерть Роландо» для голоса и оркестра, по поэме Хорхе Эдуардо Эйельсона, удостоенная Национальной премии «Луис Дункер Лавалье» в 1949 году. Сразу же вошла в репертуар пьеса для фортепиано «Прегон и данса» (1953), в которой используются принципы «пантонализма» в сочетании с фольклорными элементами, в частности, прегоном «Пылающая революция» и ритмами маринеры. Зрелые произведения Итурриаги находятся на стилистическом перекрестке между стремлением к национальной идентичности и постмодернистскими тенденциями. Среди них «Посвящение Стравинскому» для оркестра и кахона²⁹ (1971), «Три песни для хора и оркестра» на тексты традиционной кечуанской поэзии в переводе Хосе Марии Аргедаса (1971), «Симфония Хуни и Ауакучо» (Junin y Auacucho, 1974), в которой трансформируются фольклорные элементы разных стран Латинской Америки как символ братства культур [239]. Отметим также его более поздние сочинения: «Llamadas y fuga para un Santiago» («Призывы и fuga для Сантьяго») для духового квинтета (1995), 8-голосный мотет «Desiertos» («Дезертиры», 1997); Три поэмы «Без названия» для голоса и фортепиано (2003) на тексты Эйельсона.

²⁹ Каха, кахон (в переводе с испанского «ящик») – креольский барабан с двумя мембранами, обычно правильной цилиндрической формы, распространенный от Перу до северных районов Аргентины и Чили.

Армандо Гевара Очоа (Armando Gevara Ochoa, р. 1927) по национальности кечуанец. Музыкальное образование получил в Бостоне и Нью-Йорке, где учился у Э. Ондрижака (скрипка) и Н. Слонимского (гармония). Совершенствовался в Колумбийском университете по композиции, инструментовке и дирижированию. Во время пребывания в Париже консультировался у Нади Буланже. Сочинения Гевары Очоа исполнялись в Нью-Йорке, Лондоне, Мадриде, Париже, Москве и во многих странах Латинской Америки. Он автор свыше 400 произведений разных жанров, среди которых две симфонические поэмы, «Перуанская трилогия», «Драма Анд», «Трагедия Куско» для оркестра, «Андская симфония»; камерно-инструментальные сочинения и песни, тематика большинства которых напрямую связана с перуанской действительностью («Lamento andino» (Андийская жалоба), «Уайуно», «Пуна (плоскогорье) и перуанский танец» для скрипки и фортепиано; песни – «Мария Ангола» (для сопрано, хора и фортепиано), «Акомайо», «Воспоминание и вальс», цикл «Четыре песни». Нет сомнения, что индивидуальный стиль Гевары Очоа имеет ярко выраженные особенности. В отличие от большинства современных композиторов, он твердо стоит на традиционных позициях, разрабатывая в своих сочинениях мелодии и ритмы перуанского индейского и креольского фольклора. Заслуги Гевары Очоа высоко оценены в Перу: его имя первым из перуанских композиторов внесено в список имен, составляющих «Национальное достояние нации».

Своеобразный пример музыкального индихенизма, осуществляемого современными средствами, представляет собой творчество перуанца **Франсиско Пульгара Видаля** (Francisco Pulgar Vidal, р. 1929). В юные годы он учился играть на скрипке (1943-1946), фортепиано, в 1948 году прошел курс теории и сольфеджио у Карлоса Санчеса Малаги. В 1949 году поступил в Национальную консерваторию в класс фагота, в 1950-м – в Главный национальный университет «Сан Маркос» в Лиме, где получил диплом адвоката. В 1957 году изучал полифонию и додекафонию в Боготе

(Колумбия) у Роберто Пинеды Дуке. Преподавал в Национальной консерватории в Лиме и Университете «Хорхе Тадео Лосано» в Боготе. Обращаясь к истории, мифам и обычаям индейцев, композитор широко привлекает образцы музыкального и поэтического фольклора кечуа, для достижения определенных сонорных эффектов вводит в симфонический оркестр автохтонные индейские инструменты, в частности, разновидность флейты Пана – антары. При этом традиционную технику композиции, преимущественно неоклассицистского толка, он гибко сочетает с додекафонией и микрохроматикой. Среди наиболее примечательных сочинений Пульгара Видаля «Три лирических поэмы» для хора (1955) и «Одиннадцать хоровых пьес» (1968) на традиционные кечуанские мотивы (в том числе, ярави, тристе, маринера и другие); «Мистическая сюита» (1956) и сюита «Таки № 1» (1960) для оркестра; симфонии «Чульпас» (1968) и «Креольское барокко» (1978). Одним из значительных образцов музыкального индихенизма можно считать его кантату в восемнадцати частях «Апу Инка» для сопрано, чтеца, хора и оркестра (1970) на анонимные кечуанские тексты в переводе на испанский язык. Среди более поздних сочинений – «Симфония Наска» (1995), симфония «Таки-Бах» для струнного оркестра (1998), «Напряжения и высота» (2009). Пульгар Видаля известен также своими переложениями традиционной андийской музыки в жанрах уайуно, тондера и маринера.

Музыкальный авангард в Перу представлен творчеством Сельсо Гарридо Лекки, Сесара Боланьоса и Эдгара Валькарселя.

Сельсо Гарридо-Лекка (Celso Garrido-Lekka, р. 1926), получив первые уроки в Национальной консерватории музыки в Лиме, поступает в класс композиции Родольфо Хольцмана. В 1950 году получил стипендию для продолжения образования в Сантьяго (Чили), что положило начало будущим тесным связям с этой страной. Четырьмя годами позже Гарридо-Лекка начинает работать в качестве ассистента и композитора в Институте театра Чилийского университета, где на протяжении десяти лет сочиняет музыку

для драматических спектаклей. В 1964 году проходит стажировку у А. Копленда в Беркширском центре в Танглвуде. С 1965 года преподает в департаменте композиции факультета музыкальных наук и искусств Чилийского университета и позже становится заведующим кафедрой. Наконец, в 1973 году возвращается в Перу, где получает кафедру композиции в Национальной консерватории, затем пост директора, который занимает вплоть до 1979 года.

Гарридо-Лекка считает, что музыкант должен быть активным участником политической жизни: «Если нужно создать музыку для политического акта, нужно делать это – написать марш, или работать с фольклорным ансамблем. Не должно быть никакого разделения в музыке» [190, с. 67], – заявляет он на «Встрече Латиноамериканской музыки» в 1972 году в Гаване. Подтверждением этой позиции становится созданный в содружестве с чилийским певцом Виктором Харой балет «Семь штатов» (*Los siete Estados*).

Однако в творчестве Гарридо-Лекки преобладает симфоническая и камерная музыка, часто исполняемая на концертах и фестивалях в Америке, Европе и Японии. Наиболее показательные сочинения – «Лауды I и II» (1963, 1993), «Элегия Мачу-Пикчу» (1965) для оркестра; «Антарес» для двойного квартета и контрабаса (1968); Соната-фантазия для виолончели и оркестра (1968), «Движение и сон» для двух чтецов, двойного хора и оркестра (1984). Симфония №2 (1997), Концерт для гитары (1990).

Сесару Боляньосу (*Cesar Bolaños*, р. 1931) не сразу удалось определиться в своих профессиональных склонностях. Начав учиться игре на фортепиано под руководством своего отца, он в 10-летнем возрасте поступил в Национальную консерваторию. Однако в 1958 году выбрал для дальнейшего обучения факультет журналистики в Католическом университете, который, однако, вскоре оставил и отправился изучать электронную музыку в Манхеттенскую школу музыки в Нью-Йорке, где

оставался вплоть до 1963 года. Встреча Боляноса в 1962 году с Альберто Хинастерой придала мощный импульс его творчеству. В 1964-1970 годах Болянос учился и работал в лаборатории электронной музыки Латиноамериканского центра высших музыкальных исследований при институте «Торквато ди Телья» в Буэнос-Айресе, где вел семинар по компьютерной музыке, читал курс теории и практики аудиовизуальной композиции, экспериментировал в сфере электронной музыки и «музыкального театра». В эти годы и возникли основные произведения Боляноса, созданные с помощью компьютерной вычислительной техники и электронных генераторов, которые он определяет термином «компьютерные звуковыразительные структуры» (ESEPCO). Таковы его опусы «Интенсивность и высота» (ESEPCO I), «Похвала словам, которые не были произнесены» (ESEPCO II), серия пьес под общим названием «Пространства», музыкальное оформление спектаклей драматического театра и кинофильмов. Реализуя концепцию авангардистского «музыкального театра», Болянос первым среди перуанских композиторов применил смешанные средства, включающие как абстрактные визуальные символы (световые эффекты, кинопроекторы, неиграющие музыкальные инструменты на сцене и т.п.), так и элементы сценического действия. К этой сфере относится композиция «Альфа-Омега» на библейские тексты, в исполнении которой наряду с чтецами, хором, акустическими инструментами, электронной аппаратурой, кинопроекторами и световыми источниками, участвуют две танцовщицы. В другой композиции под названием «1-10-AIFG|Rbt-1» участвуют три чтеца, валторна, тромбон, электрогитара, два ударника и два оператора на компьютерах, управляющих (вместо дирижера) световыми сигналами по заранее составленной программе. Еще более сложный и смешанный состав исполнителей и аудиовизуальных средств предполагает алеаторическая композиция «Ньякауасу» на тексты из «Боливийского дневника» Эрнесто Че Гевары. В этом сочинении нашла отклик активная позиция композитора, подобно

Бесерре и Гарридо-Лекке, заявившего на форуме в Гаване, что «фундаментальная проблематика латиноамериканской музыки состоит не в ассимиляции техник, а в необходимости найти путь к выражению конвульсивной политической и социальной реальности этого континента» [190, с. 67].

В 1973 году в связи с закрытием Института «Торквато ди Телья» вследствие наступившей в Аргентине диктатуры, Болянос был вынужден вернуться в Лиму. Здесь он неожиданно прекращает сочинение музыки и посвящает себя всецело изучению перуанского андийского фольклора, автохтонных инструментов и танцев. В результате этих исследований появилось несколько трудов, в частности, «Карта популярных музыкальных инструментов Перу (1979)», «Доиспанские музыкальные инструменты (1988)», «Происхождение доиспанской музыки (2007)».

Эдгар Валькарсель (Edgar Valcarse, р. 1932), племянник Теодоро Валькарселя, совершенствовался и работал в тех же центрах в Нью-Йорке и Буэнос-Айресе, что и Болянос, и также использует в своем творчестве все виды авангардистской техники от додекафонии и алеаторики до электроакустических способов звукоизвлечения и смешанных средств. В то же время в ритмоинтонационном строе и тембровом колорите его сочинений в большей мере заметны индивидуальные, а также индихенистские черты стиля. На это указывают такие сочинения, как «Сплавы» для чаранго³⁰ с оркестром (1966), «Антарес» для флейты, ударных и электронной аппаратуры (1968), серия пьес под общим названием «Любовь» на языке индейцев мочина для различных инструментальных составов (1969-1971), «День смерти» на языке индейцев аймара, для одиннадцати инструментов (1967). К этой группе произведений относится и наиболее известное создание композитора «Хоровая песнь Тупак Амару II» для сопрано, баритона, хора и оркестра с применением смешанных средств (1965). Среди других сочинений

³⁰ Чаранго – струнный щипковый музыкальный инструмент небольших размеров, широко распространенный в народной музыке Перу, Боливии и Северной Аргентины.

Валькарсея также «Кантата необъятной ночи» для баритона, хора и оркестра на слова Пабло Неруды (1964); «Инвенция» (1967) – его первое электронное сочинение; «Спектры» для флейты, альты и фортепиано и «Спектры II» для валторны, виолончели и фортепиано; «Дихотомия III» для медных духовых инструментов. Среди последних произведений Э. Валькарсея проявляются также постмодернистские тенденции, проявляющиеся в определенном упрощении музыкального языка («Семь перуанских песнях» для голоса и двух фортепиано (1998).

Среди современных композиторов **Колумбии** выделяются два имени: Фабио Гонсалес Сулета и Блас Эмилио Атеортуа.

Фабио Гонсалес Сулета (Fabio Gonzalez Suleta, 1920–2011) после небольшой подготовки по фортепиано у своей матери в 1929 году поступает музыкальную школу в Лос-Анджелесе. По возвращению в 1932 году Колумбию продолжает обучение в Национальной консерватории в Боготе, где основными педагогами становятся Г.У. Ольгин (композиция и фортепиано), Д. Галарамбис (скрипка) и Е. Джованетти (орган). Начиная с 1938 по 1986 год Гонсалес Сулета преподает в Национальной консерватории композицию и теоретические дисциплины, а в 1956-1967 годах занимает пост директора. Круг его интересов, однако, не ограничивается музыкой, он увлекается также астрономией (1949-1952, секретарь Национальной обсерватории; с 1951 года член Географического общества). В своем музыкальном творчестве Гонсалес Сулета тяготеет к крупным инструментальным формам и использует наряду с традиционными методами композиции, атонализм и серийную технику. Среди наиболее значительных его сочинений – девять симфоний, знаменующие основные творческие вехи: Первая «Храм солнца» (1956) и Вторая симфония (1959); Третья симфония (1960), исполненная на Втором межамериканском фестивале музыки в Вашингтоне и принесящая композитору международную известность; Четвертая «Из кафе» (1963), одно из наиболее заметных его сочинений; Шестая симфония «Из Старого Света», символизирующая родство с

испанской классической культурой (1967); Седьмая «Коллажная», (1969) и Восьмая симфония «Превращения» (1971), отражающие авангардистские устремления (коллаж, сериальная техника); и, наконец, одно из последних сочинений – Девятая симфония (1974). К числу известных сочинений относятся сюита «Амазония» (1945), «Андская сюита» для флейты и струнного оркестра (1945), основанная на мелоритмике традиционных колумбийских жанрах галерон, гуабина и бамбуко; Концерт для скрипки с оркестром (1958), «Диптих» для струнного оркестра (1960). В творческом багаже композитора имеется ряд сочинений для хора, культовые («Te deum», 1957, «Месса», 1960) и светские, среди которых выделяются «Три песни истории» для смешанного хора a cappella на тексты национальных поэтов Конкисты, колониального периода и эпохи независимости (1958). Из камерно-ансамблевых произведений отметим «Абстрактный квинтет» для деревянных духовых инструментов (1960). Гонсалес Сулета – автор первого в Колумбии электронного произведения «Электронный набросок» (Ensayo Electronico, 1965), музыки к кинофильмам («Балконы Карфагена», 1971). С 1975 года он по состоянию здоровья вынужден был отказаться от сочинения музыки, сосредоточив свои усилия на педагогике. В классе композиции Гонсалеса Сулеты сформировались видные колумбийские композиторы, такие как Блас Эмилио Атеортуа (1943), Жаклин Нова (1935-1975), Луис Торрес Сулета (1941) и Франсиско Сумаке (1945). Заметными стали также его выступления в печати по различным проблемам современного музыкального творчества.

Колумбийский композитор **Блас Эмилио Атеортуа** (Blas Emilio Ateorhtua, р. 1943) по творческой плодовитости представляет собой особый случай в современной латиноамериканской, а может быть даже и в мировой музыке. От небольшого вокального цикла «Две песни» для баритона и фортепиано на стихи Генриха Гейне, опус №1, созданного в 1957 году, пролегает огромный путь в 50 лет, приведший к сочинению в 2006 году Трио для кларнета, скрипки и фортепиано, обозначенного опусом 220! И это еще,

судя по всему, не последнее его произведение. Индивидуальный стиль композитора отмечен подлинной оригинальностью и синтезирует в себе как неоклассицистские, так и авангардистские тенденции, объединенные общим стремлением к выражению латиноамериканской континентальной и национальной идентичности.

После прохождения начального этапа образования в музыкальной школе Института изящных искусств в Медельине и консерватории Национального университета в Боготе, Атеортуа совершенствовался (1963-1964, 1966-1968) годах в Институте «Торквато ди Телья» в Буэнос-Айресе у Альберто Хинастеры и ряда видных европейских композиторов, сотрудничавших в эти годы в музыкальном центре. Учился также в США по стипендии «Фонда Форда». На протяжении всей творческой жизни был связан с педагогикой: преподавал в Национальном университете, университетах Антиохии, Кауки и Букараманги. Начиная с 1988 года работал с Национальным молодежным оркестром в Каракасе, созданном в рамках Системы молодежных оркестров, призванных «победить порочный круг бедности» в венесуэльской молодежи. По возвращении в 1995 году в Боготу, преподавал композицию в консерватории музыки Колумбийского национального университета. В 2002 году по приглашению видного венесуэльского композитора и музыкального деятеля Хосе Антонио Абреу Атеортуа создает и возглавляет Латиноамериканскую кафедру композиции в Каракасе, наряду с этим продолжая дирижерскую деятельность с молодежными оркестрами Венесуэлы. За свою деятельность удостоен многих почетных наград и званий.

Атеортуа, без сомнения, наиболее признанный в международных кругах колумбийский музыкант. Его широкая дирижерская деятельность, сотрудничество с театром, телевидением и кино сделали его одной из наиболее видных фигур в современной музыке Колумбии. В широком спектре стилистических связей и предпочтений композитора можно выделить преимущественную опору на неоклассические традиции,

умеренное употребление авангардистских видов композиторской техники и глубокую приверженность к американской тематике. Наряду с обобщенными способами отображения латиноамериканского мироощущения, в музыке Атеортуа встречаются и множественные примеры цитирования и воссоздания типичных национальных жанров и манер исполнения, таких как антифонное пение, использование и имитирование звучания автохтонных ударных и духовых инструментов.

Каталог Атеортуа насчитывает около 40 произведений ораториально-кантатного жанра, свыше 100 крупных оркестровых сочинений, свыше 200 сочинений для отдельных инструментов, голоса и ансамблей. Среди произведений крупной формы наблюдается тенденция к комбинированию симфонического и кантатного формообразования с преобладающим неоклассическим принципом равновесия составляющих частей. Часто используется звучание детских голосов, что, возможно, связано с участием композитора в программе приобщения молодежи к музыке, разработанной в Венесуэле.

Представляется, что приводимый ниже краткий перечень произведений Атеортуа может уже сам по себе послужить красноречивой иллюстрацией напряженного творческого процесса, в который композитор был погружен на протяжении всей жизни. Среди произведений ораториально-кантатного жанра выделим «Детский реквием» (*Requiem de los niños*) для солистов, детского хора, оркестра ударных и магнитофонной ленты (1974), кантаты «*Tiempo-Americandina*» («Американоандийское время») для солистов, чтеца, хора и оркестра на стихи латиноамериканских поэтов (1978); «Ода Америке Андреса Бельо» для хора и оркестра (1981) «Гаудемаус» для двух солистов, четырех хоров и оркестра, расположенных антифонально в различных местах зала (1993); «Апу Инка Атавальпаман» (*Apu Inka Atawalpaman*), американская элегия для солистов, хора и оркестра (1971); «Гимн земле, любви и жизни» для солистов, двух фортепиано, ударных и магнитофонной ленты (1967), «Симон Боливар» для тенора, детского и смешанного хоров,

хора актеров и оркестра (1980); «Иберо-гранадинская симфония» для четырех солистов, хора и оркестра (1981) «Симфония Анна Франк» (1991) и «Христофор Колумб» для тенора, детского и смешанного хоров и оркестра (1991).

В числе симфонических произведений – «Дивертисмент в манере Моцарта» (1970) и ряд других, имитирующих стили Вивальди, Гайдна, Телемана, Бартока; «Психокосмос» для оркестра, 18 ударных и магнитофонной ленты (1971); «Элегическая симфония памяти Хинастеры» (1983); симфония для фортепиано и оркестра (1989); «Антифональный концерт» для пяти инструментальных групп (1994); свыше 25-ти концертов с для солирующих инструментов с оркестром.

Оригинален подход Атеортуа к электроакустической музыке. Среди этих опытов есть как «традиционные» («Сиригма» и «Сонохромиас» (1966), так и переложения произведений других композиторов («Двенадцать американских прелюдий» А. Хинастеры, «Трех прелюдий» Дж. Гершвина, и даже «Восьми русских народных песен» А. Лядова; каденции к фортепианному концерту Моцарта №21), а также народных колумбийских танцев бамбуко, пасильо, хоропо. Представляется, что композиторское наследие Атеортуа заслуживает самого углубленного изучения и пропаганды, явно недостаточных вплоть до настоящего времени.

Среди современных композиторов **Боливии** выделяется **Альберто Вильяльпандо** (Alberto Villalpando, р. 1940). Начав обучаться музыке в Потоси у Сантьяго Веласкеса, в 1958 году Вильяльпандо переехал в Аргентину, где занимался по композиции в Национальной консерватории «Лопес Бучардо» у Роберто Гарсиа Морильо и Альберто Хинастеры. В 1963 году продолжил обучение в Латиноамериканском центре высших музыкальных исследований при Институте «Торквато ди Телья», где наряду с Хинастерой занимался у европейских мастеров – О. Мессиаана, Л. Даллапиколы, Р. Малипьеро и Б. Мадерны. С 1965 года проживает в

Боливии. В течение многих лет был директором Департамента музыки министерства культуры Боливии, директором и преподавателем композиции в Национальной консерватории Ла Паса. Преподавал в Цехе музыки Боливийского Католического университета. В течение некоторого времени служил советником по культуре посольства Боливии во Франции. В 1998 году был удостоен Национальной премии по культуре.

Вильяльпандо принадлежит к композиторам, стремящихся к поиску компромисса между отражением национальной идентичности и современными способами ее звукового воплощения. Кечуанец по национальной принадлежности, он всегда ощущает непреодолимую потребность к воссозданию атмосферы андийских плоскогорий, отстаивает географическую принадлежность его музыки, отражающей, по его выражению, синусоидные изгибы горных пейзажей. Настаивает на мощной и живой силе фольклорной боливийской музыки, утверждая, что существует могучая этническая музыка, которую по настоящее время культивируют индейцы и которая приобрела интернациональное значение³¹. Применяя серийную технику («Структуры» для фортепиано и ударных, 1964; «Солнечная кантата» для сопрано, баритона, смешанного хора и камерного оркестра, 1964), алеаторику (балет «Танец утраченного образа» для камерного оркестра, 1969), употребляя во многих сочинениях электронные («Об элементах» для компьютера и синтезаторов, 1991) и смешанные средства («Кантатаи» для хора, чтецов и электронных звуков, 1997), он никогда не теряет своей главной цели – аутентичного звучания. Многие произведения Вильяльпандо можно смело причислить к направлению «магического реализма», поскольку они напрямую посвящены воспроизведению мифологического характера мышления своего народа. Это особенно наглядно проявляется в регулярно появляющихся на протяжении всего его творческого пути пьесах под названием «Мистика» для различных камерных составов. Так, среди этих сочинений «Мистика» №1 – для

³¹ www.candilejas.cl.septiembre.2001

струнного квартета (1965), №2 – для фортепиано (1965); №3, в гораздо более расширенном составе – для двойного струнного квартета, валторны, контрабаса и магнитофонной ленты (1970); №4 – для струнного квартета, фортепиано и магнитофонной ленты (1970). Еще несколько «Мистик» появляется и в последующие годы (№5-1976, №7-1977, №6-1991; №8-1995). Из наиболее значительных произведений Вильяльпандо – «Превращения воды и огня в горах» (1991) для оркестра и опера в трех актах «Манчаупуиту» на легендарный сюжет из колониальной эпохи, поставленная в 1995 году. А. Вильяльпандо сотрудничает также с национальным кинематографом (музыка к фильму «Кровь кондора» Хорхе Санхинеса и другим).

Профессиональная композиторская школа **Венесуэлы** нашла достойных продолжателей в творческой деятельности двух братьев – Эвенсио Кастельяноса и Юмара Гонсало Кастельяноса.

Эвенсио Кастельянос (Evencio Castellanos, 1915–1984), ученик классика венесуэльской музыки Висенте Эмилио Сохо, сыграл видную роль в музыкальной жизни своей страны. Преподавал в Высшей школе музыки, был ее директором. Выступал в качестве дирижера симфонического оркестра Венесуэлы, руководил капеллой кафедрального собора Каракаса. В течение нескольких лет возглавлял Ассоциацию композиторов и авторов Венесуэлы. За свои сочинения был удостоен Национальных премий по музыке (1951, 1961). В его творчестве национальные традиции находятся в органичном взаимодействии с современными эстетическими тенденциями. Э. Кастельянос – автор масштабной (длительностью свыше 90 минут) оратории «Тиран Агирре» для солистов, хора и оркестра (1967), симфонической поэмы «Река семи звезд» (1946), симфонических сюит «Авиленская» и «Санта Крус из Пакаиригуа», духовных сочинений (месса «Ave Maria Stella», мотеты, мадригалы), полифонических песен, произведений для фортепиано.

Умар Гонсало Кастельянос (Umar Gonzalo Castellanos, р. 1926) учился, также как и его брат, у В.Э. Сохо, совершенствовался в парижской Schola cantorum и в Сиене (Италия). Был главным дирижером Симфонического оркестра Венесуэлы, директором Музыкальной школы «Х.М. Оливарес», руководил хором Католического университета «Андрес Бельо». За свои сочинения был удостоен Национальных премий по симфонической музыке (1947,1957), премии «Висенте Эмилио Сохо» (1954). Творчество У.Г. Кастельяноса, национальное в своей основе, развивалось в русле постромантических и неоклассических тенденций. Среди сочинений – «Каракасская сюита» для оркестра (1946), «Дивертисмент» для одиннадцати инструментов (1966), Концерт для скрипки с оркестром (1984), произведения культовой музыки («Te Deum» для хора и органа, «Miserere» для четырехголосного хора a cappella) и других.

К группе композиторов Венесуэлы, сочетающих приемы авангардистской техники с более или менее традиционными выразительными средствами можно отнести Хосе Антонио Абреу, Раймундо Перейру Ратио, Антонио Хосе Очоа, Карлоса Теппа и Федерико Руиса. Среди них следует выделить **Хосе Антонио Абреу** (Jose Antonio Abreu, р. 1939), в творчестве которого преобладают произведения неоклассицистской направленности. Он автор двух симфоний, струнного квартета, духового квинтета, ряда произведений религиозного плана, в том числе симфонической кантаты на тексты из 14-й главы «Евангелия Святого Луки» для солистов, хора, органа и оркестра; оратории на тексты из «Апокалипсиса».

Выдающихся заслуг Абреу достиг на ниве общественной деятельности. В течение 60-х годов он возглавлял кафедры экономики в различных университетах. Затем был депутатом Национального конгресса, в 1970 годах занимал пост министра культуры, вице-президента и директора Национального Совета по культуре. В 1975 году основал Симфонический оркестр «Симон Боливар» и Национальный молодежный симфонический оркестр. Историческим вкладом Абреу в культуру Венесуэлы стала его

деятельность по музыкальному воспитанию молодежи. В 1975 году им была создана Система молодежных и детских оркестров, включающая сеть из 246 учебных центров по всей стране, где 250 тысяч детей и юношей, в своем большинстве из бедных семей, обучались музыке и играли в более чем 600 оркестрах. Эта модель послужила образцом и для других стран Латинской Америки и Карибского бассейна. Деятельность Абреу широко признана мировым сообществом. В 1994 году он был удостоен Международной премии ЮНЕСКО, титула «Посла музыки и мира» за создание мировой сети детских оркестров и хоров (1998), в 2001 году ему присуждается Альтернативная Нобелевская премия как основателю Национального молодежного симфонического оркестра Венесуэлы. Проект Абреу продолжает функционировать и в XXI столетии. Молодежный оркестр Венесуэлы под руководством дирижера воспитанника Системы Дудамеля выступал в Испании (2007), Японии (2008), Китае и Малайзии (2009).

Существенные изменения в эстетической и стилистической ориентации венесуэльских композиторов дают о себе знать с середины 1960-х годов, когда чилиец Хосе Висенте Асуар организует в Каракасе Студию музыкальной фонологии с лабораторией электронной музыки. В это же время начинает издаваться информационный музыкальный бюллетень, пропагандирующий новейшую музыку. Композиторы Венесуэлы обращаются к атональной и сериальной технике (Расес Эрнандес Лопес – «Три пространства» для скрипки, виолончели и фортепиано, «Полиэдр» для фортепиано; Алексис Раго – «Пять мгновений» для оркестра, «Музыка сновидений и космогонии» для квинтета духовых), алеаторике (Хосе Луис Муньос – «Движения» для оркестра), электронной музыке (Антонио Эстевес – «Космовибрафонии I и II» для магнитофонной ленты).

Среди венесуэльских композиторов-авангардистов выделяется **Альфредо дель Монако** (Alfredo del Monaco, р. 1938) – основатель «Венесуэльского общества современной музыки» и соратник Х.В. Асуара по созданию Студии музыкальной фонологии. Он один из самых энергичных

поборников электронной музыки, первый венесуэльский композитор, создавший произведение с помощью компьютера («Хромофония I», 1967). Из его сочинений отметим два «Электронных этюда» (1968, 1970), «Альтерации» для скрипки, альты, виолончели, фортепиано и магнитофонной ленты (1971), «Синтагму» для тромбона и компьютера (1972).

4.9. Центральная Америка

Из композиторов Центральной Америки наибольшей известностью пользуются Эктор Кампос-Парси из Пуэрто-Рико и Роке Кордеро из Панамы.

Эктор Кампос-Парси (Hector Campos-Parsi, 1922–1998) стажировался в Беркширском музыкальном центре в Танглвуде у А. Копленда и О. Мессиана; позже брал уроки у Нади Буланже в Париже. Творчество Кампоса-Парси отличается ярко выраженной национальной принадлежностью (в частности, использованием характерных черт афропуэрториканского жанра «плена»). Вместе с тем его стиль претерпел эволюцию, подобную той, которая произошла у других композиторов этого времени, – от постромантизма 1940-х годов, к неоклассицизму 1950-х (Соната для фортепиано, 1953) и затем к различным видам техники авангарда – сериализму, алеаторике, электронной музыке и т.п. («Калайя», для оркестра, ударных и магнитофонной ленты, 1963; «Трагический дуэт» для фортепиано с оркестром, памяти Дж. Кеннеди, исполнен на Третьем Межамериканском фестивале современной музыки, Вашингтон, 1965). Многие произведения Кампоса-Парси можно поставить в уже образовавшийся длинный ряд произведений, посвященных воссозданию «чудесной реальности» Латинской Америки. Это оркестровые пьесы «Урайоан» (Urayoan, 1958), «Петроглифы» (1966) и «Аравак» (1970). В этот же ряд можно поставить и сочиненный в 1983 году по заказу фестиваля современной музыки в Каракасе «Танец неба» (Turey areito) для оркестра, в котором средствами «модернистского

варваризма»³² воссоздается образ танцующего божества Йокаху (Yocajú) в ритуале арейто. К 500-летию открытия Америки был написан вокальный цикл «Святые сонеты» (1992), по своей стилистике восходящий к испанской музыке эпохи Ренессанса.

Крупнейшим композитором Центральной Америки и одним из наиболее ярких представителей современной латиноамериканской музыки, стал панамский композитор **Роке Кордеро** (Roque Cordero, 1917–2009). Кордеро учился в США у Э. Кшенека по композиции и у Д. Митропулоса по дирижированию. В 1950-1966 годах преподавал в Национальном институте музыки, а в 1953-1964 был его директором. С 1964 года занимал пост главного дирижера Национального симфонического оркестра Панамы. В 1966-1969 годах исполнял обязанности вице-президента Латиноамериканского музыкального центра и профессора композиции в университете штата Индиана (США). Более 25 лет (1972-1999) преподавал композицию в Государственном университете штата Иллинойс.

Творчество Р. Кордеро – типичный пример стилистической эволюции в латиноамериканской музыке середины XX века от традиционных к авангардным методам композиции. В своем творчестве он стремился к органичному слиянию элементов национальной музыки с современной композиторской техникой, считая, что «национализм, который не может подняться посредством мощной трансформации своих элементов до высот большого искусства, не может быть ничем иным, как отсталым искусством» [169, с. 11]. Вместе с тем, он оставался в известной степени консерватором в области формообразования, часто используя сонатную форму, тему с вариациями или фугу с целью создания равновесия между компонентами композиции. Стиль произведений Кордеро 1940-1950-х годов эволюционирует от постромантизма к неоклассицизму в русле национальной традиции. Среди них «Каприччо на темы внутренних районов» для оркестра,

³² Orquesta sinfonica Nacional de Colombia, 2004 16-17 de Julio// [http://www. Asociacion-sinfonica.org /p/conciertos/2004-16-17.html](http://www.Asociacion-sinfonica.org/p/conciertos/2004-16-17.html)

основанное на типичном панамском танце мехорана; «Панамская увертюта № 2»; балет «Сететула» по мотивам легенд индейцев куна; «Сенсемайа» для хора, тамбора и балерины, (как видим, еще одно после Ревуэльтаса переосмысление мифологической поэмы Н. Гильена); «Сельская рапсодия» для оркестра (первая премия на конкурсе «Рикардо Миро» в Панаме, 1953).

Стиль последующих произведений Кордеро, таких, как «Данса в форме фуги» для струнного квартета и Сонатина для скрипки и фортепиано, в которых чувствуется влияние Кшенека, постепенно модернизируется. К числу лучших произведений Кордеро, принесших ему международную известность, принадлежит его Вторая симфония, удостоенная в 1957 году премии «Каро де Боэси» на Втором фестивале латиноамериканской музыки в Каракасе и ставшая своего рода запалом для взрыва жаркой дискуссии по поводу дальнейших путей развития латиноамериканской музыки (об этом уже упоминалось в разделе о международных музыкальных фестивалях). В этом произведении нашли воплощение наиболее яркие черты индивидуальности композитора – «в симфонии переплетаются моменты надежды и отчаяния, грандиозных мечтаний и глубоких разочарований; она насыщена вместе с тем хорошим юмором и оптимизмом, прерываемыми трагическими эпизодами», – так характеризуется она в «Чилийском музыкальном журнале» [347, с. 65].

В 1960-1970-х годах Кордеро использует во многих сочинениях принцип тотальной сериализации, близкий принципу «структурного ритма», – как и у А. Берга, развитие происходит одной ритмической ячейки или ритмического ядра [309, с. 187]. К произведениям этого рода относятся первая часть Концерта для скрипки с оркестром (1962), три струнных квартета (1960, 1968, 1973). В других произведениях Кордеро, отличающихся особой лаконичностью, проявляется родство с техникой и эстетикой А. Веберна («Музыка» для камерного ансамбля, 1980). Кордеро, однако, не только хороший ученик великих европейцев. По замечанию Оррего-Саласа, в его творчестве «мы находим счастливый синтез серийной техники с

сущностными элементами народной традиции своей страны. Успех этого синтеза стал возможен в силу непредубежденности его в отношении своей национальной среды в эпоху почти полного ее отрицания космополитически настроенными коллегами и свободного, не связанного догматическим выполнением правил, применением серийного метода, не являющимся для него препятствием спонтанному проявлению характерных элементов, особенно в области ритма [347, с. 67].

В 1990-х годах в творчестве Кордеро все более ощутимо проявляются постмодернистские тенденции, происходит ощутимый поворот к более доступным для слушателей способам воплощения элементов национального фольклора, все более частому употреблению звучаний местных инструментов. Многие образы его произведений позднего периода с большим основанием можно соотнести с «магической реальностью» Латинской Америки: «Тамбор агонии» для гитары (1994), «Диалоги между лирой Орфея и тамбором чичибомбо» для фагота, фортепиано, скрипки и двух гитар (1995), «Хочу исчезнуть в темноте» для сопрано, флейты, гитары, электронной клавиатуры и этнических ударных на текст панамского писателя Карлоса Чангмарина (1997), «Три эскиза» для флейты, фагота, контральто, баритона и фортепиано на текст Габриэля Маркеса из книги «Любовь во время холеры» (1997).

На данном этапе автор диссертации считает возможным завершить рассмотрение композиторского творчества в странах Латинской Америки. Оставшиеся «неохваченными» небольшие страны, такие как Гаити, Гайана, Ямайка, Тринидад и Тобаго и некоторые другие, вряд ли способны каким-то заметным образом повлиять на общую панораму композиторского творчества в данном регионе планеты. Не представляется также возможным распространить данное исследование на представителей более поздних поколений, принадлежащих к иным идеологическим, эстетическим и

технологическим течениям, непрерывно нарождающимся в быстроизменяющемся мире. Обращение к их творчеству представляется преждевременным – должно пройти некоторое время для сбора информации, ее оценки и анализа, чтобы можно было бы прийти к каким-то обоснованным выводам. Автор настоящей работы оставляет задачу продолжения истории музыки Латинской Америки для последующих исследований, сам же льстит себя надеждой, что ему удалось пролить некоторый свет на «terra incognita».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Будучи генетическим ответвлением европейской, музыкальная культура Латинской Америки на протяжении всей своей истории развивалась параллельно ей, проходя стадии имитации, ассимиляции и трансформации на местной почве того, что приходило из Европы. При этом латиноамериканская музыка, поначалу с неизбежным отставанием, затем все более сокращая разрыв во времени, повторяла этапы, пройденные европейским искусством. В разных странах Латинской Америки эти этапы музыкального развития имели разную продолжительность, нередко сосуществуя и накладываясь один на другой. При этом многие эстетические течения, уже завершившие свою эволюцию в европейской музыке, в Латинской Америке проявили большую жизнеспособность и самостоятельно развивались в местных условиях.

Неостановимые процессы транскulturации, продолжающие развиваться в современных социокультурных условиях Латинской Америки, породили общества с еще большим, чем в начале века, смешением культур, включая доминирующую на этом континенте западноевропейскую культуру. Симбиоз противоречивых составляющих европейской, индейской и африканской культур, обретает все более ясно видимые черты синтетического единства. Взаимопроникновение культур происходит как на уровне народного, так и профессионального творчества.

Так, родственным латиноамериканскому мировосприятию оказался романтизм, если, как было отмечено выше, иметь в виду определенное мироощущение, а не копирование музыкально-выразительных средств европейской музыки XIX века. Особенно отчетливо черты романтизма проявились у композиторов, творчество которых было связано с народной креольской традицией. С другой стороны, индейский и афроидный фольклор, пришедший из глубинных пластов человеческой культуры, нашел немало

точек соприкосновения с модернизмом начала и авангардизмом второй половины XX столетия.

Весьма устойчивы в музыке Латинской Америки различные проявления неоклассицизма. Опора на закономерности классической музыки и их переосмысление составляют одну из наиболее характерных черт творчества многих современных латиноамериканских композиторов. Вместе с тем, неоклассицизм, с присущим ему превалированием рационального начала над эмоциональным, хотя и способствовал более глубокому философскому постижению действительности, привел все же к несколько одностороннему ее отражению в латиноамериканской музыке.

Показательно также, что додекафония, сыграв роль первотолчка в приобщении Латинской Америки к мировому музыкальному авангардистскому движению, в чистом виде нашла в ее музыке довольно ограниченное применение. Гораздо более многочисленны и характерны попытки нахождения какого-то ее симбиоза с иными видами композиторской техники, как традиционными, так и авангардистскими.

Особенно плодотворной для воплощения такого емкого, хотя и трудно определяемого понятия, как «латиноамериканский колорит», оказалась линия неофольклоризма, звукоизобразительности в музыке, идущая от импрессионизма, через «языческого» Стравинского к современной сонористике.

Противопоставления звуковых блоков, сгущения и разрежения звучностей, неопределенная звуковысотность, кластеры – все это оказалось пригодным для изображения «чудесной реальности» Латинской Америки – картин дикой, необузданной природы, красочного изобилия, всего таинственного, иррационального. Так, противопоставление объемов разной плотности и фактуры позволяет воссоздать образы горных массивов, возвышенностей и впадин, а кластерные созвучия – передающие удар и следующую за ним загадочную тишину, характерные для этих

географических широт, – использовались в латиноамериканской музыке уже во времена «Токкаты» Чавеса и «Индийских песен» Вилла-Лобоса, не говоря уже о более поздних примерах, таких, как «Кандомбле» Сикейроса или «Кантата магической Америке» Хинастеры. Большой потенциал в этом плане заключен и в электронной музыке: многие композиторы, ставящие проблему национальной идентичности, находят различные способы комбинирования электронных звучаний с местными автохтонными или традиционными инструментами – ударными, шумовыми, духовыми, с характерной национальной манерой пения, разного рода звукоподражаниями.

Развитие профессиональной музыки Латинской Америки на всех этапах определялось двумя главными тенденциями: «национальной», то есть стремлением воплотить национальное начало, и «интернациональной», или «универсальной», то есть желанием «догнать Европу», «идти в ногу с Европой». На протяжении многих десятилетий лозунг «Догнать Европу» подразумевал в первую очередь овладение конструктивными принципами и формами европейской музыки. Инструментальная и вокальная миниатюра, сюита, симфоническая (лучше сказать оркестровая) поэма; опера и ее местные разновидности – сарсуэла, тонадилля, сайнете, чико; балетные постановки; наконец, камерно-инструментальные жанры и симфония – в такой примерно последовательности композиторы Латинской Америки осваивали формы европейской музыки, поднимаясь от программности, ограниченной местными реалиями и ценностями, ко все более широким общечеловеческим концепциям. Важно при этом, что вплоть до середины XX века обе тенденции, – национальная и универсальная, – несмотря на все идейно-эстетические баталии между их адептами, не только сосуществовали, но объективно дополняли одна другую. Иными словами, до известного момента конструктивные формы и стилистические течения европейской музыки не вступали в резкое противоречие с латиноамериканским содержанием, то есть с конкретным местным музыкальным материалом. Более того, художественная практика показала, что даже «чистые» индейская

и афроамериканские музыкальные стили могут быть ассимилированы и возвышены до искусства универсального значения гармоническими, полифоническими и оркестровыми средствами европейской музыки («Индийская симфония» Карлоса Чавеса, «Румба» Алехандро Гарсии Катурлы, «Кандомбле» Жозе Сикейроса).

Ситуация значительно усложняется после Второй мировой войны с проникновением в Латинскую Америку музыкального авангарда. Поначалу проблематичной казалась принципиальная возможность совместимости эстетических установок и технических средств авангарда с традициями национальных музыкальных культур Латинской Америки – слишком многочисленны примеры, иллюстрирующие отдаляющее от национальной культуры воздействие авангарда на творчество композиторов, что с тревогой констатировали музыкальные деятели Латинской Америки. Для многих латиноамериканских композиторов встал немаловажный вопрос, идти ли «в ногу с Европой», или остаться кубинцем, бразильцем, мексиканцем в своем творчестве. Время, однако, показало, что компромисс между традицией и современностью возможен.

Латиноамериканские композиторы, даже находясь под воздействием универсальных моделей, сознательно или бессознательно трансформировали их в стремлении выразить при их помощи аутентичное латиноамериканское содержание (разумеется, речь идет о случаях, когда они к этому стремились). Действительно, если латиноамериканским композиторам удалось с такой силой выразить свою «латиноамериканскую сущность» на уровне традиционных видов техники в первой половине XX века, то почему этого в принципе нельзя было достигнуть во второй его половине, ведь сами по себе новые виды техники есть не что иное, как порождение человеческого духа, а человек, как известно, всегда имеет какую-то национальную и культурную принадлежность. Поэтому, видимо, здесь надо искать корни того, что сквозь «обезличенную» технику проглядывает все же этот «акцент»

– бразильский, мексиканский, или какой-либо иной, передающий особенности культурного контекста, в котором создавалась эта музыка.

Сегодня латиноамериканские композиторы овладели самыми передовыми композиторскими методами письма и на равных сотрудничают как с европейскими, так и с североамериканскими коллегами в международных центрах современной музыки. И, видимо, прав Алехо Карпентьер, когда говорит, что «подобно тому, как это происходило во времена Сервантеса и Лопе, мы возвращаем обогаченным и чудесным образом преобразованным то, что получили когда-то от Старого Света... И если в результате смелых поисков в области электронной музыки и новых средств выражения, в результате усложнения смысла произведений нам покажется исчезнувшим наш определенный акцент, не надо тревожиться. Если у электронного инструмента, у синтезатора нет национальности, она есть у того, кто им управляет. И креольская душа всегда себя покажет. Ведь тот, кто разбирается в новых направлениях и поворотах в искусстве нашего века, безошибочно угадывает присутствие француза, немца или итальянца в самых рискованных и сложных экспериментах современной музыки» [34, с. 19].

Латиноамериканские композиторы продолжают искать и находят в современных способах организации звука все необходимое для отображения глубинных черт латиноамериканской культуры. Многие из их произведений отличаются особой красочностью, живописностью, что позволяет объединить их в направление, которое можно было бы назвать «латиноамериканским неоимпрессионизмом». В этих произведениях нашла наиболее точное и обобщенное выражение «магическая реальность» Латинской Америки, одна из наиболее ярких сторон «латиноамериканской сущности». Поэтому, на вопрос Оррего-Саласа, «существуют ли стилистические константы, которые могут быть идентифицированы как принадлежащие языку этого полушария, отличные от других, или по крайней

мере, потенциально ориентированные на завоевание индивидуальности этого сорта?» [309, с. 174] – можно ответить положительно.

Художественный опыт Латинской Америки на протяжении XX века уже показал, что наивысшие ее достижения имели место в тех случаях, когда было найдено точное для своего времени соотношение между национальным и универсальным, найдены собственные средства для выражения латиноамериканского содержания. Когда это происходило, Латинская Америка не только «догоняла» Европу, но и опережала ее, давая импульс развитию мирового искусства. Подтверждением этому служат имена Эйтора Вилла-Лобоса, непревзойденного до сих пор гения латиноамериканской музыки, и стоящих с ним рядом Карлоса Чавеса, Сильвестре Ревуэльтаса, Амадео Рольдана, Алехандро Гарсиа Катурлы, Доминго Санта Круса, Альберто Хинастеры, Лео Брауэра, Астора Пьяццоллы и многих других. Что объединяет этих представителей латиноамериканского художественного творчества? Несомненно, яркая художественная индивидуальность, проявившаяся в самобытных произведениях, ставших своего рода эталонами национального самовыражения.

Музыкальная культура Латинской Америки еще очень молода – и в прямом временном смысле (ее композиторские школы сформировались лишь в XX веке), и в том специфическом значении «омоложения» старой расы и культуры на «исторически молодых землях колоний», о котором говорил Хосе Ортега-и-Гассет в своей известной лекции-эссе «Размышление о молодом народе» [310, с. 89–117]. Латиноамериканская профессиональная музыка усвоила европейский опыт, теперь ей предстоит пережить его внутренне, как свой собственный, и выработать на его основе модели, отвечающие национальному темпераменту и мироощущению. Этот процесс, безусловно, потребует длительных экспериментов, исследований, поисков, но они будут осуществляться на благодатной почве уже обретенной собственной художественной традиции и в атмосфере живой народной музыкальной стихии Латинской Америки, не исчерпанной и, в обозримом

будущем, неисчерпаемой. Только таким путем профессиональная латиноамериканская музыка сможет выразить чувства и мысли латиноамериканцев на языке, понятном всему человечеству.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверинцев, С. С. «Морфология культуры» Освальда Шпенглера / С. С. Аверинцев // Вопросы литературы – 1968. – №1. – С. 132-153.
2. Альперович, М.С. Война за независимость Мексики / М. С. Альперович. – М. : Наука, 1964. – 476 с.
3. Асафьев, Б.В. Книга о Стравинском / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1977. – 376 с.
4. Асафьев, Б.В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Л.-М. : Музыка, 1971.– 376 с.
5. Астуриас, М.А. Индейские корни латиноамериканской культуры / М. А. Астуриас // Латинская Америка – 1974. – №6. – С. 147-150.
6. Вега, К. Аргентинское танго / Вега К. // Музыка стран Латинской Америки : сб. статей; сост. ред. и прим. П. А. Пичугина. – М. : Музыка, 1983. – С. 193-218.
7. Гарсиа Маркес, Г. Сто лет одиночества. Полковнику никто не пишет / Г. Гарсиа Маркес; пер. с исп. ; послесл. В. Столбова. – М. : Правда, 1986. – 480 с.
8. Грамедж, А. Музыкальное искусство / А. Грамедж // Культура Кубы : сб. статей. М. : Наука, 1979. – С. 134-144.
9. Доценко, В.Р. Альберто Хинастера: великий талант и неистощимая фантазия. / В.Р. Доценко // Латинская Америка. – 1990.– №8.– С. 93-103.
10. Доценко, В.Р. Аргентина. Музыка / В.Р. Доценко // Латинская Америка. Энциклопедия. М. : Экономика. – 2013. – С. 369-370.
11. Доценко, В.Р. Аргентинское танго: немного истории / В.Р. Доценко // Музыка и время. – 2014. – №3. – С. 60-63.
12. Доценко, В.Р. Астор Пьяцолла: судьба и танго / В.Р. Доценко // Музыкальная жизнь. – 2013. – №6. – С. 77-80.
13. Доценко, В.Р. Бразилия. Музыка / В.Р. Доценко // Латинская Америка. Энциклопедия. М. : Экономика, 2013. – С. 464-465.

14. Доценко, В.Р. Венесуэла: как музыка спасает молодежь / В.Р. Доценко // Латинская Америка. – 2013. – № 9. – С. 80-89.
15. Доценко, В.Р. Карлос Чавес / В.Р. Доценко // Музыкальная жизнь. – 1983. – №7. – С. 18-19.
16. Доценко, В.Р. Карлос Чавес / В.Р. Доценко // Музыка стран Латинской Америки : сб. статей; сост., общ. ред. и прим. П.А. Пичугина. – М. : Музыка, 1983. – С. 92-116.
17. Доценко, В.Р. Карлос Чавес. Фортепианная музыка 1920-1930 годов (к вопросу расширения педагогического репертуара) / В.Р. Доценко // Модернизация содержания и форм музыкального образования в современных условиях : сб. статей; ред., сост. Е.А. Бодина. – М. : МГПУ, – 2009. – 246 с.
18. Доценко В.Р. «Магический реализм» и музыка Латинской Америки / В.Р. Доценко // Музыковедение. – 2014. – №2. – С. 28-33.
19. Доценко, В.Р. Музыка Лео Брауэра: традиции и новаторство / В.Р. Доценко // Латинская Америка. – 1989. – №11.– С. 99-96.
20. Доценко, В.Р. Музыкальная жизнь – реальная и «магическая» / В.Р. Доценко // Испания и Латинская Америка: динамика культурных процессов в конце XX– начале XXI веков. – М. : ИЛА РАН, 2011. – С. 147-185.
21. Доценко, В.Р. Музыка Испании. Поколение 51 – от авангарда к постмодернизму / В.Р. Доценко // Музыкальная академия. – 2013. – №4. – С. 166-174.
22. Доценко В.Р. Неоклассицизм в современной чилийской музыке (Творчество Доминго Санта Круса и Хуана Атонио Оррего-Саласа) / В.Р. Доценко // Латинская Америка. – 2014. – №3. – С. 81-88.
23. Доценко, В.Р. О музыкальном образовании в Португалии / В.Р. Доценко // Латинская Америка. – 2011. – №5. – С. 80-86.
24. Доценко, В.Р. От «национализма» к «универсализму» / В.Р. Доценко // Музыкальная академия. – 2008. – №4. – С.140-154.

25. Доценко, В.Р. Рецензия на книги П.А. Пичугина «Мексиканская песня» и «Музыкальная культура андских народов». / В.Р. Доценко // Латинская Америка. – 1981.– №6. – С. 140-143.

26. Доценко В.Р. Серия из 85 статей о музыкальной культуре и творчестве латиноамериканских композиторов и исполнителей: Агилар-Аумада, Мигель, стлб. 136; Альфтер, Родольфо, стлб. 148; Аменабар, Хуан, стлб. 150; Анило-Гонсалес, Мария Луиса, стлб. 152; Антунис, Жоржи, стлб. 153; Аррау, Клаудио, стлб. 177; Асконе, Висенте, стлб. 179-180; Асуар, Хосе Висенте, стлб. 181; Бермудес Сильва, Хесус, стлб. 193-194; Бесерра-Шмидт, Густаво, стлб. 196; Бириотти, Леон, стлб. 197; Бланко, Хуан, стлб. 200; Боккину, Алсеу, стлб. 201; Боланьос, Сесар, стлб. 201; Боливии музыка (в соавторстве с Пичугиным П. А.), стлб. 210-211; Брага, Антонио Франсиску, стлб. 219-220; Броква, Альфонсо, стлб. 240; Валькарсель, Эдгар, стлб. 246; Вега, Аурелио де ла, стлб. 250; Веласко, Леонардо, стлб. 251; Вильяльпандо, Альберто, стлб. 271; Галиндо Димас, Блас, стлб. 281; Гандини, Херардо, стлб. 284; Гарсиа, Фернандо, стлб. 285-286; Гарсиа Морильо, Роберто, стлб. 288; Герра Пейши, Сесар, стлб. 290; Гнатали, Радамес, стлб. 292; Гонсалес-Сулета, Фабио, стлб. 297; Давидовский, Марио, стлб. 309; Дианда, Ильда, стлб. 315; Дупрат, Рожериу, стлб. 325; Ипуче-Рива, Педро, стлб. 333; Кааманьо, Роберто, стлб. 338; Кальканьо, Хосе Антонио, стлб. 342; Каррильо, Хулиан, стлб. 354-355; Кастельянос, Гонсало, стлб. 356-357; Кастро, Вашингтон, стлб. 357-358; Кастро, Хосе Мария, стлб. 358; Козелла, Дамиану, стлб. 364; Корреа ди Оливейра, Вили, стлб. 384; Косми, Луис, стлб. 388; Крёпфль, Франсиско, стлб. 390; Кригер, Армандо, стлб. 391; Ланса, Альсидес, стлб. 417-418; Ласердо, Освальду, стлб. 419; Мараньо, Вирту, стлб. 419; Мартинес Монтойа, Андрес, стлб. 447; Маури Эстеве, Хосе, стлб. 451; Миньони, Франсиску, стлб. 479; Монако, Альфредо дель, стлб. 484-485; Нобри, Марлус, стлб. 498-499; Однопософф, Адольфо, стлб. 506; Орбон, Хулиан, стлб. 507; Оррего-Салас, Хуан Антонио, стлб. 508-509; Освальд, Энрике, стлб. 510; Паницца, Эктор, стлб. 517; Пинилья, Энрикес, стлб. 549-

550; Пратс, Хорхе Луис, стлб. 559; Раттенбах, Аугусто Бенхамин, стлб 568; Самбусетти, Луис, стлб. 592; Санта Крус Вильсон, Доминго, стлб. 593; Санторсола, Гидо, стлб. 594; Сантору, Клаудиу, стлб. 594-595; Серебриер, Хосе, стлб. 603; Сикейра, Жозе, стлб. 605; Сиккарди, Онорио, стлб. 606-607; Сохо, Висенте Эмилио, стлб. 613; Таварис, Мариу, стлб. 616; Тауриэльо, Антонио, стлб. 620; Тосар Эррекарт, Эктор Альберто, стлб. 628; Траверсари, Педро, стлб. 628-629; Тьелес, Сесилио, стлб. 633; Тьелес, Эвелио, стлб. 634; Угарто, Флоро Мануэль, стлб. 636-637; Фариньяс, Карлос, стлб. 652; Фернандо Барросо, Серхио, стлб. 654; Хиларди, Хиларио, стлб. 666-667; Хинастера, Альбеото Эваристо, стлб. 668-669; Хольцман, Родольфо, стлб. 670; Чавес, Карлос, стлб. 692-694; Эквадора музыка (в соавторстве с Пичугиным П. А.), стлб. 722-724; Энрикес, Мануэль, стлб. 727; Эстевес, Антонио, стлб. 733; Эстрада, Карлос, стлб. 733. / В.Р. Доценко // Культура Латинской Америки. Энциклопедия. – М. : РОССПЭН, 2000. – 744 с.

27. Доценко, В. Р. Серия из 38 статей о творчестве латиноамериканских и испанских композиторов: Айестаран, Лауро, стлб. 654; Арисага, Родольфо, стлб. 664-665; Айяла Перес, Даниэль, стлб. 782, Валькарсель, Теодоро, стлб. 703; Гайто, Констатино, стлб. 745; Галиндо Димас, Блас, стлб. 715; Гарсиа Морильо, Роберто, стлб. 720; Герра Пейши, Сезар, стлб. 722; Герреро, Франсиско, стлб. 722; Гнатали, Радамес, стлб. 726; Гонсалес Мантичи, Энрике, стлб. 728; Джаннео, Луис, стлб. 746; Кааманьо, Роберто, стлб. 772-773; Кабанильес, Хуан, стлб. 774; Каррильо, Трухильо стлб. 782; Контрерас, Сальвадор стлб.798; Кордеро, Роке, стлб. 798; Кригер, Эдино, стлб 806; Ламас, Хосе Анхель, стлб. 814-815; Лопес Марин, Хорхе, стлб. 823; Мендоса Висенте, Торибио, 838; Монкайо, Хосе Пабло, стлб. 846; Непомусену, Алберту, стлб. 856; Ортега, Серхио, стлб. 866; Пас, Хуан Карлос, стлб. 874; Пласа, Альфонсо Хуан Баутиста, стлб. 880-881; Ролон, Хосе, стлб. 898; Санди, Луис, стлб. 910; Сиккарди, Онорио, стлб. 914; Соро, Энрике, стлб. 922; Сохо, Висенте Эмилио, стлб. 924; Уисар, Канделарио, стлб. 945; Фариньяс, Карлос, стлб. 946; Хименес Мабарак, Карлос, стлб. 966; Эррера де

ла Фуэнте, Луис, стлб. 994; Эскобар, Луис Антонио, стлб.994. / В. Р. Доценко // Музыкальная энциклопедия. М. : Советская энциклопедия, 1982. – Т. 6. – 1008 с.

28. Доценко, В.Р. Становление национальных композиторских школ в Латинской Америке / В.Р. Доценко // Внеевропейские музыкальные культуры. Вопросы изучения традиций : сб. науч. трудов; отв. ред. и составители Ф.Г. Арзаманов, Т.М. Джани-заде. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, – 1988. – С. 103-120.

29. Доценко, В.Р. Творчество Карлоса Чавеса (к вопросу становления мексиканской профессиональной композиторской школы). Дис... канд. искусствоведения / В.Р. Доценко.– М., – 1984. – 223 с.

30. Доценко, В.Р. Уругвайская музыка / В.Р. Доценко // Музыкальная энциклопедия. Т. 5. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – стлб. 738-739.

28. Друскин, М.С. О западно-европейской музыке XX века / М С. Друскин – М. : Советский композитор, 1973. – 269 с.

29. Ерасов, Б.С. Концепции культурной самобытности в странах третьего мира / Б.С. Ерасов // Вопросы философии. – 1971. – № 11. – С. 40-51.

30. Земсков, В.Б. Народно-демократическая традиция танго и поэзия Аргентины / В.Б. Земсков // Художественное своеобразие литератур Латинской Америки : сб. статей; ред. И.А. Тертерян. – М. : Наука, 1976. – 372 с.

31. Земцовский, И.И. Фольклор и композитор / И.И. Земцовский – Л. ; М. : Сов. Композитор, – 1978. – 173 с.

32. Ивашкин, А. Музыка как большая сцена. Встречи с Маурисио Кагелем / А. Ивашкин // Советская музыка. – 1988. – №8. – С. 117 – 125.

33. Искусство стран Латинской Америки : сб. статей / отв. ред. В.Ю. Силюнас. – М. : Наука, 1986. – 240 С.

34. Карпентьер, А. Латинская Америка в музыке / А. Карпентьер // Куба. – 1978. – №2. – С. 8-19.

35. Карпентьер, А. Музыка Кубы. / А. Карпентьер ; пер. с исп. и примеч. Н. Н. Сердюковой. – М. : Музгиз, 1962. – 162 с.
36. Карпентьер, А. Мы искали и нашли себя. / А. Карпентьер : художественная публицистика; пер с исп., сост. и автор предисловия В. Б. Земсков; авторский комментарий Е.В. Огнева. – М. : Прогресс, 1984. – 415 с.
37. Карпентьер, А. Потерянные следы : роман / А. Карпентьер ; пер. с исп. Л. Синянской. – М. : Художественная литература, 1964. – 324 с.
38. Карпентьер, А. Царство земное : роман / А. Карпентьер ; пер. с исп. Р. Похлебкина. – М. : Иностранная литература, 1963. – 110 с.
39. Кинжалов, Р.В. Искусство древней Америки / Р.В. Кинжалов. – М. : Искусство, 1962. – 237 с.
40. Кириченко, Е.И. Три века искусства Латинской Америки / М. : Искусство, 1972. – 143 с.
41. Конен, В.Д. Пути американской музыки : Очерки по истории музыкальной культуры США / В.Д. Конен. – изд. 3-е, перераб.; с приложением очерка Л. Переверзева «От джаза к рок-музыке». – М. : Советский композитор, 1977. – 445 с.
42. Конен, В.Д. Этюды о зарубежной музыке / В.Д. Конен. – 2-е изд., дополн. – М. : Музыка, 1975. – 477 с.
43. Концепции историко-культурной самобытности Латинской Америки : сб. научн. тр. РАН ; отв. ред. В.Н. Кутейщикова. – М. : Наука, 1978. – 187 с.
44. Кряжева, И.А. Афрохристианские культы Латинской Америки : Очерки истории латиноамериканского искусства. Часть II. XIX-XX века / И.А. Кряжева. – М., 2004. – С. 7-21.
45. Кряжева, И.А. Городской музыкальный фольклор: некоторые особенности становления и современного развития (на материале Аргентины и Кубы) / И.А. Кряжева // Профессиональное искусство и народная культура Латинской Америки. – М., 1993. – С. 120-160.
46. Кряжева, И.А. «Ибероамериканизм» как тип композиторского мышления: «свое» и «чужое» в профессиональной музыке Латинской Америке / И.А.

Кряжева // *Iberica Americans*. Механизмы культурообразования в Латинской Америке. – М., 1994. – С. 161-171.

47. Кряжева, И.А. История культуры как история музыкального стиля Альберто Хинастеры / И.А. Кряжева // *Iberica Americans*. Тип творческой личности в Латинской Америке. – М., 1997. – С. 215-222.

48. Кряжева, И.А. Национальные «звукосимволы» в музыке Альберто Хинастеры / И.А. Кряжева // Очерки истории латиноамериканского искусства. Часть II. XIX-XX в.в. – М., 2004. – С. 249-258.

49. Кряжева, И.А. О сущности и типологии афро-американского фольклора / И.А. Кряжева // Очерк истории латиноамериканского искусства. Часть II. XIX-XX в. – М., 2004. – С. 22-61.

50. Кофман, А.Ф. Художественное своеобразие песенно-лирических жанров мексиканского фольклора / Дис...канд. искусствоведения – М., 1982. – 177 с.

51. Культура Аргентины : сб. научн. тр. / ИЛА РАН ; отв. ред. В. А. Кузьмищев. – М. : Наука, 1977. – 365 с.

52. Культура Кубы : сб. научн. тр. / ИЛА РАН ; отв. ред. В.А. Кузьмищев. – М. : Наука, 1979. – 331 с.

53. Культура Латинской Америки. Энциклопедия. / ИЛА РАН ; ред. коллегия: рук. проекта Н. С. Константинов ; отв. ред. П. А. Пичугин и др. – М. : РОССПЭН, 2000. – 744 с., илл.

54. Культура Мексики : сб. научн. тр. / ИЛА РАН ; отв. ред. В.А. Кузьмищев. – М. : Наука, 1980. – 301 с.

55. Кутейщикова, В.Н. Мексиканский роман / В.Н. Кутейщикова. – М. : Наука, 1971. – 335 с.

56. Кутейщикова, В.Н. Роман Латинской Америки в XX веке / В.Н. Кутейщикова. – М. : Наука, 1964. – 332 с.

57. Лавров, Н.М. Мексиканская революция 1910-17 г.г. / Н.М. Лавров. – М. : Наука, 1972. – 290 с.

58. Латинская Америка в прошлом и настоящем : сб. научн. тр. / ИЛА РАН ; ред. В.В. Вольский и др. – М. : Соцэкгиз, 1960. – 463 с.

59. Мартынов, И.И. Музыка Испании / И.И. Мартынов. – М. : Советский композитор, 1977. – 359 с.
60. Мариатеги, Х.К. Семь очерков истолкования перуанской действительности / Х.К. Мариатеги ; пер. с исп. М.И. Полякова ; К.С. Тарасова. – М. : Иностранная литература, 1963. – 423 с.
61. Маринельо, Х. Современники. Заметки и воспоминания / Х. Маринельо ; пер. с исп. С. Игнашева. – М. : Прогресс, 1968. – 316 с.
62. Мелетинский, Е. Мифологические теории XX века на Западе / Е. Мелетинский // Вопросы философии. – 1971. – №7. – С. 163-171.
63. Мексика. Политика. Экономика. Культура : сб. научн. тр. / ИЛА РАН ; ред. кол.: А.Ф. Шульговский (отв. ред.) и др.– М. : Наука, 1968. – 353 с.
64. Музыка стран Латинской Америки : сб. статей / Сост., ред. и прим. П.А. Пичугина. – М. : Музыка, 1983. – 301 с.
65. Музыкальная культура стран Латинской Америки : сб. статей / Сост., ред. и прим. П.А. Пичугина. – М. : Музыка, 1974. – 334 с.
66. Нации Латинской Америки. Формирование. Развитие : сб. научн. тр. / ИЛА РАН ; ред. А.В. Ефимов. – М. : Наука, 1964. – 442 с.
67. Национальные процессы в Центральной Америке и Мексике : сб. статей / ИЛА РАН ; ред. кол. С.А. Гонионский и др. – М. : Наука. 1974. – 349 с.
68. Об историко-культурной самобытности Латинской Америки // Латинская Америка. – 1981. – №2 – С. 71-119.
69. Об историко-культурной самобытности Латинской Америки // Латинская Америка. – 1981. – №3. – С. 95-130.
70. Пичугин, П.А. Алехандро Гарсиа Катурла / П.А. Пичугин // Культура Латинской Америки. Энциклопедия. – М. : РОССПЭН, 2000. – С. 286-287.
71. Пичугин, П.А. Амадео Рольдан и Алехандро Гарсиа Катурла / П.А. Пичугин // Культура Кубы : сб. научн. тр. ИЛА РАН ; отв. ред. В.А. Кузьмищев. – М. : Наука, 1979. – С. 145-168.
72. Пичугин, П.А. Аргентинская культура. Музыка. / П.А. Пичугин // Культура Латинской Америки. Энциклопедия. – М. : 2000. – С. 165-167.

73. Пичугин, П.А. В новом художественном качестве / П.А. Пичугин // Советская музыка. – 1965. – №6. – С. 10.
74. Пичугин, П.А. Краткий очерк кубинской музыки / П.А. Пичугин // Музыкальная культура Латинской Америки : сб. статей. ; состав, ред. и прим. П.А. Пичугина. – М. : Музыка, 1974. – С. 15-76.
75. Пичугин, П.А. Креольский поэтический фольклор / П.А. Пичугин // Культура Латинской Америки. Энциклопедия. – М. : РОССПЭН, 2000. – С. 63-68.
76. Пичугин, П.А. Корридор мексиканской революции / П.А. Пичугин. – М. : Музыка, 1985. – 188 с.
77. Пичугин, П.А. Мексиканская песня / П.А. Пичугин. – М. : Советский композитор, 1977. – 271 с.
78. Пичугин, П.А. Музыкальная культура андских народов / П.А. Пичугин. – М. : Наука, -- 1979. – 83 с.
79. Пичугин, П.А. Народная музыкальная культура / П.А. Пичугин // Культура Венесуэлы : сб статей. ИЛА РАН ; отв. ред. В.А. Кузьмищев. – М. : Наука, 1984. – С. 123-151.
80. Пичугин, П.А. Народная музыка / П.А. Пичугин // Культура Эквадора : сб. статей. ИЛА РАН ; отв. ред. В.А. Кузьмищев. – М. : Наука, 1985. – С. 154-187.
81. Пичугин, П.А. Народная музыка Аргентины. / П.А. Пичугин. – М. : Музыка, 1971. – 207 с.
82. Пичугин, П.А. Сильвестре Ревуэльтас и мексиканский фольклор / П.А. Пичугин // Советская музыка. – 1961. – №5. – С. 170-176.
83. Пичугин, П.А. Аргентинское танго / П.А. Пичугин. – М. : Музыка, 2010. – 262 с.
84. Пичугин, П.А. Эйтор Вилла-Лобос и бразильская национальная музыкальная культура / П.А. Пичугин // Культура Бразилии : сб. статей. ИЛА РАН. – М. : Наука, 1981.– С. 101-122.

85. Поэзия Латинской Америки / Библиотека всемирной литературы. Серия третья, т. 170. – М. : Худ. Литература, 1975. – 700 с.
86. Прогрессивные мыслители Латинской Америки (XIX-начало XX в.) : сб ст.; пер. с исп. и порт. ; сост. и вступ. статья А.Р. Бургете. – М. : Мысль. 1965. – 430 с.
87. Сапонов, М.А. Музыкальная культура Кубы: к проблеме народных традиций в профессиональном композиторском творчестве : дис.... канд. искусствоведения / Сапонов М.А. – М., 1978. – 180 с..
88. Сапонов, М.А. Музыкальный фольклор и творчество композиторов Кубы: к проблеме афрокубинского искусства / М.А. Сапонов // Проблемы музыкознания. Вып. 2. – М., 1975.
89. Сапонов, М.А. Хосе Марти и музыка Латинской Америки / М. А. Сапонов // Латинская Америка. – 1978. – №3. – С.173-181.
90. Сикейрос, Д.А. Художник и революция / Д.А. Сикейрос // Вопросы литературы. – М. : Известия, 1974. – №1. – С. 138-146.
91. Силюнас, В.Ю. О художественном своеобразии латиноамериканского искусства / В.Ю. Силюнас // Искусство стран Латинской Америки. – М. : Наука, 1986. – С. 10-38.
92. Струйский, П.А. (Пичугин). Национальная музыкальная культура Аргентины / П.А. Струйский // Культура Аргентины : сб. научн. тр. ; отв. ред. В.А. Кузьмищев. – М. : Наука, 1977. – С. 213-252.
93. Струйский, П.А. (Пичугин). Национальная музыкальная культура. Исторический очерк / П.А. Струйский // Культура Колумбии : сб. научн. тр. ; отв. ред. В.А. Кузьмищев. – М. : Наука, 1974. – С. 229-269.
94. Скребков, С.С. Художественные принципы музыкальных стилей. – М. : Музыка, 1973. – 446 с.
95. Субичус, Б.Ю. Культура Латинской Америки после Конкисты. Введение / Б.Ю. Субичус // Культура Латинской Америки. Энциклопедия. – М. : РОССПЭН, 2000. – С. 51-53.

96. Теоретические проблемы музыки XX века : сб. научн. тр. / Ред. и сост. Ю.Н. Тюлин. ; вып.- 2. – М. : Музыка, 1979. – 199 с.
97. Тертерян, И.А. В поисках формулы / И.А. Тертерян // Вопросы литературы. – М. : Известия, 1974. – С. 81-113.
98. Тойнби, А. Цивилизации перед судом истории : сб. научн. тр. / сост. Ращковский Е.Б. ; пер. с англ. И.Е. Киселевой и М.Ф. Носовой. – СПб. : Ювента, 1996. – 480 с.
99. Федотова, В.Н. Национальные черты стиля Эйтора Вилла-Лобоса как представителя бразильской музыкальной культуры : дисс... канд. искусствоведения / В. Н. Федотова. – М., 1983. – 173 с.
100. Федотова, В.Н. Творчество Эйтора Вилла-Лобоса и бразильская народная музыка / В.Н. Федотова // Искусство стран Латинской Америки : сб. научн. тр. ; НИИ Искусствознания Мин. Культ. СССР. – М. : Наука, 1986. – С. 106-127.
101. Формирование национальных литератур Латинской Америки : сб. научн. тр. / Отв. ред. В.Н. Кутейщикова. – М. : Наука, 1970. – 262 с.
102. Холопов, Ю.Н. Очерки современной гармонии. / Ю.Н. Холопов – М. : Музыка, 1974.– 286 с.
103. Шелешнева, Н.А. Изобразительное искусство Бразилии / Н.А. Шелешнева // Культура Бразилии : сб. научн. тр. ИЛА РАН. – М. : Наука, 1981.
104. Шнеерсон, Г.М. Портреты американских композиторов. / Г.М. Шнеерсон – М. : Музыка, 1977. – 229 с.
105. Шохман, Г.Б. Карлос Чавес / Г.Б. Шохман // Советская музыка – 1973. – №1. – С. 112-119.
106. Шульговский, А.Р. Романтизм и позитивизм в Латинской Америке / А.Р. Шульговский // Вестник истории мировой литературы. – 1960. – №4. – С. 3-19.
107. Эстрела, А. Бразильская музыка / А. Эстрела // Бразилия. Экономика, политика, культура. М., 1963.

108. Acosta, J. de. Historia natural y moral de las Indias, 1591 / J. Acosta ; Ed. Preparado por Edmundo O’Gorman. – Mexico.: Fondo de Cultura Economica, 1979. – 444 p.
109. Acosta, L. Musica y descolonizacion. – La Habana : Ed. Arte y literatura, 1982. – 298 p.
110. Agrupacion de Mujeres Alemanistas. Manifiesto, publicado el 26 de marzo de 1952.
111. Alaman, L. Historia de Mexico. Desde los primeros movimientos que prepararon su independencia en el ano 1808 hasta la epoca presente. T.1. / L. Alaman. – Mexico : Jus, – 1942. – 562 p.
112. Alanis Patino, E. La poblacion indigena de Mexico / E. Alanis Patino // M. O. Mendizabal M. O. Obras completas. T. I – Mexico : – 1946. – p. 29 - 98.
113. Alcaraz, J.A. “...en una musica estelar” / J.A. Alcaraz. – Mexico : INBA, 1987. – 141 p.
114. Allende-Blin, I. Pedro Humberto Allende Saron. Algunos aspectos caracteristicos de sua obra / I. Allende-Blin // Revista Musical Chilena. – 1953 – v. 56, № 197.
115. Almeida, R. Compendio de historia da musica brasileira / R. Almeida. – Rio de Janeiro : F. Briguiet y Cie, 1958. – 292 p.
116. Alonso, D.L. Manuel Ponce / D.L. Alonso. – Mexico : Ed. L’Auteur, 1950. – 198 p.
117. Alvarenga, O. Musica popular brasileira / O. Alvarenga. – Mexico ; Buenos Aires : Fondo de Cultura economica, 1947. – 272 p.
118. Andrade, M. de. Musica del Brasil / M. de Andrade. – Buenos Aires : Ed. Schapire, 1944. – 128 p.
119. Andrade, M. de. O movimento modernista / M. de Andrade. – Rio de Janeiro, 1942.

120. Alcaraz, J.A. Algunos representantes de las corrientes de vanguardia en la musica mexicana / J.A. Alcaraz // Estrada J. La Musica de Mexico. Historia. V. 5. – Mexico, 1984. – P. 115-176.
121. Alcaraz, J.A. La musica de Rodolfo Halffter / J.A. Alcaraz. // Cuadernos de musica nueva ; Serie 4. – Mexico : UNAM, 1977.
122. Almeida, R. Carlos Gomes e o romantismo musical brasileiro / R. Almeida // Enciclopedia Delta-Larousse. 15 vol. Musica. – Paris : Libreria Larousse, 1962.
123. Alvarenga, O. La musica popular brasileira / O. Alvarenga. – Mexico ; Buenos-Aires: Fondo de Cultura Economica, 1947. – 272 p.
124. America Latina en su musica. Relatora Izabel Aretz. – Mexico : Siglo veintiuno, UNESCO, 1977. – 344 p.
125. Angel, M.G. Poesia indigena en la Altiplanicie / M.G. Angel. – Mexico, 1940. – 129 p.
126. Ardevol, J. Introduccion a Cuba. La musica / J. Ardevol. – La Habana: Instituto del libro, 1969. – 195 p.
127. Aretz, I. El folklore musical argentino / I. Aretz. – Buenos Aires, 1952. – 271 p.
128. Aretz, I. La musica como tradicion / I. Aretz // America Latina en su musica. Mexico, UNESCO. 1977. P. 255-270.
129. Arnedo, L. Las raices del canto en el folklore argentino / L. Arnedo // Boletin de Musica. – La Habana : Casa de las Americas, 1973.
130. Asuar, J.V. La sinfonia de Roberto Falabella / J.V. Asuar // Revista musical chilena. – 1968. – № 61.
131. Ayestaran, L. El candomble, la chica y la bambula entre 1820 y 1888 / L. Ayestaran // Boletin de Musica. № 37. – La Habana : Casa de las Americas, 1973.
132. Ayestaran, L. Domenico Zipoli y el Barroco musical sudamericano / L. Ayestaran // Revista musical chilena. – 1962. – № 94-124. – P. 26-29.
133. Ayestaran, L. Domenico Zipoli, vida y obra / L. Ayestaran. – Montevideo : Universidade Catolica Argentina, 1962. – 127 p.

134. Ayestaran, L. La musica en el Uruguay / L. Ayestaran. – Montevideo : Ed. Sodre, 1953. – 818 p.
135. Baqueiro Foster, G. La musica en Mexico. Cincuenta anos de la Revolucion. T. IV. / G. Baqueiro Foster. – Mexico, 1962.
136. Bal y Gay, J. El nacionalismo y la musica mexicana de hoy / J. Bal y Gay // Nuestra musica. – 1949. – №4. – P. 107-113.
137. Barcia, J. Tangos, tangueros y tangosas / J. Barcia. – Buenos Aires : Plus Ultra, 1961. – 266 p.
138. Basarde, J. America en la cultura occidental / J. Basarde // Meditaciones sobre el destino historico del Peru. – Lima, 1947.
139. Bastid, R. Las Americas negras : las civilizaciones africanas en el Nuevo Mund / R. Bastid. – Madrid : Alianza editorial, 1969.
140. Beauregard, M. Violencia y passion musicales en obra creadora de Carlos Chavez / M. Beauregard // Mexico en la cultura. – 17.1.1965.
141. Bebey, F. Africa noire; musique ancestrale pour un monde a venire / F. Bebey // Musique et cultures musicales : Vol. 1, №2. Cultures. – Paris : UNESCO, 1973. – 326 p.
142. Becerra, G. Impresiones sobre la Tribuna Internacional convocada por el Consejo Internacional de Musica de Unesco / G. Becerra // Revista musical chilena. – 1963. – № 85. – P. 37-42.
143. Behague, G. La Musica en America Latina. Introduccion / G. Behage. – Caracas, 1983. – 569 p.
144. Benaros, L. El tango y los lugares y casas de baile / L. Benaros. La historia del tango. T.2. – Buenos Aires, 1977. – 152 p.
145. Benites F. y Fuentes C. Entrevista / F. Benites, C. Fuentes // France Observateur – 1963, 22 de agosto. – P. 61.
146. Carlos Gomes, grande compositor brasileiro [Электронный ресурс] / Carlos Gomes. – Blog luso-carioca : 28.12.2008.
147. Boletin economico de America Latina. – New York, 1973. – XVIII. – №.12.

148. Brasil: 500 anos – Musica e Historia. Fasciculo / Red. M. Brandao. – Sao Paulo, abril-junho de 1999.
149. Brouwer, L. La musica, lo cubano y la innovacion / L. Brouwer. – La Habana : Ed. Letras cubanas, – 1982. – 76 p.
150. Valenti Ferro, E. Un conflicto insoluble / E. Valenti Ferro // Buenos Aires musical. – 1964 – № 311.
151. Cabrera Latorre, A. Rutas de America / A. Cabrera Latorre. – Buenos Aires : Peuser, 1941. – 242 p.
152. Campa, C. Articulos y criticas musicales / C. Campa. – Mexico : Wagner y Levien, 1902. – 169 p.
153. Campobello, N. Ritmos indigenos de Mexico / N. Campobello, G. Campobello. – Mexico, 1941. – 246 p.
154. Campos, R.M. El folklore musical de Mexico / R.M. Campos // Boletin Latinoamericano de Musica : №. 3. – Montevideo, 1937. – P. 34-52.
155. Campos, R.M. El folklore y la musica mexicana / R.M. Campos. – Mexico: Secr. De educacion publica, 1928. – 351 p.
156. Carella, T. El tango. Mito y esencia / T. Carella. – Buenos Aires : Ed. Doble, 1956. – 127 p.
157. Carpentier, A. Ese musico que llevo dentro : 3 tomos. / A. Carpentier ; Seleccion de Z. Gomes. T. I. – Chavez : Premio «Caro de Boesi». – P. 68-69; Una conferencia de Carlos Chavez. – P. 70-72; Chavez y interpretacion. – P. 72-74; Un articulo de Carlos Chavez. – P. 74-76; Alexandro Garcia Caturla. – P. 85- 86. – La Habana : Ed. Letras cubanas, 1980.
158. Carpentier, A. La musica en Cuba / A. Carpentier. – La Habana : Ed. Letras cubanas, 1979. – 290 p.
159. Carpentier, A. La sinfonia num. 3 de Carlos Chavez / A. Carpentier // El Nacional. – 1954. – 18 de diciembre.
160. Carpentier, A. Los pasos perdidos / A. Carpentier. – La Habana : Letras cubanas, 1979. – 253 p.

161. Carrillo, J. Sonido 13. Teoria logica de le musica / J. Carrillo. – Mexico : Tip. E. Pardo e niños. 1939. – 136 p.
162. Carrillo, J. Tratado sintetico de contrapunto / A. Carrillo. – Mexico : Astlan ed., 1928. – 43 p.
163. Carrion, J. Mito y magia del mexicano / J. Carrion. – Mexico : Porrúa e Obregon, 1922. – 241 p.
164. Las Casas, Frei Bartolome de. Historia de las Indias : Libro III / Frei Bartolome de Las Casas. – Mexico, 1951.
165. Case, A. El problema de Mexico y la ideologia nacional / A. Case. – Mexico : Libro-mex., 1955. – 98 p.
166. Castañeda, D. La musica y la revolucion mexicana / D. Castañeda // Boletin latinoamericano de musica. Año 5 ; t. 5. – Montevideo : JJM, 1941. – P. 437-438.
167. Castañed, D. Instrumental precortesiano. T.1. / D. Castaneda, V. T. Mendoza. T.1.– Mexico : SEP, 1933. – 281 p.
168. Chase, G. A guide to the latin-american Music / G. Chase. – Washington: Librari of Congress, 1943. – 274 p.
169. Chase, G. El compositor Cordero / G. Chase // Americas.– 1958. – vol.10, № 7. – P. 10.
170. Chase, G. Introduccion a la musica americana contemporanea / G. Chase. – Buenos- Aires : Ed. Nova, 1958. – 131 p.
171. Chase, G. Un enfoque de la musica latinoamericana / G. Chase // Studies in ethnomusicology. vol 1. – New York : Pan American Union, 1961. – p. 12-27.
172. Chavez, C. Arte Americano / C. Chavez // Polifonia.– Buenos Aires, 1954. – № 79-81.
173. Chavez, C. Carta abierta a la Juventud / C. Chavez // Musica. – 15.V. 1930. – p. 4.
174. Chavez, C. El dodecafonismo en Mexico / C. Chavez // El Universal. – 6.III.1955. – p. 3-4.
175. Chavez, C. Influencias, forma, etcetera / C. Chavez // El Universal. – 6.II.1954. – p. 3- 4.

176. Chavez, C. Mexican music / C/ Chavez // H. Weinstock. Programm notes for concerts at the Museum of Modern Art. – New York : William, Rudgera, 1940.
177. Chavez, C. Musical Thought / C. Chavez. – Cambridge: Harvard university press, 1961. – 16 p.
178. Chavez, C. Notas al album de Danza Mexicana Moderna / C. Chavez. – RCA. MKL, 1965.
179. Chavez, C. Today in Mexican music / C. Chavez // Christian sciens monitor. –1939, 2. IX. – V.31, № 237. – P. 7.
180. Chavez, C. Toward a new music. Music and Electriscity / C. Chavez.– New York : Norton and Company, 1937. – 180 p.
181. Chavez, C. Un compositor latinoamericano / C. Chavez. – Bogota : Universidad nacional de Colombia. – 1974. – feb. № 13. – P. 153-177.
182. Claro, S. La musica virreinal en el Nuevo Mundo / S. Claro // Revista musical chilena. – 1970. – № 110.
183. Classicas Guitar. – London. – 1985. – Vol. 3. № 10.
184. Compositores de America. Datos biograficos y catalogos de sus obras. – Washington: Pan American Union, 1955 - 1972. – vols. 1 – 18.
185. Copland, A. Music and imaginacion / A. Copland.– New York : The new american libr., 1963. – 127 p.
186. Copland, A. Our new music / A. Copland. – New York ; London : Whittlessy house, 1941.—305 p.
187. Cordero, R. Nacionalismo versus dodecafonismo / R. Cordero // Revista musical chilena. – 1959. – № 67 – P. 21-32.
188. Cordero, R. Vigencia del musico culto / R. Cordero // America Latina en su musica. Relatora Izabel Aretrz. Mexico: Siglo veintiuno, UNESCO, 1977. – P. 154-173.
189. Correa de Azevedo, L.H. El compositor latinoamericano y el universo sonoro en este fin de siglo / L.H. Correa de Azevedo // Musica. – La Habana : Casa de las Americas, 1977. – bol. № 66. – P. 7-10.

190. Correa de Azeved, L.E. La musica en America Latina / L.E. Correa de Azevedo // America Latina en su musica. Relatora Izabel Aretz. Mexico : Siglo veintiuno, UNESCO, 1977. – P. 53-70.
191. The Courier Jurnal. – Louisville. – 3. II. 1957.
192. Cowell, H. Carlos Chavez / H. Cowell // Ewen D., Knopf A. The book of modern composers. – New York, 1945. – P. 441-446.
193. Cowell, H. Roldan and Caturla / H. Cowell // Boletin latinoamericano de musica. T. V. – Montevideo : IESM, 1941.– 637 p.
194. Dianda, H. Musica en la Argentina de hoy / H. Dianda. – Buenos-Aires : Ed. Proartel, 1966. – 97 p.
195. Diaz Du-Pond, C. Cincuenta años de opera en Mexico. Testamento operistico / C. Diaz Du-Pond. – Mexico : UNAM, 1978. – 326 p.
196. Diaz del Castillo B. Historia verdadera de la concista de la Nueva España. Barcelona : Ed. Ramon Sopena, 1975. – 829 p.
197. Diccionario de musica española e hispanoamericana. Director y Coordinador Casares E. R. 10 vol. – Madrid : S.G.A.E., 2002. – 977 p.
198. Dotsenko, V. Manual de piano / V. Dotsenko, Teixeira Lopes. A. – Porto: Ministerio de Educacao, 1994.– 137 p.
199. Dotsenko, V. La obra de Alberto Ginastera / V. Dotsenko // Iberoamerica. – 2013. – №4. – P. 95-114.
200. Enciclopedia de la musica / Trad. y adaptacion español de O. Mayer-Serra. 2-a ed. – Mexico : Atlante, 1944. 3 V. : V.1. – 375 p., V 2. – P. 376-728, V. 3. – P. 729-1138.
201. Estrada, J. La musica en Mexico / Editor Julio Estrada y otros autores. Historia. Vol I-V. V. I. Periodo prehispanico. – 236 p.; V. II. Periodo virreinal. – 243 p.; V. III. Periodo de la Independencia a la Revolucion. – 212 p.; V. IV. Periodo nacionalista. – 170 p.; V. V. Periodo contemporaneo. – 235 p. – Mexico : UNAM, 1984.
202. Estrela, A. Musica de camara no Brasil / A. Estrela // Boletin latinoamericano de musica. T. VI. – Rio de Janeiro : IIM, 1946. – 606 p.

203. Etkin, M. Reflexiones sobre la musica de vanguardia en America Latina / A. Etkin // Musica. – La Habana : Casa de las Americas, 1973. – bol. № 397. – P. 2-3.
204. Falabella, F. Problemas historicas del joven compositor en America y Chile / F. Falabella // Revista musical chilena. – 1958. – № 58.
205. Fanon, F. Por la Revolucion Africana / F. Fanon. – Mexico. : Fondo de cultura economica. – 1966. –233 p.
206. Fernande, O.L. A contribuicão harmonica de Villa-Lobos para a musica brasileira / O.L. Fernande // Boletim latinoamericano da musica.T.VI. – Rio de Janeiro : IIM, 1946. – P. 23-26.
207. Fernandez, J. Arte mexicano. De sus origenes a nuestros dias / J. Fernandez. – Mexico : Porrúa, 1958. – 208 p.
208. Ferrer, H. El libro del tango : Cronica y diccionario. 1850-1977 / H. Ferrer. – Buenos Aires, 1977. – 769 p.
209. Flores Sanchez, H. En musica como en letras son los jovenes que dan la pauta / H. Flores Sanchez // Mexico en la cultura. – 1958. – 19.VI. – P. 3-4.
210. Flores Sanchez, H. Musica / H. Flores Sanchez // Mexico en la cultura. – 1958. – 13.IV. – P.8.
211. Foster, B.G. La musica en Mexico. Cincuenta anos de la Revolucion. T.IV. / B.G. Foster. – Mexico, 1962.
212. Foster, B.G. El secreto armonico y modal de um antigo arte maya / B.G. Foster // Revista musical mexicana. – 1942.– № 1. – P. 7-8.
213. Foussant, J. Coatlicue. Estetica del arte indigena antigua : 2-a ed. / J. Foussant.– Mexico : Instituto de investigaciones esteticas. UNAM, 1959. – 302 p.
214. Frankenstein, A. Chavez: Six splendid symphonies / A. Frankenstein // High fidelity. – 1967. – Vol. 17, №8, Juli. – P. 73.
215. Frei Branco. M.R. Conversion en Piritu / M.R. Frei Branco. – Madrid, 1892.
216. Frei Nolasco. La musica en Santo Domingo y otros ensayos / Frei Nolasco. – Ciudad Trujillo, 1939.
217. Frost, E.C. Las categorias de la cultura mexicana / E.C. Frost. – Mexico : UNAM, 1972. – 212 p.

218. Gamboa, L. El insuperable genio creador de Sivestre Revueltas / L. Gamboa. – Mexico en la cultura. – 1962. – 29. IV. – p. 7.
219. Gamio, M.M. Forjando patria / M.M. Gambio. – Mexico : Porrúa, 1916. – 145 p.
220. Garcia Caturla, A. The development of Cuban music / A. Garcia Caturla // American composers on American music. A symposium. – New York, 1962.
221. Garcia Morillo, R. Carlos Chavez. Vida y obra / R. Garcia Morillo. – Mexico ; Buenos-Aires : FCE, 1960. – 241 p.
222. Garcia Muñoz, C. Un archivo musical Americano. / C. Garcia Muñoz, W. A. Roldan. – Buenos Aires, 1972. – 311 p..
223. Garcia Rolando, V. Historia de la musica latinoamericana / V. Garcia Rolando, C. Croatto Luciano. – Buenos Aires : Perlado, 1938. – 231 p.
224. Garibay, A.M. Epica nauatl / A.M. Garibay. – Mexico : UNAM, 1999. – 102 p.
225. Garizurieta, C. Altitud y longitud de la literature mexicana / C. Garizurieta. // Revista America.– 1949. – № 60, vol V.– P. 3-7.
226. Gesualdo, V. Historia de la musica en la Argentina. 3 t. / V. Gesualdo. – Buenos-Aires : Ed Beta, 1961. – 271 p.
227. Ginastera, A. A proposito de «Don Rodrigo» / A. Ginastera. // Buenos Aires musical. – 1964. – 16 de Julio. – № 310.
228. Ginastera, A. Sonata [Ноты] : for Cello and Piano op. 49 / A. Ginastera. – Buenos-Aires : Ed. Boos end Hawwkes, 1979. – 35 p.
229. Gomez, Z. Amadeo Roldan / Z. Gomez. – La Habana : Ed. Arte y Literatura, 1978. – 264 p.
230. Gramatges, H. Aniversario de la muerte de Caturla / H. Gramatges // Musica. – La Habana : Casa de las Americas. – 1970. – № 2. – P. 3.
231. Guarnieri, M.C. El gaucho / M.C. Guarnieri. – Montevideo : Ed. Florensa, 1967. – 91 p.
232. Guarnieri, M.C. Sonata [Ноты] para piano. Prefacio / M.C. Guarnieri. – Sao Paulo, 1997. – 25 p.

233. Gutierrez, E. Nuestra Senora la Muerte / E. Gutierrez, T. Gutierrez. // Mexico en la cultura. – 1970. – 25.X.– P. 8.
234. Hanke, L. Mexico avanza esforosamente / L. Hanke // Revista nacional de cultura. – 1960. – № 1940-41. – P. 43-44.
235. Herkovitz, M. El Negro en el Nuevo Mundo / M. Herkovitz // J.L. Franko. La presencia negra en el Nuevo Mundo. – La Habana, 1969.
236. Herrera y Ogazon, A. El arte musical en Mexico / A. Herrera y Ogazon. – Mexico: Depart. Ed. de direccion general de los bellas artes. 1917. – 227 p.
237. Homenaje nacional a Carlos Chavez – Mexico : INBA, 1978. – 143 p.
238. Hoz, P. de la. Edgardo Martin in memoriam. La Jiribilia / P. de la Hoz. – Cuba. – 2004. – № 159. – P. 2.
239. EnriqueIturriaga Perspectiva Historica [Электронный ресурс] : E. Iturriaga. – Режим доступа: <http://circomper/Blogspot.com/2003/03/>
240. Hurtade. La Musique ans la Republique Argentine / Hurtade // La revue musical. – Paris,–1900.– Fevrier-mars. – P. 7-10.
241. Ibarra C.M. Teoria de Mexico / C.M. Ibarra // Revista mexicana de Sociologia. – 1952. – Vol. 14, № 2 (May-Aug.). – P. 304-306.
242. Inauguracion del Museo Nacional de Artes Plasticas. – Mexico : INBA, 1949. – 36 p.
243. Investigacion folclorica en Mexico. Materiales. Vol. 1. – Mexico : Ed. Losada, 1962. – 651 p.
244. Jahn, J. Muntu. Las culturas neoafricanas / J. Jahn. – Mexico : Fondo de Cultura Economica, 1963. – 327 p.
245. Kuri-Aldana, M. Dos opciones para el compositores mexicanos: nacionalismo popular, o espejismo universalista / M. Kuri-Aldana // Musica. – La Habana : Casa de las Americas, 1979. – bol. № 79. – P. 14-20.
246. Kuri-Aldana, M. Jovenes compositors mexicanos / M. Kuri-Aldana. – Musica. – La Habana, Casa de las Americas, – 1974. – bol. № 49. – P.16-19.
247. Lange, F.C. Americanismo musical / F.C. Lange. – Montevideo: Instituto de estudios superiores, 1934. – 32 p.

248. Lange, F.C. Itinerario profesional y sentimental de Domenico Zipoly, su opera omnia / F.C. Lange. – Buenos Aires, 1973. – 43 p.
249. Lange, F.C. Villa Lobos, un pedagogo creador / F.C. Lange // Boletín latinoamericano de música.T.I. – Montevideo : IESU, 1935. – 288 p.
250. Lavin, C. Criollismo literario y musical / C. Lavin // Revista Musical Chilena. – 1967. – Nº 99. – P. 13-33.
251. Leon, A. Consideraciones en torno la presencia de rasgos africanos en la cultura popular Americanas / A. Leon // Revista Santiago. – marzo de 1974. – Nº 13-14. – P. 8-17.
252. Leon, A. Hacia una música en el pueblo / A. Leon // Música. – La Habana : Casa de las Américas, 1977. – Nº 64. – P. 4-6.
253. Linares, M.T. La música y el pueblo / M.T. Linares. – La Habana : Ed. Pueblo y Educación, 1974. – 215 p.
254. Linton, R. Cultura del hombre / R. Linton. – México : Fondo de Cultura económica, 1944. – 143 p.
255. Linton, R. Estudio de hombre / R. Linton. – México: Fondo de Cultura económica, 1954. – 211 p.
256. Livermore, A. Historia de la música Española / A. Livermore. – Barcelona : Barral, 1974. – 411 p.
257. Lopes Camara, F. La génesis de la conciencia liberal en México / F. Lopes Camara. – México: El Colegio de México, 1954. – 125 p.
258. Macias y Perez, S. Manuel M. Ponce, el genio musical / S. Macias y Perez // México en la cultura. – 20.III. 1971. – P. 5.
259. Marco, T. Marlos Nobre. El sonido del realismo mágico / T. Marco. – Madrid : Fundación Autor, 2006. – 162 p.
260. Marinello, J. Imagen de Silvestre Revueltas / J. Marinello. – La Habana: Sociedad cubano-mexicana de relaciones culturales, 1966. – 47 p.
261. Martí, S. Canto, danza y música precortesianos / S. Martí. – México ; Buenos Aires: FCE, 1961. – 379 p.

262. Marti, S. Instrumentos musicales precortesianos / S. Marti. – Mexico: INAM, 1968. – 378 p.
263. Marti, S. La musica mesoamericana / S. Marti // Musica. – La Habana : Casa de las Americas. – 1975. – № 52. – P. 3-7.
264. Marti, S. Musica precolombina / S. Marti // Mexico: Ed. Euroamericanos, 1979. – 95 p.
265. Martin, E. Amadeo Roldan. Sala de Amadeo Roldan / E. Martin. – La Habana, 1962.
266. Martin, E. Notas al programa. Orquesta Sinfonica Nacional / E. Martin.– La Habana, - 1960. – № 2.
267. Martinez, J.L. De la naturaleza y el caracter de la literatura mexicana / J.L. Martinez. – Mexico: Tezontle, 1960. – 56 p.
268. Musicologia en Latinoamerica. / Prologo, seleccion y notas de Zoila Gomez Garcia. – La Habana: Ed. Arte y Literatura, 1985. – 428 p.
269. Matamoro, B. Origenes musicales / B. Matamoro // L. Benaros. La historia del tango. T. 1. – Buenos Aires, 1976. – 144 p.
270. Mayer-Serra, O. Carlos Chavez / O. Mayer-Serra. Musica y musicos de Latinoamerica. – Mexico: Atlante, 1947. – 11 p.
271. Mayer-Serra, O. El estado presente de la musica en Mexico / O. Mayer-Serra.– Washington: Union panamericana, 1946. – 24 p.
272. Mayer-Serra, O. Musica y musicos de Latino-America / O. Mayer-Serra. – Mexico: Atlante, 1947. – 1134 p.
273. Mayer-Serra O. Panorama de la musica hispanoamericana / O. Mayer-Serra // Musicologia en Latinoamerica. – La Habana: Ed. Arte y Literatura, 1985. – P. 56-91.
274. Mayer-Serra, O. Panorama de la musica mexicana. Desde de la independenciam hasta la actualidad / O. Mayer-Serra. – Mexico: El Colegio de Mexico, 1941. – 196 p.

275. Mayer-Serra, O. Silvestre Revueltas y el nacionalismo musical en Mexico / O. Mayer-Serra // Boletín Latino Americano de música. t.V. Montevideo: IIM, 1941. – P. 543-562.
276. Mendieta de Geronimo. Historia eclesiástica Indiana, 1596, publicada por J. García Icazbalceta / Geronimo de Mendieta. – México, 1870. – 790 p.
277. Mendizabal, M.O. Conquista religiosa de los indígenas. Obras completas. T.III. / M.O. Mendizabal. – México, 1946. – 251 p.
278. Mendoza, V.T. Carlos Chavez. Bosquejo biográfico / V.T. Mendoza. – El Universal. México, – 27.VII.1955. – P. 6-8.
279. Salas, H. El tango / H. Salas. – Buenos Aires, 1986. – 224 p.
280. Mendoza, V.T. El corrido de la revolución mexicana / V.T. Mendoza. – México: FCE, 1957 – 371 p.
281. Mendoza, V.T. La canción mexicana. Ensayo de clasificación e antología / V.T. Mendoza. – México: UNAM, I vol., 1961. – 671 p.
282. Mendoza, V.T. Glosas y décimas de México / V.T. Mendoza. – México: FCE, 1957. – 351 p.
283. Mendoza, V.T. Lirica infantil de México. México: El Colegio de México. 1956. – 177 p.
284. Mendoza, V.T. Lirica narrativa de México. El corrido / V.T. Mendoza. – México: UNAM, 1964. – 418 p.
285. Mendoza, V.T. Música precolombina en América / V.T. Mendoza // Musicología en Latinoamérica.– La Habana: Ed. Arte y Literatura, 1985. – P. 203 – 223.
286. Mendoza, V.T. Panorama de la música tradicional de México / V.T. Mendoza. – México: UNAM, 1956. – 258 p.
287. El Mercurio. – Santiago de Chile, – 4 de septiembre de 1954.
288. Merino, L. Fluir y refluir de la poesía de Neruda en la música chilena / L. Merino // Revista musical chilena. – 1973. – № 123-124. – P. 36-38.
289. Metraux, A. Haiti, la terre, les homes, et les dieux / A. Metraux. – Nechatel: Ed. De la Raconniera, 1957. – 109 p.

290. Muñoz de Quevedo, M. Alexandro Garcia Caturla / M. Muñoz de Quevedo // Boletín latinoamericano de música. T.V. – Montevideo, IIM, 1941. – 637 p.
291. Muricy, A. Villa Lobos, una interpretación / A. Muricy. – Rio de Janeiro, 1946.
292. Musicología en Latinoamérica. Prologo, selección y notas de Zoila Gomez Garcia. – La Habana: Ed. Arte y Literatura, 1985. – 441 p.
293. La Nación. – Buenos Aires, 14.IV. 1980.
294. Neruda, P. Confieso que he vivido / P. Neruda. – Buenos Aires: Losada, 1974. – 497 p.
295. Neves, J.M. Estudio comparativo dentro de la producción musical latinoamericana / J.M. Neves // América Latina en su música. Relatora Izabel Aretz. Mexico, UNESCO. 1977. – P. 199-229.
296. Neves, J.M. Música contemporánea brasileña / J. M. Neves. – Sao Paulo, 1981.
297. The New York Herald Tribune. – 24. II. 1947.
298. Nobre, M. La problemática de la música latinoamericana / M. Nobre // Revista musical chilena. – 1978. – № 142-144. – P. 71-78.
299. Nobrega. A. «Bachianas brasileiras» de Villa-Lobos / A. Nobrega. – Rio de Janeiro, 1971.
300. Nogueira Franca, E. Música do Brasil / E. Nogueira Franca. – Rio de Janeiro, 1968.
301. Nunis Garcia. Misa Santa Cecilia[Ноты] : Comentario.– Rio de Janeiro : Funarte. Instituto Nacional de Música, 1984.
302. Olavarria y Ferrari, E. Resena historia del teatro en Mexico (1538-1911) / E. Olavarria y Ferrari. – 3-a ed., 5 vol. – Mexico: Porrúa, 1961. – 3680 p.
303. Orbon, J. Las sinfonías de Carlos Chavez / J. Orbon // Pauta. – Julio 1987. – № 23.
304. Ordaz, L. El teatro en Rio de La Plata / L. Ordaz. – Buenos Aires: Ed. Leviatan. 1957. – 347 p.

305. Orquesta sinfonica de Mexico. Sinfonia India. Notas por Francisco Aega :
Programma, I temporada. – Mexico, 1936. – P. 16.
306. Orrego-Salas, J. Ensayo de autocritica / J. Orrego-Salas // El Mercurio – 7 de
agosto de 1949. – P. 3-4.
307. Orrego-Salas, J. Heitor Villa Lobos: figura, obra y estilo / J. Orrego-Salas //
Boletin interamericano de musica. – Washington: OEA, marzo de 1966. – № 52. –
P. 3-38.
308. Orrego-Salas, J.A. Los cuartetos de cuerdas de D. Santa Cruz / J.A. Orrego-
Salas // Revista musical chilena. – 1952. – № 2.
309. Orrego Salas, J.A. Tecnica y estetica / J.A. Orrego-Salas // America Latina en
su musica. Mexico : UNESCO, 1977. – P. 174-199.
310. Ortega y Gasset, J. Meditacion del pueblo joven / J. Ortega y Gasset. –
Madrid: Alianza editorial, 1981. – 239 p.
311. Ortiz, F. La africania de la musica folclorica de Cuba / F. Ortiz. – La Habana:
Ministerio de Educacion, 1954. – 477 p.
312. Ortiz, F. Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba / F. Ortiz.–
2-a edicion. – La Habana: Ed. Letras cubanas, 1981. – 602 p.
313. Ortiz, F. Contrapunto cubano del tabaco y el azucar / F. Ortiz. – La Habana:
Consejo nacional de cultura, Ed. Universitaria, 1963. – 490 p.
314. Otero, M. Una convesacion con Mercedes Otero / M. Otero // Pauta. – 1985. –
V. IV, № 14.
315. Ovalle, A. Historica relacion del Reino de Chile. 1646 / A. Ovalle. –
Biblioteca Nacional, Santiago : Zig-Zag, 1961. – 102 p.
316. Oviedo, G.F. de. Historia general y natural de las Indias. Libro V. / G.F.
Oviedo. – Madrid, 1851-1855.
317. El Pais.– Madrid. – 24. IV. 1977.
318. El Pais. – Montevideo. – 15. IX. 1945.
319. Palmer, R. Ritual musia on record / R. Palmer // The New York Times – 22
de mayo de 1977. – P. 3-5.

320. Parakevaidis, G. El dodecafonismo y el serialismo en America Latina / G. Parakevaidis // Pauta. – 1985. – V. IV, №14. – P. 73-87.
321. Paucke, F. La musica virreinal en el Nuevo Mundo / F. Paucke // Revista musical chilena. – 1970. – № 110. – P. 35-36.
322. Paz, J.C. Introduccion a la musica de nuestro tiempo / J.C. Paz. – 2-a ed. – Buenos-Aires : Ed. Sudamericana, 1971 – 52 p.
323. Paz, O. El laberinto de soledad / O. Paz. – Mexico: FCE, 1970. – 191 p.
324. Perdomo Escobar, J. I. Historia de la musica en Colombia / J. I. Perdomo Escobar.– Bogota: Imprenta Nacional, 1945. – 348 p.
325. Pereira Salas, E. Los Villancicos chilenos / E. Pereira Salas // Revista musical chilena. – 1955. – № 51. – P. 15-17.
326. Perez Martinez, H. Cuauhtemoc. Vida y muerte de una cultura / H. Perez Martinez. – Mexico: Espasa-Calpe mexicana, 1948. – 173 p.
327. Pesce, R. La Guardia Vieja. La historia del tango : T. 3 / R. Pesce. – Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1977. – 312 p.
328. Plaza, R. de la. Ensayos sobre el arte en Venezuela / R. de la Plaza.– Caracas, 1883. – 182 p.
329. Ponce, M. Apuntes sobre musica mexicana / M. Ponce // Boletin latinoamericano de musica. Ano III, T. 3. – Montevideo: IESM, 1937. – P. 140-157.
330. Ponce, M. El folklore musical mexicano, lo que ha hecho, lo que puede hacerse / M. Ponce // Revista musical de Mexico. – 15. IX. 1919. – № 5. – P. 5-9.
331. Pulido, E. En memoria de Manuel M. Ponce / E. Pulido // Nuestra musica. – abril de 1949. – №14. – P. 148-151.
332. Pulido, E. La musica en Mexico / E. Pulido // Buenos Aires musical. – 2.V. 1975. – №476. – P. 3.
333. Quinto aniversario de la orquesta de Camara de la ciudad de Mexico / Mexico en la cultura. – 11.XI.1973. – P. 4.
334. Ramon y Rivera, L.F. Cantares. La poesia en la musica folklorica venezolana / L.F. Ramon y Rivera. – Caracas: Ed.C.V.G., 1950. – 103 p.

335. Ramon y Rivera, L.F. El artista popular / L.F. Ramon y Rivera // America Latina en su musica. – Mexico : UNESCO, 1977. – P. 141-154.
336. Ramos, A. Las culturas negras en el Nuevo Mundo / A. Ramos. – Mexico: Fondo de Cultura economica, 1943. – 292 p.
337. Ramos, A. Las poblaciones del Brasil / A. Ramos. – Mexico: Fondo de Cultura Economica, 1944. – 207 p.
338. Ramos, S. El perfil del hombre y la cultura en Mexico / S. Ramos. – Buenos-Aires ; Mexico: Espasa-Calpe, 1951. – 145 p.
339. Ramos, S. La cultura y el hombre de Mexico / S. Ramos // Filosofia y Letras. – 1946. – Num 36. – P. 43- 61.
340. Redlich, H. Music from American continent / H. Redlich // The Music Review, – August, 1950. – № 3. – P. 246-248.
341. Reed, J. Mexico insurgente / J. Reed. – La Habana, 1965. – 343 p.
342. El Pais. – Montevideo. – 1945. 15. IX. – P. 4.
343. El Reganon y el nuevo Reganon. – La Habana: Comision Nacional Cubana de la UNESCO, 1965. – 53 p.
344. Retamar, F. Para una teoria de literatura hispanoamericana / F. Retamar.– La Habana: Casa de las Americas, 1975. – 141 p.
345. Revista musical chilena. – 1958. – № 61.
346. Revista musical chilena. – 1973. – № 121.
347. Revista musical chilena. – 1978. – № 142-144.
348. Revista «Musica» – Sao Paulo. –1996, mayo-novembro. – v. 7.– № 2-3.
349. Revueltas, J. Apuntes para una semblanza de Silvestre / J. Revueltas // Quadernos de lectura popular. Seria: El Hombre en la historia.– Mexico, 1966. – 116 p.
350. Rivet, P. Vocacion de los pueblos hispanoamericanos / P. Rivet // Excelcior. – 24 de marzo de 1957.
351. Romano, J. Juan Carlos Paz: un revitalitador de lenguaje musical / J. Romano // Revista musical chilena. – 1966. – № 95.

352. Romano, J. Paz, Kagel, Kropfl: Tres revitalizadores de la musica argentina contemporanea / J. Romano // Sonda 1,– octubre de 1967.
353. Romero, J. Musica precortesiana / J. Romero. – Mexico, 1947. – 257 p.
354. Rosenfeld, P. Bei way of art / P. Rosenfeld. – New York: Books for libraries press, 1967. – 309 p.
355. Rosenfeld, P. Discoveries of music critic / P. Rosenfeld. – New York, Books for libraries press, 1936. – 402 p.
356. Sabato, E. El tango / E. Sabato. – Buenos Aires, 1986. – 202 p.
357. Sachs, C. The History of Musical Instruments / C. Sachs. – New-York: Courier Dover Publications, 1965. – 505 p.
358. Salas, H. El tango / H. Salas. – Buenos Aires: Planeta. 1986. – 368 p.
359. Salas Viu, V. Las obras para orquesta de Santa Cruz / V. Ssalas Viu // Revista musical chilena. – 1951. – № 42. – P. 37- 48.
360. Salazar, A. La musica de Espana : 2 tomos / A. Salazar.– Madrid: Espasa-Calpe, 1972. t. I. – 205 p. t. II. – 166 p.
361. Salvidar, G. Historia de la musica en Mexico / G. Salvidar. – Mexico, 1934. – 324 p.
362. Samuel, C. Panorama de l`art musical contemporaine / C/ Samuel. – Paris : Ed. Gallimard, 1962. – 692 p.
363. Sanches de Fuentes, E. El folklore en la musica cubana / E. Sanches de Fuentes. – La Habana, 1981. – 243 p.
364. Sandi, L. Compositores mexicanos de 1910 a 1958 / L. Sandi // J. Estrada. La musica en Mexico. Historia. T. IV. Periodo nacionalista. – Mexico : UNAM, 1984. – P. 37-64.
365. Sarmiento, D.F. Facundo. Barbarie y civilizacion / D.F. Sarmiento. – Buenos-Aires : Losada, 1949. – 260 p.
366. Sas, A. La formacion del folklore peruano / A. Sas // Boletin Ltinoamericano de Musica. T.2. – Lima : IESM, 1936. – 479 p.
367. Serpiensa[Электронный ресурс] / Serpiensa. – Режим доступа: [Org. mx/contenidos/halffter/1. htm](http://Org.mx/contenidos/halffter/1.htm)

368. Slonimsky, N. Music of Latin America / N. Slonimsky. – New York : Crowell, 1946. – 374 p.
369. Smith, C.S. Heitor Villa-Lobos / C.S. Smith. // Compositores de America. V. 3. – Washington, 1950-1977. – P. 3-7.
370. Stevenson, R. Music in Aztec and Inca territory / R. Stevenson. – Berkely ; Los Angeles: Univ. of California press, 1958. – 378 p.
371. Stevenson, R. Music of Latin America / R. Stevenson. – New York, 1946.
372. Storni, E. Alberto Ginastera / E. Storni. – Madrid : Espasa Calpe, 1983. – 197 p.
373. Subira, P.J. Historia de musica española e hispanoamericana / P.J. Subira. – Barsezona : Salvat, 1971. – 204 p.
374. Tischner Y. Etnologia. Enciclopedia moderna del Conosimiento Universal. Buenos-Airea. – 1964. – p.122.
375. Torres Rioseco, A. Casticismo y americanismo. Estudio precedido de la biografia del poeta Ruden Dario / A. Torres Rioseco. – Cambridge ; Massachussetts : Harvard Univ. Press, 1931. – 240 p.
376. Toynbee, A.J. Between Maule and Amazon / A. Toynbee. – London : Oxford Univ. Press. 1967. – 154 p.
377. «La Tribuna». Buenos Aires. – 13 de enero de 1877.
378. Ureña, H.P. Ensayos / H.P. Ureña. Seleccion y prol. J.R. Feo. – La Habana : Casa de las Americas, 1973. – 427 p.
379. Ureña, H.P. Historia de la cultura en la America Hispanica / H.P. Ureña. – La Habana : Ed. Gente nova, 1979. – 160 p.
380. Ureña, H.P. Obra critica / H.P. Ureña. – Mexico ; Buenos Aires : FCE, 1960. – 844 p.
381. Vaillant, G. La civilizacion azteca / G. Vaillant. – Mexico : FCE, 1955. – 316 p.
382. Valenti Ferro, E. “Don Rodrigo” / E. Valenti Ferro // Buenos Aires Musical. – 16.VII. 1964. – № 310.

383. V. del Campo, S. Algunas observaciones sobre el folleto de don Desiserio Lizana «Como se canta la poesia popular» / S. V. de Campo // Revista catolica. – 1941. – №296. – p. 3-7.
384. Vasconcelos, J. Paginas escogidas / J. Vasconcelos ; Seleccion y pro., de A. Castro. – Mexico : Leal, 1940. – 635 p.
385. Vasconcelos, J. Simon Bolivar / J. Vasconcelos ; 3-a ed. –Mexico : Botas, 1940. – 167 p.
386. Vega, A. de la. La musica artistica latinoamericana / A. de la Vega // Boletin interamericano de musica. – Washington, № 82. – noviembre 1971- febrero 1972. – № 82.
387. Vega, C. El origen de las danzas folkloricas / C. Vega. – Buenos Aires: Rikordi Americana, 1956. – 218 p.
388. Vega, C. Origenes del tango argentino / C. Vega // Revista musical chilena. – 1967. – ano XXI, Julio-septiembre. – P. 45-55.
389. Vega, C. Los instrumentos musicales aborigenes y criollos de la Argentina / C. Vega. – Buenos Aires : Ed. Centurion, 1946. – 332 p.
390. Vega, C. Musica precolombina en America / C. Vega // Boletin Latino Americano de Musica. Tomo IV. – Bogota, octubre de 1938. – P. 351-364.
391. Vega, C. Panorama de la musica popular argentina / C. Vega. – Buenos Aires : Ed. Losada, 1944. – 361 p.
392. Vega, C. Tradiciones musicales en Sudamerica / C. Vega // Musica in the America. Interamerican Music Monograph Series. Vol. I. – La Haia (Holanda) : Indiana University, 1967. – P. 220-250.
393. Vela, D. Musica tradicional y folkorica en America Central / D. Vela // SHC-71/ CONF. 19/8. – Paris : UNESCO, 1971.
394. Villa Lobos, H. Educacão musical / H.Villa Lobos // Boletin latinoamericano de musica. T.VI. – Montevideo : IIM, 1946. – P. 427 – 430.
395. Villoro, L. Los grandes momentos del indigenismo en Mexico / L. Villoro. – Mexico : El Colegio de Mexico, 1950. – 276 p.

396. Vinton, I. Current chronicle. / I. Vinton // The musical quarterly. – Washington. – 1965. – № 3. – 550-555.
397. Weinstock, H. About Carlos Chavez: Some Notes and Thoughte on an Unfinised Career / H. Weinstock // Tempo. – 1959. – №1. – P. 13-15.
398. Weinstock, H. Carlos Chavez / H. Weinstock // Compositores de America. vol. III. – Waschington : Union panamericana, 1957. – P. 60-73.
399. Wolf, W. El mundo simbolico de Maya y Aztecas / W. Wolf. – Mexico : Secretaria de educacion publica, 1963. – 204 p.
400. Guastavino[Электронный ресурс] Guastavino. – Режим доступа: www.ciweb.com.ar. // Guastavino/index.plp. Compositores y interpretes – Copyrigt 2004.
401. Schidlowky L.[Электронный ресурс]: L. Schidlowky.– Режим доступа: [schidlowky.com/Leon-Schidlowky/es/Leon biografia.htm](http://schidlowky.com/Leon-Schidlowky/es/Leon%20biografia.htm).
402. Zea, L. America como conciencia / L. Zea. – Mexico : Ed. Cuadernos Americanos, 1953. – 184 p.
403. Zea, L. La esencia de lo americano / L. Zea. – Buenos Aires : Pleamar, 1971. – 201 p.
404. Zea, L. La filosofia en Mexico : T. 1-2. / L. Zea. – Mexico : Ed. Ibero-mexicana, 1955, T.1 – 129 p., T. 2. – p. 137-261.
405. Yanez, A. Estudio preliminar a Mitos indigenas A. Yanez. – Mexico : Imprenta Universitaria, 1942. – 79 p.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аббадо Клаудио 403
Абреу Хосе Антонио 439, 444, 445
Агилар Аумада Мигель 429
Агирре Хулиан 240, 243, 244, 253
Агуэро Хуан Бискаино де 86
Адвис Луис 426
Адомьян Лан 337
Айвз Чарлз 344, 365
Айестаран Лауро 11, 71, 87, 346, 385, 386
Айяла Даниэль 183, 199, 219
Акоста Леонардо 11, 46, 54, 65, 73, 74,
Акоста Падре 36
Алаис Хуан 128
Альбенис Исаак 174
Алваренга Онейда 130
Аленкар Жозе Маритиану ди 107
Алехандро Хулио 336
Алонсо Алисия 309, 273, 303, 316
Алонсо Давид 130
Альбенис Исаак 129
Альберти Рафаэль 367, 396
Альваренга Онейда 124
Альвинья Леандро 270
Альенде Адольфо 426
Альенде Сальвадор 310, 333, 395, 419
Альенде Педро Умберто 262, 262, 268, 269, 413, 420
Альфтер Родольфо 337-339, 342
Алмейда Даминьо Барбоза 89

Аменабар Хуан 429
Андерсон Дуайт 349
Андради Мариу ди 72- 73, 152, 153, 312
Анкерман Хорхе 112
Ансерме Эрнест 244
Ан-Ски Шломо 428
Антунис Жоржи 321, 322
Аранас Антонио 98
Аранович Михаил 204
Аранья Граса 152
Аргедас Хосе Мария 431
Аргерих Мануэль 113
Ардеволь Хосе 118, 120, 228, 229, 290, 388, 389, 390, 391,
393, 394, 397, 399
Аретс Изабель 35, 37, 46, 61,
Арисага Родольфо 288, 289, 366, 367
Аролас Эдуардо 136, 137
Аррау Клаудио 201
Асафьев Борис 10
Асеведо Ремихио 107
Асконе Висенте 387
Асуар Хосе Висенте 429, 430, 445
Асунсьон Сильва 218
Асуэла Мариано 207
Атеортуа Блас Эмилио 438, 439, 440, 441
Аутори Захариус 258
Ауэр Леопольд 249

Балагер Пабло Эрнандес 91
Бальди Ламберто 88, 258, 384

Баланчин Джордж 347
Барбоза Даминьо ди Алмейда Ботельо 88
Барбоза да Силва Жозе 80
Барток Бела 161, 184, 230, 266, 281, 290, 327, 349, 350,
389, 392, 402, 441
Барриос Агустин Пио 260
Барриос Хуан Франсиско 92
Барросо Серхио Фернандес 411, 412
Барсиа Хосе 137
Басси Артуро де 113
Бастид Роджер 54, 55,
Батиста Хулиан 366, 371
Бах Иоганн Себастьян 87, 162, 163, 164, 178, 237, 264,
272, 404, 406
Бебей Франсис 52, 53,
Бебинотти Хосе 80
Беллини Винченцо 64, 69, 104
Бельо Андрес 448
Бенарос Леон 137
Бенавенте Мотолина Торибио 45
Бенитес Конрадо 402
Берг Альбан 294, 355, 448
Берио Лучано 323
Берио Шарль 189
Беркли Леннокс 318
Бермудес Сильва Хосе 276
Берналь Хименес Мигель 335, 339
Бернстайн Леонард 331
Берутти Артуро 240, 242
Берутти Пабло 246

Бесерра-Шмидт Густаво 11, 294, 295, 298, 420 – 425, 427
Бетховен Людвиг ван 114, 178, 264, 404
Бизе Жорж 39, 131
Бланко Хуан 399, 400, 401
Бириотти Леон 384, 386
Блахер Борис 429
Блондель Хорхе Уррутиа 262, 268, 269
Боек Аугустино 256
Боккерини Луиджи 100
Боккину Алсеу 311,
Боляньос Сесар 433, 434, 435
Боливар Симон 101, 324, 441
Бородин Александр 152, 377
Борх-и-Арагон Франсиско 415
Ботго Карлос 422, 429
Боулт Адриан 201
Бозси Каро де 292
Бозро Фелипе 244, 246
Брага Франсиско 151, 308
Брамс Иоганн 353
Брауер Лео 399, 402 – 409, 455
Брехт Бертольд 317
Брешет Виктор 152
Бромлей Том 201
Брончич Габриэль 297
Брокуа Алфонсо 255, 251
Буальдые Франсуа 96
Бузони Ферручио 368
Буланже Надя 220, 22, 229, 268, 314, 382, 432, 446
Булез Пьер 334, 339, 342, 364, 375, 429

Бурдильон Сара 258
Бучардо Карлос Лопес 244 - 246

Вагнер Рихард 104, 244, 264
Вадо Хуан дель 92
Вайнсток Герберт 195, 196
Валенсия Антонио Мария 277
Валенсия Гильермо 275
Валенти-Ферро Энсо 356
Валье Риеста Хосе Мария 107
Вальехо Сесар 273
Валькарсель Теодоро 271, 430
Валькарсель Эдгар 433, 436, 437
Варез Эдгар 197, 230, 231, 349, 365, 372
Васкес Пабло 80
Васконселос Хосе 146
Вассео Хуан 43
Веберн Антон 294, 364, 422, 449
Вега Аурелио де ла 11, 168, 295, 379, 398, 399
Вега Инка Гарсиласио де ла 58, 59,
Вега Карлос 11, 63, 64, 73, 76, 82, 130, 134,
Вега Лопе де 208
Вега Сантос 80,
Вела Давид 47
Веларде Рамон Лопес 220
Веласкес Леонардо 334, 335
Веласко Хуан Лопес 58
Веласко Майдана Хосе Мария 273, 274
Верди Джузеппе 104, 109, 280
Верлен Поль 230

Веспуччи Америго 20
Вивальди Антонио 319, 321, 346, 404, 441
Видадь Поль 246
Виктория Томас Луис де 374, 395
Вилар Альбертина 256
Вилла-Лобос Эйтор 5-7, 124, 143, 150-168, 207, 214, 215, 240,
263, 281, 283, 287, 290, 299, 301, 302, 307, 308, 310, 316, 324,
325, 345, 349, 351, 361, 407, 452, 455
Вильяльпандо Альберто 441-442
Вильянуэва Гутьеррес Фелипе 123, 140
Вильямс Альберто 240, 241, 242, 243, 245, 248, 253, 281, 345,
Виктория Томас Луис де 85
Вильольдо Анхель Грегорио 135, 136, 140
Вильянуэва Гутьеррес Фелипе 118, 123,
Винер Нина 388
Виска Мария 201
Висенте Гиль 415
Витиер Синтио 410
Вольф Стефан 402
Воутерс Маргарита 335

Гавира Хоакин 96
Гайдн Йозеф 91, 96, 97, 100, 114, 441
Гайто Константин 244, 245, 248, 252
Галамян Иван 339
Галиндо Димас Блас 183, 199, 219, 221, 222, 223, 290, 333, 342
Гальего Мануэль 298
Гандини Херардо 297, 298, 299, 321, 347, 368, 373, 374
Ганте Педро де 42
Гардель Карлос 139, 261, 383

Гарибальди Джузеппе 105
Гарсиласио де ла Вега, Инка 58-59
Гарридо-Лекка Сельсо 433, 434, 435, 436
Гарсиа Лорка Федерико 212 - 214, 252, 367, 370, 390,
396, 397, 412, 428
Гарсиа Маркес Габриэль 10, 449
Гарсиа Морильо Роберто 180, 185, 192, 251 - 253, 441
Гарсиа Фернандо 425
Гевара Очоа Армандо 432
Гевара Эрнесто Че 396, 401, 411, 426, 436
Гейне Генрих 439
Гендель Георг Фридрих 87, 416
Герра Пейши Сесар 303, 304, 311 - 314
Герра Эдгард 314
Герц Генри 114
Герцог Джордж
Гершвин Джордж 383, 441
Гете Иоганн Вольфганг 379
Гиль Хосе 289
Гильен Николас 216, 217, 227, 235, 370, 390, 393, 395,
396, 398, 408
Глазунов Александр 199
Глюк Кристофор Виллибальд 165
Гоген Поль 155
Годар Бенжамен 241
Гомис Андре да Силва 89, 90
Гомис Антонио Карлос 107 - 109, 110
Гонсалес Иларио 233, 389
Гонсалес Хуана 396
Гонсалес-Сулета Фабио 116, 437, 438

Госсек Франсуа 96
Грамедж Арольд 389, 392 - 395, 398, 399, 409
Грейф Отто де 277
Гретри Андре 96
Грехем Марта 263
Гроув Стефан 387
Гуарньери Моцарт Камарто 11, 292, 301, 303 - 306,
311, 316
Гуарньери Хуан Карлос 79
Гуаставино Карлос 251, 253, 254
Гуно Шарль 105

Давидовский Марио 290, 365, 368, 372
Даллапикола Луиджи 323, 347, 366, 442
Д'Альберг 114
Дарио Рубен 385
Д'Аркур Маргарита 37
Д'Аркур Рауль 37
Дебюсси Клод 152, 157, 178, 263, 339
Дельгадильо Луис Абраам 279
Дельфино Энрике 139
Джаннео Луис 245, 247, 250
Джаннини Жоакино 108
Джезуальдо Карло 206
Джованетти Эгисто 437
Дианда Ильда 368, 369
Диас Порфирио 207
Дидро Дени 103
Дилан Томас 418
Дитер-Вольф Клаус 319

Долинофф Алексис 147
Доминго Пласидо 110
Доницетти Гаэтано 64, 69. 104
Достоевский Федор 370
Дудамель Густаво 445
Дунаевский Исаак 299
Дункер Роберто 426
Дупрат Регис 89
Дупрат Рожериу 320
Дурон Диего 92
Дучесне Кусан 403
Д'Энди Венсан 248, 249, 255, 262, 275, 276
Дюбуа 219
Дюка Поль 220, 268

Ерасов Борис 10

Жданов Андрей 304

Закс Курт 31, 32, 138
Земсков Валерий 132
Земцовский Изалий 294, 327

Ибарра Хулио 169
Идальго Бартоломе 99
Идальго Гутьеррес Фернандес 85
Иерресуэло Диего 94
Ипуче Рива Педро 384 - 386
Итуарте Хулио 100, 140
Итурриага Энрике 431

Кааманьо Роберто 288, 293, 366, 373
Каба Эдуардо 273
Кабрал Педру Алвариш 20
Кагель Маурисио 297, 365, 368, 376, 377 - 380
Казальс Пабло 155, 262, 359
Казанова Хуан 262
Калафати Василий 249
Калдас ди Барбоза Доминго 80
Кальканьо Хосе Антонио 278, 279
Кальво Луис Альфонсо 276
Камознс Луиш де 317
Кампо Конрадо дель 205, 214, 218, 263, 276
Камподонико Родольфо 180
Кампос Рубен 66, 117, 118, 123,
Кампос-Парси Эктор 290, 296, 446
Кампус Аролду ди 321
Кампус Аугусто ди 251
Канаро Франсиско 136
Канту Агостино 257
Карбальдо Эмилио 336
Карвалью Рональдо ди 153
Карвахаль Армандо 263
Карелья Тулио 133,134
Кармона Глория 201
Каро де Бозси Хосе Антонио 85
Каро Хулио де 139
Карпентьер Алехо 10, 56 - 58, 78, 91, 105, 155, 230,
232, 235, 237, 389, 406, 454
Карранса Венустиано 68

Карраско Антонио 85
Карраско Эдуардо 335
Каррильо Хулиан 225 - 227, 365, 380
Карташева Зинаида 5
Карузо Энрике 104, 243
Касерес-и-Ульоа Хуан 86
Касона Алехандро 355
Кастельянос Эвенсио 443
Кастельянос Умар Гонсало 443
Кастильо Рикардо 279
Кастро Вашингтон 247
Кастро Рикардо 106
Кастро Фидель 389, 401
Кастро Хосе 270
Кастро Хосе Мария 245, 247, 248,
Кастро Хуан Хосе 245, 247, 249, 292, 346
Катурла Алехандро Гарсиа 5, 7, 122, 143, 215, 227 – 240, 281
283, 309, 351, 391, 409, 453, 455
Кафка Франц 297
Кэтану ди Мелью Жезус 88
Кейдж Джон 186, 344, 349, 379
Кеклен Шарль 3-5
Кёльрейтер Ганс Иоахим 303, 305, 313, 314, 318
Кеннеди Джон 296, 446
Керубини Луиджи 96
Кинтанар Эктор 342, 343
Кинтеро Абеларио 428
Кирога Баско де 174
Кирога Факундо 79
Клайбер Эрих 247, 258, 348

Кларо Самуэль 88, 429
Клодель Поль 269
Клузо Морте Луис 257
Коваррубиас Франсиско 111
Козелла Дамиану 319
Колин Купер 407
Колумб Христофор 19, 102,
Контрерас Сальвадор 219, 221
Контурси Паскуаль 139
Копленд Аарон 187, 193, 223, 290, 311, 318, 322, 347, 349,
371, 372, 384, 387, 393, 397, 409, 413, 434, 446
Кордеро Роке 11, 28, 173, 290, 291, 294, 299, 300, 384, 446,
447, 448, 449
Корреа ди Азеведу Луис Эйтор 16, 319
Корреа ди Оливейра Вилли 320, 321
Кортес Эрнан 39
Коста Луис 4
Коуэлл Генри 236
Кремер Гидон 383
Крёпфль Франсиско 321, 365, 368, 370, 371
Креспо-и-Борбон Хосе 111
Кригер Армандо 293, 294, 347, 368, 374, 375
Кригер Эдину 296, 303, 311, 318
Крус Карлос Гутьеррес 180
Крус Хуана Инес де ла 84
Кряжева Ирина 7
Ксенакис Янис 344, 347
Кунья Итибере да 124
Куприн Александр 250
Кури-Альдана Марио 297, 333

Кусевицкая Наталия 330
Кусевицкий Сергей 290, 330, 372, 384, 393
Кутейщикова Вера 10
Кшенек Эрнст 290, 349, 387, 447

Лавин Карлос 67,
Лависта Марио 337, 342, 344, 345
Лагранж Ана-Каролина 105
Лайенс Мануэль Мухика 355
Лалан Эдуардо Гарсиа 113
Ламас Хосе Анхель 86, 277
Ланг Генри 413
Ланге Франсиско Курт 87
Ланса Альсидес 297, 368, 371, 372
Лариос Фелипе 78
Лас Касас Фрей Бартоломе 31
Ласерда Освалдо 311, 312
Леви Алешандро 118, 124, 150, 307
Лейбовиц Рене 336
Лекуна Хуан Висенте 278
Леон Архелиерс 11, 57, 82, 389, 392, 395 - 397
Леон Томас 114
Лери Жан де 113
Лермонтов Михаил 175
Летельер Льоне Альфонсо 262, 269
Лефевр Томас 429
Лиачо Ласаро 137
Лигети Дьёрдь 344, 429
Линарес Мария Тереза 116
Линч Вентуро Робустиано 94

Лист Ференц 13, 107, 114, 120, 377, 407

Лист Юджин 201

Литтельфельд Дороти 147

Литтельфельд Катерина 147

Лойола Хосе 410, 411

Локателли де Пергамо Мария 326

Лопе де Вега 454

Лопес Бучардо Карлос 193

Лопес Веларде Рамон 224

Лопес Веласко Хуан 32

Лопес де Гомара Хусто 113

Лопес де Меса Луис 12

Лопес Расес Эрнандес 445

Лопес Томас 42

Лосано Самуэль 80

Лосано Хорхе Тедео 432

Лотрингер Эсперанса 253

Лоуренс Ирвинг 351

Лядов Анатолий 441

Мадерна Бруно 291, 339, 346, 370, 429, 442

Маигуашка Мисиас 297

Майер-Серра Отто 11, 13, 75, 94, 97, 102, 107, 123, 177, 178,
185-187, 202, 208, 212 - 214, 340

Майкес Франсиско Родригес 113

Малипьеро Джан Франческо 369, 371, 442

Малфати Анита 152, 153

Мелью Жесус Каэтано ди 88

Манис Патрисио 408

Мануэль Виктор 227, 228

Мараньо Вирту 368, 370
Мариатеги Хосе Карлос 13
Мариз Васко 124
Маринельо Хуан 213
Маркес Габриэль Гарсиа 4, 351
Марко Томас 323
Марти Самуэль 34, 73, 80,
Марти Хосе 390, 402, 408, 409
Мартин Эдгардо 230, 235, 389, 392, 393, 395, 409
Мартинес Перес 146
Мартинес Родриго 428
Мартинес Хуан Франсиско 98
Мартину Богуслав 349
Масса Бартоломе 97
Массне Жюль 13, 151
Мастроджованни Антонио 384, 386
Мата Эдуардо 337, 342 - 344
Матаморос Блас 131
Матисс Анри 152
Матос Родригес Херардо Эрнан 136
Матурана Эдуардо 336, 338, 426, 428
Мачадо Элой 411
Машо Гильом де 320, 344
Мегюль Этьенн Никола 96
Мендельсон Феликс 84
Мендиета Фрей 39
Мендиета Херонимо де 41
Мендис Жилберту 319, 320
Мендисабаль Мигель Отон 40, 145
Мендисабаль Росендо Кайетано 95, 97, 132, 135

Мендоса Висенте Ториббио 11, 27, 35, 37, 80, 183
Мендоса Федерико 80
Менендес Хесус 396
Меннин Питер 318, 339
Менухин Егуди 403
Мескита Лобу ди 89
Мессиан Оливье 224, 252, 270, 286, 292, 346, 285, 322, 347,
364, 371, 442
Метро Альфред 50
Мийо Дариус 152, 281, 290, 384, 389
Миланес Пабло 403
Мильян Хосе Агустин 111
Миньони Франсиско 301-303
Мистраль Габриэла 254, 265, 269, 367
Митропулос Димитрий 201, 299, 447
Молина Гирсо де 46
Монако Альфредо дель 445
Моне Мануэль 270
Монкада Эдуардо Эрнандес 183
Монкайо Хосе Пабло 183, 199, 219, 221, 222, 224, 333
Монсиньи Пьер Александр 96
Монтеверди Клаудио 265
Монтемайор Мельчор де 92
Монтес Рефухио 80
Монтес Хуан 80
Моралес Мелесио 106, 114
Моранте Луис Амбросио 98
Морено Гонсалес Хуан Карлос 261
Морено Иларио 128
Морено Сальвадор 335

Мосолов Александр 315
Моцарт Вольфганг Амадей 91, 96, 97, 99, 114, 441
Мошковский Мориц 219
Муллиган Джерри 383
Муньос де Кеведо Мария 236
Муньос Хосе Луис 445
Мусоргский Модест 199, 208, 209, 253
Мюнх Герард 337
Мюнш Шарль 305

Наварра Аугусто 225
Назарет Эрнесто 118, 124, 125, 140, 150, 156, 172
Нанкаррофф Конлон 337
Наполеон Бонапарт 67, 68, 105
Насименту Фридерико 151
Натола Аурора 358
Невиш Жозе Мария 64, 287, 362
Нейва Алвару 319
Непомусену Альберто 118, 126, 140, 150, 151, 310
Неруда Пабло 337, 358, 395, 417, 419, 423, 426, 427, 428, 437
Неуком Сигизмунд 100
Никола Исаак 402
Нимейер Оскар 4
Нобле Рамон 335
Нобрега Мануэль де 43
Нобри Марлус 297 - 299, 322 - 325
Нова Жаклин 438
Ноно Луиджи 296, 337, 347, 426
Нунис Гарсиа Жозе Маурисиу 90, 91

Обрегон Алваро 68
Овалье Падре 36
Овиедо Фернандес де 31
Окампо Мигель 113
Окампо Сильвия 369
Оливарес Хуан Мануэль 85
Оливера Пио Венсеслав 270
Онеггер Артюр 192, 384
О'Нил Юджин 428
Орбон Хулиан 290, 292, 295, 331, 384, 397, 398
Орельяна Хоакин 296
Ороско Хосе Клементе 4, 176, 191, 194, 337
Оррего-Салас Хуан Антонио 11, 262, 266, 268, 291, 294 – 298,
339, 412 – 419, 454
Ортега Анисето 106
Ортега Серхио 426
Ортега-и-Гассет Хосе 455
Освальд Энрике 151
Оссецкий Карл фон 335
Остин Вильям 231
Очоа Антонио Хосе 444

Пагании Николо 407
Падеревский Игнаций 262
Паредес Рафаэль 270
Паизиелло Джованни 96
Палестрина Джованни 85, 320
Палмер Роберт 53
Пальма Атос 253
Паницца Эктор 244, 245

Парада Родольфо 335
Парис Хуан 94
Паркер Роберт 330
Парра Никанор 422
Пас Хуан Карлос 11, 245, 248, 251, 361, 365, 370
Паста Карлос Энрике 105
Патти Аделина 105
Пашеку Диегу 319
Педрель Фелипе 263
Пелаес Амелия 410
Пельисер Карлос 411
Пендерецкий Кшиштоф 299, 334, 343, 404, 426
Пеньялвер Хосе 96
Перголези Джованни 62, 64, 65, 97,
Пердомо Эскобар Хосе Игнасио 105
Перейру Ратиу Раймундо 348
Перес Камачо Франсиско 44
Перес Кристобаль 95
Перес Сантос 79
Персичетти В 402
Песталардо Антонио 104
Петраччи Гофредо 366, 370, 373
Пинеда Дуке Роберто 433
Пинилья Энрике 272
Пинту Луис Альварес 89
Пиньятари Десиу 320
Пирис Бартоломеу 43
Пирумов Александр 409
Пичугин Павел 6, 7, 63, 64, 69, 73, 166, 175, 206
Пласа Хуан Батиста 85, 278

Плейель Игнац Иосиф 96
По Эдгар 252
Подеста Антонио де 113
Помбо Рафаэль 275
Понсе де Леон Мария 105
Понсе де Леон Марселино 270
Понсе Мануэль Мария 68, 169, 170 -176, 182, 205, 407
Понцио Эрнесто 132
Португал Маркус 100
Посада Хосе Гвадалупе 207
Про Серафин 389
Прокофьев Сергей 155, 161, 184, 199, 281, 327, 350, 389
Пуленк Франсис 149
Пульгар Видаль Франсиско 433
Пуччини Джакомо 71, 106
Пьяцолла Астор 4, 374, 380, 381, 455

Равель Морис 353
Раго Алексис 445
Рамирес Фаусто 80
Рамон-и-Ривера Луис Фелипе 74,
Рамос Самуэль 10, 58, 59, 149
Ратио Раймундо Перейра 444
Рахманинов Сергей 148, 165, 199, 407
Ревуэльтас Сильвестре 143, 169, 171, 180, 186, 205, 222,
224, 228, 274, 281, 283, 310, 333, 335, 339, 351, 448, 455
Регер Макс Иоганн 13
Редфельд Роберт 183
Рейносо Антонио 113
Рембо Артюр 367

Ривера Деметрио 77
Ривера Диего 4, 176, 180, 191
Ривера Хосе 134
Рид Джон 81
Рижу Висенте 23
Рильке Райнер Мария 317
Римский-Корсаков Николай 151, 199, 253
Риос Диего де лос 45
Ристори Аделаида 99
Роблес Даниэль Аломиа 270
Родригес Нило 228
Родригес Сильвио 403
Родригес Симон 101
Роес Деолино 259
Розенфельд Пауль 194
Ролон Хосе 169-170, 219, 220
Рольдан Амадео 5, 6, 87, 122, 143, 227 – 239, 281, 283,
309, 390, 391, 393, 395, 455
Роса Хавьер де ла 80
Росас Росендо 69
Роскельяс Мариано Пабло 104
Росси Лауро 108
Россини Джоаккино 101, 104
Ростропович Мстислав 360
Рот Ганс 88
Рубин Самуэль 426
Рубинштейн Артуро 152
Рудзинский Витольд 410
Руис Федерико 444
Руис Эспадеро Николас 78, 79

Руссель Альберт 245
Руссо Жан Жак 103
Руссоло Луиджи 197

Сабато Эрнесто 137
Сабелла Андрес 422
Саккомано Доминго 97, 98
Салас Вью Висенте 265
Салас Орасио 381
Саласар Антонио де 84
Салас-и-Кастро Эстебан 91-94
Самудио Даниэль 276
Сан Мартин Зорилья де 192, 302
Сан Хуан Педро 178, 335
Санди Менесес Луис 183, 219, 222, 333
Санта Крус Агустин де 92
Санта Крус Доминго 262 – 268, 269, 281, 295 - 297,
413, 414, 420, 421, 455
Санта Моника Агостину ди 88
Сантильяна Маркиз де 327, 230, 325-326
Санторсола Гвидо 387
Сантору Клаудиу 296, 298, 303 - 311, 314 - 316, 318
Санхинес Хорхе 347
Санхуан Педро 229
Санчес де Фуентес Эдуардо 130
Санчес Малага Карлос 432
Сапата Эмилиано 224
Сапонов Михаил 7
Сарасате Пабло 114
Сармьенто Доминго Фаустин 10, 79, 196

Сармьенто Жорж 296
Сас Орчасаль Андрес 31, 271
Саумель Робредо Мануэль 118 - 123, 140, 172, 391
Сеа Леопольдо 20, 60, 149, 286
Сеговиа Андрес 173, 260
Сен-Санс Камиль 13
Сентенат Сесар 392
Сервантес Каванаг Игнасио 118 - 123, 140
Сервантес Мигель 17, 174, 313, 391, 397, 454
Серветти Серхио 384, 387
Серебриер Хосе 384, 3887
Серна Эстасио де ла 85
Сикейра Жозе 301, 308, 452
Сикейрос Давид Альфаро 4, 176, 191
Сиккарди Онорио 247, 248, 369
Сильва Антониу Жозе да 99
Сильва Гонсалу де 44
Сильва Франсиско 254
Сильва Хосе Асунсьон 275
Скальвино Антонио 73
Скарлатти Алессандро 87
Скрябин Александр 173, 199
Слонимский Николас 432
Сметана Берджих 151
Смит Карлтон 167
Содре Виана 159
Соколов Анна 263
Соланас Фернандо 299
Соларес Эчеверриа Энрике 279, 295
Сопенья Федерико 357

Сориано Альберто 257, 259, 260
Соро Энрике 262, 263, 266
Соуза Бразил Лаис 307
Соуза Даниэль 259
Софокл 192
Сохо Висенте Эмилио 277, 278, 443
Сохо Педро 85
Стерн Исаак 403
Стивенсон Роберт 88, 195
Стоковский Леопольд 197, 198
Столярский Петр 249
Сторни Эдуард 272
Стоун Оливер 388
Стравинский Игорь 12, 155, 184, 192, 199, 208, 230, 349,
238, 239, 281, 282, 327, 345, 350, 352, 361, 362, 365, 378, 389,
392, 402, 406, 452
Стресснер Альфредо 261
Строцци Мария Тереза 87
Струйский Павел 127
Суассон Ариано 254
Субичус Борис 26
Сумайя Мануэль де 84
Сумаке Франсиско 438

Таварис Мариу 311, 318
Тагор Рабиндранат 385
Тагуада Мулат 80
Такемицу Тору 321
Тальяферро Магдалена 302
Таманьо Франческо 105

Тамберлинк 99
Тауриэльо Антонио 297, 298, 347, 366, 368
Телеман Георг Филипп 441
Теппа Карлос 444
Тертерян Инна 10
Тойнби Арнольд 225, 285
Тома Шарль 105
Томпсон Вирджил 271, 348
Томпсон Рэнделл 413
Томсон Сезар 256
Тони Оливьер 319
Торнквист Мигель 128
Торре Нильсон Леопольдо 364
Торре Хуан де Дьос 85
Торрес Артуро 147
Торрес Сулета Луис 438
Торрес Франсиско 113
Тосар Эррекарт Эктор 384, 385
Тосканини Артуро 244
Тох Эрнст 313, 326, 398, 414
Траверсари Педро Пабло 274
Трехо Немесио 113

Угарте Флоро Мануэль 244, 246, 252
Уидобро Висенте 331, 335, 418
Уисар Канделарио 219, 221, 223, 224
Уренья Педро Энрикес 102, 103
Урибе Ольгин Гильермо 275, 276
Уртадо Леопольдо 250

Фаа Франсиско 97
Фабини Эдуардо 255, 256
Файльде Мигель 111
Фалабелья Роберто 287, 425, 426
Фалья Мануэль де 155, 161, 208, 263, 278, 281
Фариньяс Карлос 409, 410
Федотова Валерия 7
Фернандес Оскар Лоренсу 152
Феррер Орасио 133, 382, 383
Ферро Мартин 255
Феррони Винченсо 301
Фирпо Роберто 136
Фишер Хакобо 247 - 250
Флорес Луис 270
Флорес Хосе Асунсьон 260
Фонсека Педру ди 88
Форнарини Эдуардо 249
Фостер Бакейро 214, 215
Франк Анна 301
Франк Сезар Огюст 106, 241, 255, 362
Франко Эрнандо 84
Фрее Фоке 426, 428
Фрид Алан 316
Фрост Эльза Сесилия 10, 40,
Фурлонго Гиллермо 87
Фуртвенглер Вильгельм 247
Фуссант Мануэль 170
Фуэнте Луис Эррера де ла 262, 264
Фуэнтес Карлос 408

Хаба Алоиз 225, 365
Хазенклевер Вальтер 428
Хара Виктор 427, 434
Харгрейвс Франсиско 128, 131
Хачатурян Арам 320
Хейфец Яша 172
Хенаро Кодима 134
Хесуальдо Висенте 99
Хименес Мабарак Карлос 335 - 337, 342
Хинастера Альберто 5, 251, 291, 294 - 297, 309,
321-323, 333, 345 – 361, 363, 365, 368, 371, 374, 381, 384, 455
386, 435, 439, 441, 442, 452
Хиндемит Пауль 264 - 266, 268, 273, 290, 294, 318, 331,
340, 389, 414
Хо Ши Мин 401
Ходима Хенаро 180
Хольцман Родольфо 271 – 273, 431, 433
Хоум Пол 360
Хупперс Пауль 375

Циполи Доменико 87, 88, 90

Чавес Карлос 5, 11, 143, 171, 173-205, 207, 208, 213, 263,
215, 219, 221 - 224, 234, 240, 253, 267, 281, 283, 290, 296 ,
299, 309, 310, 325 – 333, 336, 337, 339, 342 – 345, 350, 352,
359, 361, 362, 452, 453, 455
Чайковский Петр 17, 199
Чангмарин Карлос 449
Чейз Гилберт 11, 201, 286, 288, 292

Черепнин Николай 199

Чехов Антон 250

Чимароза Доменико 96

Шабрие Эммануэль 152

Шаляпин Федор 104

Шаммарелла Вальдо 366

Шенберг Арнольд 273, 285, 294, 345, 349, 356, 363 - 365, 414

Шерхен Герман 272, 369

Шеффер Пьер 321, 369

Шидловский Леон 297, 298, 426 - 428

Шмит Флоран 158

Шопен Фридерик 13, 114, 120, 280, 299, 407

Шостакович Дмитрий 199, 285

Шохман Григорий 326

Штейнберг Михаил 249

Штокгаузен Карлгейнц 334, 344, 404, 429

Штраус Иоганн 124 - 126, 128, 381

Штраус Рихард 13, 173, 247, 256

Шуберт Франц 165, 419

Шуман Роберт 374

Эйельсон Хорхе Эдуардо 431

Эйтлер Эстебан 428

Эмерику Жозе Жоакин 89

Энрикес Мануэль 297 - 299, 339 - 341, 342

Энзина Хуан дель 415

Эркулану Паулу 319

Эрнандес Лопес Расес 444

Эрнандес Мигель 367

Эрнандес Хисела 389
Эррера де ла Фуенте 335
Эррера-и-Чумасеро Хуан 85
Эспадеро Николас Руис 115
Эскот Поцци 296
Эспиноса Гильермо 291
Эспиноса Фредерико 128
Эстеве Хосе Маури 112
Эстевес Антонио 291, 445
Эстрада Карлос 385, 387
Эстрада Хулио 117
Эстрела Арналду 156, 167, 306, 307
Эткин Мариано 11, 106, 368, 375
Эчеверриа Энрике Соларис 279

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример 1

♩ = 48

Пример 2

♩ = 88

Пример 3

♩ = 116

A-ma pis-ko mi - kun ki - ču, tu - ya - l'ay,
nū - sta - l'ay - pa - ča - ka - l'an - ta, tu - ya - l'ay, tu - ya - l'ay, tu - ya - l'ay,
a - ma hi - na tu - ku - rin - ču, tu - ya - l'ay, il' - u - ri - na sa - ra -
ta - ri, tu - ya - l'ay, tu - ya - l'ay, tu - ya - l'ay, pa - ra kay - mi ru - ru -
nin - pas, tu - ya - l'ay, an - ča tam - mi ru - ru - nin - pas, tu - ya - l'ay!

Пример 4

Пример 5

♩ = 108

и т. д.

Пример 6

$\text{♩} = 60$

Пример 7

a la do lu be lu be lu be yom ba la e lu be lu be yom ba

Пример 8

Пример 9

$\text{♩} = 76$ солист

A - ro - lë kô - kô - mi - lô - dé kô - kô - mi - lô - dé
 , хор
 а - ja kô а - ro - lë kô - kô - mi - lô -
 солист солист
 , хор , хор и т. д.
 - dé а - ro - lë kô - kô - mi - lô - dé а - ro - lë kô - kô - mi - lô - dé.

Пример 10

Allegretto

Ju - bi - lo - sa - men - te ven y a - do - ra - man - te
 al di - vi - no in - fan - te pe - que - ñi - to Dios.

Por él es - ta el cie - lo sem - bra - do de es - tre - llas,
 por él son tan be - llas las o - bras de Dios.

Пример 11

Vivo

Пример 12

(Andantino con moto)

En la no - che, al su - su - rro del vien - to, vien - do o -
 - pa - ca la faz de la lu - na, la - men - té mi con - tra - ria for -
 - tu - na con sus - pi - ros de a - mar - ga a - flic - ción.

Пример 13

Andantino

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

Пример 14

Moderato

Пример 15

Пример 16

Moderato

p Mar_chi_tael al_ma, tris_tael pen_sa_mien_to, mus_tia la
 faz yhe_ri doel co ra_zon, a_tra_ve_san_do lae_xis_ten_cia
 mi_se_ra sin es_pe_ran_za, sin es_pe_ran_za deal_can zar su a_mor.

Пример 17

Пример 18

Lento

Kay-son - qoy - ta ka-ma-chi - ni waj llag-tay Su-ray-Su - ri - ta, a - man mu - nan-qui-chu
 nis - pa waj llag - tay Su - ray-Su - ri - ta, waj llag - tay Su - ray-Su - ri - ta.

Пример 19

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

Пример 20

Largo

Coro Po - pu - lae me - us quid - fe - ci ti - bi res - pon - de mihi

Orch. *f* tutti *p*

Solo Coro

res_ pon de po pu lae me us quid fe_ ci ti_ bi

V-ni

tutti

Пример 21

Adagio Andante

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

Пример 22

Grave

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

Org.

Пример 23

Larghetto

Be - ne - di - ctus qui

Coro

Be - ne - di - ctus qui

Be - ne - di - ctus qui

Be - ne - di - ctus qui

Orch.

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

Пример 24

Larghetto Sostenuto

f *f* *dolce* *dolce*

Пример 25

S. solo

Lau - da - mus Te Lau - da - mus Lau -
- da - mus Te Lau - da - mus

Пример 26

Example 26 is a musical score for four instruments: Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (V-le), and Violoncello/Double Bass (V-c. e C-b.). The score is in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The first system shows the beginning of the piece with a dynamic marking of *p* (piano). The second system continues the piece, with dynamic markings of *dim.* (diminuendo), *pp* (pianissimo), and *f* (forte) with a *tremolo* effect. The *tremolo* effect is indicated by a wavy line above the notes in the final measure of the second system.

Пример 27

Example 27 is a musical score for vocal parts and Organ. The vocal parts are Soprano, Contralto, Tenor, and Bass. The Organ part is also included. The score is in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The tempo is marked *Largo*. The lyrics for the vocal parts are: "Ky_ri_ e Ky_ ri_ e E_ le_ i_ son E_". The Organ part provides accompaniment for the vocalists.

Пример 28

Trp.I

Trp.II

Vl.I

Vl.II

Bajo

Tres Oh cuan to Te so es e seen cie rraen Be len en Be len Que

Пример 29

Andante

Orch.

Voce

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

Пример 30

[Allegro]

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

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

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

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

que pren-da nues-tras al-mas

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

y o-ja-lá que pren-da

Пример 31

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

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

Пример 32

Cantabile

pp espressivo

Voice
Quai me mo-rie al traf-

Piano
pp

col canto sempre

- fut - to mi - o co - re qui Riz - zar - do qui -
 - ra - vo mi a - mo - re. Ah!

Пример 33

III a2
 ff marcato
 II, IV a2
 ff marcato
 ff marcato
 ff marcato
 ff marcato

Пример 34

Andante maestoso, espressivo
 arco
 p
 arco
 p
 arco
 p
 p
 pp sotto voce

V-ni I
V-ni II
V-la
V-c.
C-b.

Пример 35

mf

Пример 36

Tempo di habanera

Пример 37

(♩ = 116)

p
cresc. e appassionato

Più animato (♩ = 120)

Пример 38

Appassionato

Пример 39

Allegretto

Пример 40

[Moderato]



p

Пример 41

[Allegretto]



p

Пример 42

Moderato ♩ = 84

«Приглашение»



p

cresc.

f

Пример 43

Allegro moderato ♩ = 88

«Три удара»



p m. d.

Пример 44

Molto espressivo ♩ = 76 «Прощание с Кубой»

Пример 45

Пример 46

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

Um pouco vagaroso (gracioso, sentimental)

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

Пример 47

Moderato

p
bem ritmado

Пример 48

Espressivo

p

Пример 49

mf
ff
p

Пример 50

Allegretto

mf
ff
p

Пример 51

Con moto

Пример 52

Moderato

Пример 53

Um pouco animado (♩. = 116) «Маленькая мулатка»

Пример 54

«Мышонок из папье-маше»

Пример 55

[Moderato]

Пример 56

Pouco movido ♩ = 88
Peu mouvementé

Musical score for Example 57, consisting of two staves. The music is in 4/4 time, with a section in 3/4 time. The first staff has a treble clef and the second has a bass clef. The piece is marked *très rythmé et bien marqué*. Dynamic markings include *rf>* (ritardando forte) and *mf>* (mezzo-forte).

Пример 57

Musical score for Example 58, featuring piano and violin parts. The piano part is in 4/4 time, and the violin part is in 4/4 time. The piece is marked *Très lent (M: □□□□□)*. Dynamics include *f*, *mf*, *ff*, *fff*, and *p*. Tempo markings include *Rall.* and *mole*. The score includes complex rhythmic patterns and phrasing.

Пример 58

Musical score for Example 59, featuring piano and violin parts. The tempo is marked *Moderato ♩ = 52* and *Ben marcato*. The piano part is in 4/4 time, and the violin part is in 4/4 time. Dynamics include *f*, *pp*, *p*, *mf*, and *dim.*. The piece is marked *murmorando e ritmico*. The score includes complex rhythmic patterns and phrasing.

Lento rall. a tempo

Пример 59

Flute *ff* *cresc.*

Oboe *ff*

English Horn *ff*

Clarinet in E♭ *ff* *cresc.*

Clarinet in B♭ *ff* *cresc.*

Saxophone *ff* *cresc.*

Bassoon *ff* *cresc.*

Contrabassoon *ff* *cresc.*

Horn in F *ff* *cresc.*

Piston *ff* *cresc.*

Trombone *ff* *cresc.*

Tuba *ff* *cresc.*

Timpani *f* *ff* *cresc.*

Bombo *f* *cresc.*

Harp *f* *cresc.*

Piano *ff* *cresc.*

Violin I *cresc.*

Violin II *cresc.*

Viola *cresc.*

Cello *cresc.*

Contrabass *cresc.*

Пример 60

Lento Кантилена

O Rei man dou me cha - má O

Rei man dou me cha - má, P'ra ca - sar com su - a fi - a

Пример 61

Animato (♩ = 100)

Пример 62

pp *o canto* *mf*

Пример 63

Poco moderato Впечатления от серенады

cantato e espressivo

Пример 64

Allegro animato

f 8^{va}

f *Muito ritado*

Musical score for Example 65. The piece is in 2/4 time and features a piano accompaniment with chords and a melodic line in the right hand. The right hand has a series of chords with accents (>) and a melodic line with slurs. The left hand has a bass line with chords and a melodic line with slurs.

Пример 65

Musical score for Example 66. The piece is in 2/4 time and features a piano accompaniment with chords and a melodic line in the right hand. The right hand has a series of chords with accents (>) and a melodic line with slurs. The left hand has a bass line with chords and a melodic line with slurs.

Пример 66

Musical score for Example 67. The piece is in 2/4 time and features a piano accompaniment with chords and a melodic line in the right hand. The right hand has a series of chords with accents (>) and a melodic line with slurs. The left hand has a bass line with chords and a melodic line with slurs.

Пример 67

Musical score for Example 68. The piece is in 6/4 time and features a piano accompaniment with chords and a melodic line in the right hand. The right hand has a series of chords with accents (>) and a melodic line with slurs. The left hand has a bass line with chords and a melodic line with slurs.

Example 70 is a woodwind ensemble piece. It features four staves: E. Hn. (English Horn), Cl. (Clarinet), Bsn. (Bassoon), and Hn. (Horn). The music is in a key with two flats and a 4/4 time signature. The E. Hn. and Cl. parts have melodic lines with slurs and ties. The Bsn. part has a rest followed by a melodic phrase starting with a *mf* dynamic. The Hn. part has a steady melodic line.

Пример 70

Example 71 is a woodwind duet for Flute (Fl.) and Bassoon (Fag.). The tempo is marked *Largo*. Both parts feature intricate, flowing melodic lines with many slurs and ties. The Fl. part starts with a *p* dynamic. The Fag. part has a similar melodic contour.

Пример 71

Example 72 is a piano accompaniment piece. The tempo is marked *Moderato* with a quarter note equal to 88 (♩ = 88). The music is in a key with three flats and a 4/4 time signature. The right hand has a melodic line with slurs and ties, and the left hand has a harmonic accompaniment. The piece ends with a *mormurando* marking and a *rall.* (rallentando) instruction.

Пример 72

Example 73 is a piano accompaniment piece. The tempo is marked *Largo*. The music is in a key with three flats and a 3/2 time signature. The right hand has a melodic line with slurs and ties, and the left hand has a harmonic accompaniment. The piece ends with a *rall.* (rallentando) instruction and a *pesante* marking.

Пример 73

Allegretto Scherzando ♩ = 120

V. I. *sfz-p*

V. II. *sfz-p*

Viola

Cello *sfz-p*

C. b. *sfz-p*

Пример 74

Adagio

5/4

Пример 75

Poco apressado ♩ = 90

A. *mf* *sfz* *sfz*

Vc. *mf* *sfz* *sfz*

A. *p*

Vc. *p*

A. *p*

Vc.

CB. *ff* *sfz* *sfz*

A. *sfz* *p*

Vc.

CB.

Пример 76

Placidamente

p *f* *sfz* *rubato* *rall.*

Пример 77

Пример 78

Allegro, ma non troppo

p *f* *p*

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

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

cresc. *rall.* *ff* *rit. molto*

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

Пример 79

Allegro

Ob.
V-ni I *ff*

Tromp. *p* Cl. Bb *ff*

Perc. *f*

V-ni II
Viola *f*

2 проведение

3 проведение

Пример 80

Allegretto cantabile

Cl. Es *f cantando*

T-ro rull. *mf*

Cl. B *f cantando*

pochiss. rall.

Пример 81

$\text{♩} = 138$

Cl. (Es)
Tr-be
Camp.
V-ni
V-le
V-c.
ff
mf
p

Пример 82

Sempre molto sostenuto
Tr-ne (Gran caracol marino)

T-ro
gr. *ff*
T-ro picc.
Fl. picc. *ff sempre*
Cl. picc. *ff*
f *p* *pp*

Пример 83

Lentamente

Tr-ne *fff*
Tr-ba *fff*
Fag. V-c. C-b.
Cor. *fff* *f*

Пример 84

Lento energico ♩ = 80

f

poco rit.

f legato e preciso

Пример 85

Allegro ♩ = 69

f martellato leggiero

Пример 86

Tempo di Huarango ♩ = 112

ff

Пример 87

Tempo di Sandunga ♩ = 52

p

p

Пример 88

Largo non troppo ♩ = 66

P-no I (solo) *f cantando, sempre legato e molto sostenuto*

Red. Red. Red.

Largo non troppo ♩ = 66

P-no II (orch.) *mf legato sempre*

Пример 89

Allegro agitato ♩ = 80

P-no I (solo) *f*

Allegro agitato ♩ = 80

P-no II (orch.) *mf cantando*

8

I

II

Пример 90

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

mp *cresc.* *f cantando* *poco rit.*

cresc. *ff* *mf*

rit. *rubato*

Пример 91

poco rall. sino fine *fff* *fff*

Пример 92

[Allegro]

Banda *f*

Пример 93

Cl. (B) *mf*

Fag. *mf*

C-b. *pizz.*

mf *mf* *pizz.*

Пример 94

Allegro

Пример 95

Piu Allegro

Пример 96

[Andante]

p
 Tr-ba
f
 Ob., Cl.
f
 Cor.
f *f*

Пример 97

♩ = 76

f espress.
 Cor.
 Tr-ni
 e
 Tube
mf *f* *mf* *f* *segue*
f
mf *f* *mf* *f* *segue*

Пример 98

Lento

V-c.

C-b.

p pizz.

pp

pizz.

mf

Пример 99

Moderato

Tr-ba con. sord.

pp

sempre legato

Пример 100

Lento
pp

Voce

Duér - me - te cla - vel, qu'el ca -

P-no

pp

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

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

Пример 101

Mayombe bombe mayombe

ff

Пример 102

$\bullet = 100$

pp

pp

Пример 103

Example 103 is a single-staff bass clef piece in 6/8 time. It features a melodic line with a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a series of eighth notes. The dynamics are marked *mf espr.*, *f*, and *p*.

Пример 104

Example 104 consists of two staves in bass clef, 6/8 time. The first staff has a melodic line with a triplet of eighth notes, marked *mf espr.*, *f*, and *p*. The second staff provides a harmonic accompaniment with eighth notes, marked *f* and *pp*.

Пример 105

Example 105 is a single-staff bass clef piece in 6/8 time, featuring a dense texture of chords. The dynamics are marked *ff* and *ff*.

Пример 106

Example 106 consists of four staves in treble clef, 6/8 time. The first two staves have melodic lines marked *mf molto espr.* and *p*. The third and fourth staves have more complex textures marked *ff* and *ff*.

Пример 107

Example 107 consists of two staves in treble clef, 6/8 time. Both staves feature dense, multi-measure rests and complex chordal textures.

Пример 108

Example 108 is an orchestral score in 6/8 time, marked *[Allegretto]*. It includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), and Strings (Archi). The strings are divided into Violins (V-c.) and Cellos/Double Basses (V-c.). Dynamics range from *p* to *mf*. The string parts include *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco) markings.

Пример 109

♩ = 112

P-no I

P-no II

ff

ff

ff

ff

Пример 110

Archi

Archi

Archi

Cor.

V-c. pizz.

C-b.

legno e Tr-be

8

8

3

Musical score for Example 111, featuring five staves. The top staff has a melodic line with a fermata and an 8-measure rest. The second staff has a melodic line. The third staff has a rhythmic accompaniment with chords. The fourth staff has a rhythmic accompaniment with chords. The fifth staff has a rhythmic accompaniment with chords. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Пример 111

Musical score for Example 112, featuring four staves: Oboe (Ob.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The Oboe part is marked *f* and has a fermata. The Violin part is marked *mf* and has a fermata. The Viola and Cello parts have a fermata. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Пример 112

Musical score for Example 113, featuring four staves: Violin I (V-no I), Violin II (V-no II), Viola (V-la), and Cello (V-c.). The tempo is marked *Allegro* with a quarter note equal to 152 (♩ = 152). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The Violin I and Cello parts are marked *f* and have a fermata. The Violin II and Viola parts are marked *p* and have a fermata. The score includes triplets and accents.

Пример 113

Пример 114

Пример 115

♩ = 66

Фл.
Гоб.
Кл.
Фар.
Тр.
Ф-п.

p *mf* *sf* *p* *p*

Пример 116

[Vivo ♩ = 132]

Fl.
C. ingl.
Tamb. picc.
P-ti
P-no
Cl. b
Fag.
Cor.

19

Пример 117

$\text{♩} = 72$

Ca -

f

port.

- mi - na, ca - mi - nan - te, si - gue;

Пример 118

Moderato $\text{♩} = \text{♩} = 72$

Yam - ba - am - bó

p

pp

yam - bam - bé yam - ba - am - bé!

sempre *P*

Yam-bam - am - bó yam-bam - bé yam - ba - am - bé.

Пример 119

[Moderato]

ff *p*

S. ...ma - ma, la muer - te me es - tá bus - can - do, ah!, y co - mo me

A. ...ma - ma, ma - ma, ah!, la muer - te me es - tá bus - can - do, ma - ma, ay!, la

T. ...ma - ma, ma - ma, ma - ma, si, bus - can - do, ah!, y co -

B. ...ma - ma, ma - ma, ma - ma, si, ah!, y co - mo

vió tan se - rio, me di - jo que e - ra ju - gan - do, ah!, oh!

muer - te, si, me es - tá bus - can - do, ay!, ah!, oh!

- mo me vió tan se - rio, si, me di - jo, ay!, ah!, oh!

me vió tan se - rio, ah!, si, se - rio, y co - mo me vió tan se - rio,

Пример 120

Andante

pp

p

Dul - ce a - ma - da, ven al

f *p*

bos - que don - de can - tan los ca - cui - es,

f *p*

Пример 121

Andante mesto

mp

En el al - ma mí - a no bri - lla el sol des - de que te fuis -

f

- te. Des - de que te fuis - te no bri - lla el sol

f

dim. en el al - ma mi - a, *pp* en el al - ma mi - a.

dim. *pp*

Пример 122

Andante *con íntimo sentimiento*

Ya más no ha de im - por - tu - nar - te

el que tan - to te a - do - ra - ba. A los de -

- sier - tos se va el que te a - ma - ba.

p

Пример 123

Mees tan gri_tan_do los bom_bos_men_sa_je de so_le_dad_mi tris_

te_za pi_de vi_no_pa_ra po_ner_sea can_tar

f

Пример 124

Lento y cadencioso como una tonada ♩ = 72

V-no

P-no

p

aumentando

mf

3

3

3

Пример 125

Grave ♩ = 50

V.

f dramaticamente

f Con cierta duresa

3

Musical score for Example 126, featuring a piano and violin part. The piano part is in the lower register with complex chords, while the violin part has melodic lines with dynamic markings of *ff* and *f*.

Пример 126

Animato e appassionato ♩ = 160

Musical score for Example 126, featuring four staves: V-no I, V-no II, V-la, and V-c. The score is in 4/4 time and includes dynamic markings of *mf* and accents.

Пример 127

Lento ♩ = 58 60

Musical score for Example 127, featuring four staves: V-no I, V-no II, V-la, and V-c. The score is in 4/4 time and includes dynamic markings of *ff*, *mf*, and *f*, along with various time signature changes.

Musical score for Example 128, consisting of four staves. The score is divided into four measures. The first measure is in 3/4 time, and the subsequent three measures are in 5/4 time. The key signature has one sharp (F#). The dynamic markings are *f* (forte) in the first measure, *f* in the second, *ff* (fortissimo) in the third, and *p* (piano) in the fourth. The notation includes various note values, rests, and slurs.

Пример 128

Animato, deciso $\text{♩} = 116$

Musical score for Example 128, featuring six staves for string instruments. The score is in 3/2 time and consists of four measures. The key signature has one sharp (F#). The dynamic marking is *f marcato* (forte marcato) throughout. The notation includes various note values, rests, and slurs.

V-ni I
f marcato

V-ni II
f marcato

V-le
f marcato

V-c.
f marcato

C-b.
f marcato

Пример 129

49 *cantando*

V-ni II
mf
pp

V-le
pp

V-c.
pp

Пример 130

V. I

V. II

Alt

V-c.

C-b.

The first system of the musical score consists of eight staves. The top four staves are in treble clef, and the bottom four are in bass clef. The time signature is 12/8. The music features a complex rhythmic structure with many eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several accidentals, including flats and naturals, scattered throughout the score. The notation is dense and intricate, typical of a contemporary or modernist composition.

The second system of the musical score also consists of eight staves, continuing the complex rhythmic and melodic lines from the first system. This system includes several dynamic markings: *rit. fff* (ritardando fortissimo) is written above the top staff, and *ff* (fortissimo) is written below the top two staves. The notation continues with dense rhythmic patterns and various accidentals. The bottom staves show a more rhythmic, bass-oriented texture with some sustained notes and rests.

Пример 131

Tranquilo, come un corale ♩ = 69

P espr.

S.
Des-de el fon-do de mi al - ma ce - le - bro al re -

M-s.
Des-de el fon-do de mi al - ma ce - le - bro

A.
Des-de el fon - do de mi al - ma ce - le - bro

- cien na - ci - do, pen - san - do que de los

al re - cien na - ci - do, pen - san - do que de los

al re - cien na - ci - do, pen - san - do que de los

cie - los el Sal - va - dor ha ve - ni - do.

cie - los el Sal - va - dor ha ve - ni - do.

cie - los el Sal - va - dor ha ve - ni - do.

Пример 132

Vivo

cresc.

Пример 133

Allegretto danzante ♩ = 96

p

Пример 134

Moderato ♩ = 88 a 92

Пример 135

Пример 136

Desconsolado $\text{♩} = 80$

(intimo)
p

rall. a tempo

Musical score for 'Desconsolado' in 4/8 time, tempo 80. The score consists of two systems of piano accompaniment. The first system includes the instruction '(intimo)' and 'p'. The second system includes 'rall.' and 'a tempo'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with various articulations and dynamics.

Пример 137

Torturado $\text{♩} = 92$

pp

cresc. *poco* *a* *poco*

Musical score for 'Torturado' in 2/2 time, tempo 92. The score consists of three systems of piano accompaniment. The first system includes the instruction 'pp'. The second system includes 'cresc.', 'poco', 'a', and 'poco'. The music is characterized by dense chordal textures and a steady rhythmic pulse.

Пример 138

Soturno $\text{♩} = 76$

p

Musical score for 'Soturno' in 3/2 time, tempo 76. The score consists of two systems of piano accompaniment. The first system includes the instruction 'p'. The music features a slow, expressive melody with long intervals and a steady bass line.

Пример 139

Example 139 is a musical score for piano and violin. The piano part is written in the bass clef, and the violin part is in the treble clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 3/8. The tempo is marked *a tempo*. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand. The violin part has a melodic line with various ornaments and dynamics.

Пример 140

Example 140 is a musical score for piano and violin. The tempo is marked *Tenno* with a quarter note equal to 100 (Tenso ♩ = 100). The piano part is in the bass clef, and the violin part is in the treble clef. The key signature is one flat (Bb). The score consists of four systems, each with two staves. The time signature changes from 5/4 to 4/4, then to 3/4, and finally to 2/4. The piano part features a complex accompaniment with various textures and dynamics, including *f*, *mf*, *ff*, and *p*. The violin part has a melodic line with various ornaments and dynamics, including *f* and *cresc.*

Пример 141

Allegro moderato ♩ = 116

p

p *f*

This musical score is for Example 141, marked 'Allegro moderato' with a tempo of 116 beats per minute. It is written in 2/4 time. The score consists of three systems. The first system shows a piano introduction with a bass line of eighth notes and a treble line of sixteenth notes. The second system continues this texture, with a dynamic shift from piano (*p*) to forte (*f*) in the treble. The third system features a complex texture with chords in the treble and a sustained bass line.

Пример 142

Allegro ♩ = 126

f

This musical score is for Example 142, marked 'Allegro' with a tempo of 126 beats per minute. It is written in 3/4 time. The score consists of two systems. The first system features a strong bass line of eighth notes and a treble line of sixteenth notes, marked with a forte (*f*) dynamic. The second system continues this rhythmic pattern.

Пример 143

Allegro ♩ = 100

p
gracioso e rubato

simile

poco rit.

mf

p

This musical score is for Example 143, marked 'Allegro' with a tempo of 100 beats per minute. It is written in 2/4 time. The score consists of two systems. The first system features a piano introduction with a bass line of eighth notes and a treble line of chords, marked with a piano (*p*) dynamic and the instruction 'gracioso e rubato'. The second system continues this texture, marked with 'simile', 'poco rit.', and 'mf' dynamics, ending with a piano (*p*) dynamic.

Пример 144

Allegro giusto ♩ = 116

The score for Example 144 is in 4/4 time with a tempo of Allegro giusto (♩ = 116). It consists of two systems. The first system features a piano part with a melodic line of eighth-note triplets, starting with a *mf* dynamic and alternating with *f* and *p*. The violin part is mostly silent, with some chords and a triplet figure. The second system continues the piano part with a *p sub.* dynamic, followed by a *f* section, a *pochiss. rall.* section with a 3/4 time signature change, and an *a tempo* section with a 2/4 time signature change. Dynamics include *f*, *p*, and *f sub.* throughout.

Пример 145

The score for Example 145 is in 2/4 time. It begins with a piano introduction marked *pp* and *espressivo*, with a *cresc. poco a poco* instruction. The first system shows the piano part with a melodic line and chords, and the violin part with a melodic line. The second system is marked with a first ending (1.) and features a *f* dynamic. The third system is marked with a second ending (2.), a *rit.* instruction, and a *f* dynamic, followed by an *a tempo* section with a *mp* dynamic.

Пример 146

Vivo

The score for Example 146 is in 4/4 time with a tempo of *Vivo*. It features a piano part with a melodic line of eighth notes and chords, starting with a *f* dynamic. The violin part is mostly silent.

Пример 148

Resoluto ♩ = 116

f *p* *mf*

mf *f*

p cresc. *f*

Пример 149

Sem pressa e ritmato ♩ = 90

f *p* *mf* *p dolce*

a tempo *f* *p* *mf*

Пример 150

Allegro non troppo ♩ = 126

f *p*

8^{va}

Пример 151

Allegro molto moderato ♩ = 76

f espress. *f cantando*

mp *f*

Detailed description: This musical score is for Example 151, marked 'Allegro molto moderato' with a tempo of 76 beats per minute. It consists of two systems. The first system features a piano part in 12/8 time with a forte (*f*) dynamic and expressive (*espress.*) character, and a violin part with a forte cantando (*f cantando*) dynamic. The second system continues the piano part with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a forte (*f*) dynamic, while the violin part continues with a forte (*f*) dynamic.

Пример 152

Allegro energico ♩ = 116

f 8^{va}

Detailed description: This musical score is for Example 152, marked 'Allegro energico' with a tempo of 116 beats per minute. It features a single melodic line in 4/4 time, starting with a forte (*f*) dynamic. The line includes various rhythmic patterns and a trill marked '8^{va}'.

Пример 153

Con anima ♩ = 84

Detailed description: This musical score is for Example 153, marked 'Con anima' with a tempo of 84 beats per minute. It features a single melodic line in 9/8 time, characterized by a steady eighth-note rhythm.

Пример 154

Vivo, in tempo giusto ♩ = 152

mp *p* *mp*

Detailed description: This musical score is for Example 154, marked 'Vivo, in tempo giusto' with a tempo of 152 beats per minute. It consists of two systems. The first system features a piano part with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a violin part with a piano (*p*) dynamic. The second system continues the piano part with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and the violin part with a mezzo-piano (*mp*) dynamic.

Пример 155

Pochissimo meno mosso ♩ = 132

ff *ff* *ff*

Detailed description: This musical score is for Example 155, marked 'Pochissimo meno mosso' with a tempo of 132 beats per minute. It consists of three systems, each featuring piano, violin, and cello parts. All parts are marked with fortissimo (*ff*) dynamics and feature triplet rhythms.

Пример 156

Allegro ♩ = 72 Andante ♩ = 40

Score for Example 156, featuring three staves. The first two staves are treble clefs, and the third is a grand staff. The tempo changes from Allegro (♩ = 72) to Andante (♩ = 40). Dynamics include *f*, *p*, *mp*, and *pp*.

Пример 157

Handwritten musical diagram for Example 157. It shows two parts: "sobre las cuerdas" (over the strings) and "sobre el teclado" (over the keyboard). The string part includes markings like "secco", "glissandos", and "pp". The keyboard part includes "Red" and "suave crece". A "20" is written in a hexagon at the top, with arrows indicating a duration or measure count.

Пример 158

Allegro ♩ = 94

Score for Example 158, featuring four staves: Violin, Viola, Violoncello/Contrabass, and Vln./Vla. The tempo is Allegro (♩ = 94). Dynamics include *ff* and *fff*.

Пример 159

Rustico ♩ = 126

f marcato e violento

The score for Example 159, titled 'Rustico', is in 6/8 time with a tempo of 126 beats per minute. It consists of two systems of piano and bass staves. The music is characterized by a strong, marked, and violent character, indicated by the dynamic marking *f marcato e violento*. The piano part features a series of chords in the right hand and a rhythmic bass line in the left hand. The bass part consists of a steady eighth-note pattern in the left hand and a bass line in the right hand.

Пример 160

Andante ♩ = 108

sempre p e dolce

The score for Example 160, titled 'Andante', is in 7/8 time with a tempo of 108 beats per minute. It consists of two systems of piano and bass staves. The music is characterized by a slow, soft, and sweet character, indicated by the dynamic marking *sempre p e dolce*. The piano part features a melodic line in the right hand and an arpeggiated accompaniment in the left hand. The bass part consists of a steady eighth-note pattern in the left hand and a bass line in the right hand.

Пример 161

Allegroio violento ed agitato ♩ = 144

ff

The score for Example 161, titled 'Allegroio violento ed agitato', is in 3/8 time with a tempo of 144 beats per minute. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The music is characterized by a fast, violent, and agitated character, indicated by the dynamic marking *ff*. The Violin I and Violoncello parts feature a rhythmic pattern of eighth notes, while the Violin II and Viola parts feature a similar pattern with some rests. The score includes dynamic markings *ff* and hairpins for crescendo and decrescendo.

ff

ff

ff

ff

Пример 162 *Allegro marcato*

f

red. *

red. *

red. *

Пример 163

[a tempo]

p dolce e pastorale

una corda

Пример 164

Presto misterioso ♩ = 160

pp molto legatissimo
con due Ped.

Пример 165

Adagio molto appassionato ♩ = 60

pp sonoro
p
f
lasciar vibrare con Ped.

Пример 166

mf
p
f
mf
dolce

accel. *ritard.* *a tempo* *rall.* *a tempo*
sf *mf* *dim.* *p*

Arpa

Vc. Solo

Arpa

Vc. Solo

f *pp* *allarg.* *a tempo* *rall.* *8^{va}*

Пример 167

3
 ¡A - diós, oh cie - lo! ¡A -
 7
 - diós, oh tie - rra!

Пример 168

ppp *niente!* *Piu lento cha il tempo I* *pp sospirando*

be joel cie_lo, so_bze la tie_rra A_dios, oh tie_rra! A_

Arpa

Tpni

allargando *ppp dolceiss*

dios, oh cie_lo!

Glock.

T

Пример 169

$\text{♩} = 56$ *ma sempre tempo rubato*

Violino Solo

ff *f*

ff *sempre ff molto accentuato*

accel.

Пример 170

Allegro deciso $\text{♩} = 144$ Sempre $\frac{3}{4}$ è uguale a $\frac{6}{8}$ ($\text{♩} = \text{♩}$)

V-c.

P-no

ff

p

Пример 171

Adagio passionato ♩ = 58
Cello solo, come un recitativo

pp molto espr.

cresc.

mp

mf

pochiss. più mosso
pizz.

mp dolce, vibrato

a tempo
arco

f amoroso

mf

pp

mf

f

p

rit.

f

Пример 172

[Allegro con fuoco]

V-c.

sf

ff

Ritmo di Karnavalito

P-no

sf

f in rilievo

Example 173 is a musical score for piano and bass. It consists of two systems. The first system has three staves: a bass line, a grand staff (treble and bass clefs), and a separate bass line. The second system has three staves: a grand staff and a separate bass line. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various dynamic markings such as *f*, *p*, and *sf-p*. There are also some performance instructions like *sf* and *sub.* (subito).

Пример 173

Allegro moderato

Example 174 is a musical score for piano and bass, marked **Allegro moderato**. It consists of two systems. The first system has two staves: a grand staff and a separate bass line. The second system has two staves: a grand staff and a separate bass line. The music features dynamic markings such as *f*, *p*, *sf-p*, and *f sub.*. There are also some performance instructions like *sf* and *sub.* (subito).

Пример 174

Lento

Example 175 is a musical score for piano and bass, marked **Lento**. It consists of three systems. The first system has one staff: a grand staff. The second system has two staves: a grand staff and a separate bass line. The third system has two staves: a grand staff and a separate bass line. The music features dynamic markings such as *mf*, *f*, *sf*, *f*, *mf*, *sf*, *p*, *mf*, *p*, and *sf*. There are also some performance instructions like *sf* and *sub.* (subito).

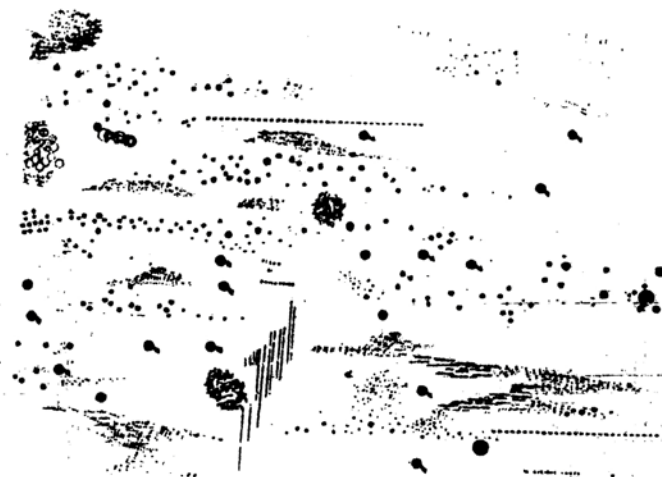
Пример 175

Musical score for Example 175, featuring woodwinds and strings. The score is in 4/4 time and includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tr-be), Horn (Cor.), Trombone (Tr-be), and Tuba (Tuba). The key signature has one sharp (F#). The score includes dynamic markings such as *f*, *pp*, *p*, *ad lib.*, and *mf*. A section marked with a 'G' in a box begins with a *pp* dynamic. The woodwinds play melodic lines, while the strings provide harmonic support with various textures and dynamics.

Пример 176

Musical score for Example 176, a piano piece. The tempo is marked *Allegro* with a quarter note equal to 120 (♩ = 120). The score is in 4/4 time and includes dynamic markings such as *p legato* and *cresc.*. The piece features a complex texture with multiple voices in both hands, including arpeggiated patterns and sustained chords. The overall mood is energetic and dynamic.

Пример 177



Пример 180

Пример 181

Пример 182

Musical score for Example 182, consisting of two systems. The first system features piano and violin parts. The piano part includes dynamic markings mf , ff , and sfz . The violin part includes $l.v.$ and dynamic markings mf , ff , and sfz . The second system continues the piano and violin parts, with dynamic markings p , $cresc. molto$, ff , and sfz . The violin part includes $P (poco rit)$ and $secco$. The score includes performance instructions such as $\sqrt{30''}$ and $\sqrt{25''}$, and fingerings for the violin part.

Пример 183

Musical score for Example 183, a piano piece in 2/4 time. The tempo is marked as quarter note = 66. The score consists of two systems of piano and violin parts. The piano part includes dynamic markings f , p , mp , mf , and p . The violin part includes dynamic markings f , p , mp , mf , and p . The score includes performance instructions such as f , p , mp , mf , and p .

Пример 184

Musical score for Example 184, a piano piece in 3/8 time. The tempo is marked as quarter note = 104. The score consists of two systems of piano and violin parts. The piano part includes dynamic markings f and mp . The violin part includes dynamic markings f and mp . The score includes performance instructions such as f and mp .

Пример 185

Andante

The musical score for Example 185 is written in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of five staves. The first two staves are in treble clef, the third in treble clef with a key signature change to three sharps (F#, C#, G#), and the last two in bass clef. The tempo is marked 'Andante'. Dynamics include *mp* (mezzo-piano), *sfz* (sforzando), and *p* (piano). There are several slurs and accents throughout the piece. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the first two staves.

Пример 186

The musical score for Example 186 is written in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of four staves, all in treble clef. The tempo is not explicitly marked but the rhythm is consistent. The dynamic is consistently marked as *mf* (mezzo-forte). The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Пример 189

Movido

Пример 190

Vivace

golpe sobre el puente (golpe) m a m a sim.

f ritmico

Пример 191

dejar vibrar siempre
let it vibrate
klingen lassen

5 6 7 8

mp p pp mp

21 22 23 24

1. Vers. ppp Gr.P.
2. Vers. sfz

molto
duración: } 2 Min.
Spieldauer.

1 10^a - 15^a 60-72

pos. fig. 1 2

fixed pos. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

improvisar sobre las notas y las figuras
improvise on notes and figures
über die Noten und Figuren improvisieren

no cambiar las notas - don't change the notes - die Noten nicht verändern
intercambiar las fig. - interchange the figures - die Figuren austauschen

40^a - 45^a 92

segue

sacc. (may corto) (very short) (after bars)

(sim.)

Пример 192

Adagio ♩ = 66

Guitare
mp un poco marcato

Piano
pp
laissez vibrer
p

(Piccolo)

8

6

8

8

(Timb.)

6

6

Пример 193

Guitare
f

Piano
f
pp (non staccato)

8

Пример 194

Tranquille ♩ = 69 ~ 72

Guitar
p

8

Пример 195

Violin I *f* *poco rit.* *p*

Violin II *f* *poco rit.* *mp*

Viola *pp*

mp

f *mf sonoro* *mp*

sfz

rit. *pp*

p *pp* *ppp*

Detailed description: This musical score for Example 195 is in 3/4 time. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and a piano accompaniment. The Violin parts start with a forte (*f*) dynamic and include a *poco rit.* marking, ending with a piano (*p*) dynamic. The Viola part is marked *pp*. The piano accompaniment consists of four systems. The first system has a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The second system features a forte (*f*) dynamic in the upper voice, a mezzo-forte *sonoro* (*mf sonoro*) dynamic in the middle voice, and a sforzando (*sfz*) dynamic in the bass. The third system includes a *rit.* (ritardando) marking and a pianissimo (*pp*) dynamic. The fourth system shows a dynamic progression from piano (*p*) to pianissimo (*pp*) to pianississimo (*ppp*). Various musical notations such as accents, slurs, and triplets are present throughout the score.

Пример 196

I *f*

II

Hz

III

Detailed description: This spectrogram for Example 196 displays frequency spectra over time. The vertical axis represents frequency in Hertz (Hz), with a scale from 316 to 1200 Hz. The horizontal axis represents time. Two channels, labeled I and II, are shown. Channel I has a dynamic marking of *f* (forte). Channel II has a dynamic marking of *fz* (sforzando). The spectrogram shows the harmonic structure of the music, with various peaks and troughs corresponding to the notes and timbres of the instruments. At the bottom, there is a musical staff with a piano accompaniment, including a forte (*f*) dynamic marking and some illegible text below it.

Пример 197

la pastora

p cantabile e leggiero

cantabile e leggiero

mp

Detailed description: This musical score is for Example 197. It consists of two systems. The first system features a piano part in the upper system with a treble clef and a violin part in the lower system with a treble clef. The piano part includes triplets of eighth notes and is marked with a piano (*p*) dynamic and the instruction *cantabile e leggiero*. The violin part is also marked *cantabile e leggiero* and *mp*. The second system continues the piano part with triplets and the violin part with a melodic line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8.

Пример 198

Vivacissimo ♩ = 104

Fl.
Ob.

Harpischord

C-b.

mf

pizz.

mf

pp

mf

sf

mf

p

pp

arco II.

pp

Detailed description: This musical score is for Example 198, titled 'Vivacissimo' with a tempo of 104 beats per minute. It features four staves: Flute (Fl.) and Oboe (Ob.) in the top staff, Harpsichord in the middle two staves, and Cello/Bass (C-b.) in the bottom staff. The Flute and Oboe parts have a melodic line with dynamic markings of *mf*, *sf*, *mf*, *p*, and *pp*. The Harpsichord part has a rhythmic accompaniment with a *pizz.* (pizzicato) marking. The Cello/Bass part has a bass line with dynamic markings of *mf* and *pp*. The score includes various articulations and dynamic changes throughout. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Пример 199

Lento ♩ = 44
pp dolce

Soprano
pp
 A_ma_ri_lis, — si no fuera por el des den que padez — co, — el a mor

Alto
pp
 A_ma_ri_lis, — A_ma_ri_lis, — si no fue_ra por el des_den que pa_dez_co,

Tenore
pp
 A_ma_ri_lis, — A_ma_ri_lis, — si no fue_ra por el des_den que pa_dez_co,

Basso
pp
 A_ma_ri_lis, — A_ma_ri_lis, — si no fue_ra por el des_den que pa_dez_co,

Lento ♩ = 44
pp

Piano

Пример 200

mp

mp

p

p

mp

mp

p

mp

Пример 201

Andantino; in stile di tango ♩ = 84

p *mf* *p* *pp* *sf* *pp*

Пример 202

Lento ♩ = 66

Tuba *p* *sfz* *sfz* *sfz*

mp

sfz

sfz

sfz

f

Пример 203

Più mosso e scorrevole ♩ = 72

V-c.

mp

P-no

mp

mf

mf

cresc.

allarg.

a tempo

f

dim.

f

mp

Пример 204

$\text{♩} = 60$

S.
A.
T.
B.

mp *p* *mf*

Tr-ine solo *p* Cre - do in u - num

De - um, Pa - ter om - ni - po - ten - tem

Cre-do in u - num

Пример 205

$\text{♩} = 56$

S.
A.
T.
B.

p *pizz.*

Cl.

Ag - nus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

Пример 206

$\text{♩} = 72$

sf *sfz*

Пример 207

Allegro giusto

The image displays a musical score for three instruments: Flute, Violin, and Piano. The score is organized into two systems. The first system includes staves for Flute, Violin, and Piano. The Flute part begins with a rest, followed by a melodic line starting on the second measure. The Violin part starts with a rhythmic pattern of eighth notes. The Piano part is mostly silent in this system. The second system continues the Flute and Violin parts with more complex rhythmic and melodic figures. The Piano part becomes more active, featuring a bass line with chords and moving lines. Dynamics such as *f* (forte) are indicated throughout the score.

