

на правах рукописи

Доценко Виталий Романович

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

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

А в т о р е ф е р а т

диссертации на соискание ученой степени

доктора искусствоведения

Москва 2014

Работа выполнена в ФГБУН ВПО «Институт Латинской Америки» РАН

Официальные оппоненты: **Гервер Лариса Львовна**, доктор
искусствоведения, профессор, ФГБОУ

ВПО

«Российская Академия Музыки имени
Гнесиных», профессор кафедры
аналитического музыкознания

Дулат-Алеев Вадим Робертович, доктор
искусствоведения, профессор, ФГБОУ

ВПО

«Казанская государственная консерватория
(академия) имени Н. Г. Жиганова»,
заведующий кафедрой истории музыки

Кряжева Ирина Алексеевна, доктор
искусствоведения, профессор, ФГБОУ

ВПО

«Московская государственная консерватория
(университет) имени П.И. Чайковского»,
профессор кафедры истории
зарубежной музыки

Ведущая организация: **ФГБНИУ «Российский институт истории
искусств»**

Защита состоится 26 марта 2015 года в 16.00 часов на заседании
диссертационного совета Д 210.009.01 при ФГБОУ ВПО «Московская
государственная консерватория имени П.И. Чайковского» по адресу:
125009, Москва, ул. Б. Никитская, 13/6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской
государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

Автореферат разослан «17_»_ноября_____ 2014 года.

Ученый секретарь

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

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 XXI века 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. Мировое значение приобрели достижения латиноамериканских писателей, художников, архитекторов. Творчество таких композиторов как Эйтор Вилла-Лобос в Бразилии, 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. Своеобразным художественным открытием на стыке жанров легкой и академической музыки стала музыка аргентинского композитора Астора Пьяцоллы. Международное распространение получила инициатива Венесуэлы по социализации молодежи из маргинальных кругов общества посредством их привлечения к участию в Системе юношеских симфонических оркестров. Жанры латиноамериканской популярной музыки – самба, румба, танго и другие стали обязательными компонентами танцевальных состязаний; латиноамериканские духовые и ударно-шумовые инструменты сегодня уже не элемент экзотики, а органичная тембро-ритмическая составляющая звучания многих ансамблей, независимо от их

национальной принадлежности. Нелишне 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 стран Латинской Америки – произведения латиноамериканских композиторов в исполнительской практике встречаются довольно редко. Виной тому как целый ряд причин объективного плана, связанных с фактором географической удаленности этого региона, с недостаточным еще развитием культурных связей, с избыточным предложением со стороны конкурентов из более развитых стран, так и субъективных причин, таких как консерватизм исполнителей и слушателей, предпочитающих апробированные временем классические произведения. 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 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*. 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 различного рода универсальных течений, в значительной степени затрудняющих проявления национального начала в композиторском творчестве. В этих условиях кардинальными проблемами латиноамериканской профессиональной музыки остаются проблемы национального своеобразия, 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 занимали периферийное положение по отношению к 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. Российскими музыковедами 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 40 лет назад сотрудником Института Латинской Америки РАН, Павлом Алексеевичем Пичугиным, который по праву считается пионером в данной области музыковедения. Им был создан ряд монографий, посвященных народной музыке Аргентины и Мексики, написано множество статей по вопросам музыкальной культуры Кубы, Бразилии и других стран Латинской Америки. П.А. Пичугин является также ответственным редактором и автором более 200 статей фундаментального труда «Культура Латинской Америки. Энциклопедия» (2000), отмеченного премией ЮНЕСКО. В работе над этим изданием принял участие и автор данной диссертации, 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. Хронология появления работ о музыке Латинской Америки в течение 80-х годов XX века была продолжена кандидатскими диссертациями В.Н. Федотовой, З.Б. Карташевой и В.Р. Доценко, посвященными творчеству Э. Вилла-Лобоса (Бразилия) и К. Чавеса (Мексика).

Углубленному изучению музыкальной культуры Латинской Америки 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 о народном и профессиональном музыкальном творчестве Ибероамерики, легших в основу ее докторской диссертации.

В свете вышеизложенного становится ясно, что Латинская Америка на сегодня 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 данной темы. 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, возникавшие в процессе становления латиноамериканской идентичности, а также связанные с ними проблемы взаимодействия национального и интернационального (универсального) в композиторском творчестве. Наконец, мало изучено, а во многих случаях практически неизвестно творчество латиноамериканских композиторов, представителей одного из наиболее значительных регионов земного шара.

Объектом исследования в настоящей работе является музыкальная культура Латинской Америки. **Предмет исследования** – народная музыка и профессиональное композиторское творчество в странах Латинской Америки.

Основной целью предлагаемой работы является 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 выполнения 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 цели и задачи обусловили 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. 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. Для обоснования многих положений была

привлечена не только музыковедческая литература, но и ряд гуманитарных исследований в сфере культурологи и философии. Так, специфика латиноамериканского «мировидения» раскрывается в трудах философов Л. Сеа, С. Рамоса, Е.С. Фрост, в произведениях писателей Д.Ф. Сармиенто, А. Карпентьера, Г. Гарсиа Маркеса. Фундаментальное значение для исследования имели труды по этнографии и истории музыки В.Т. Мендосы, О. Майера-Серры, К. Веги, Ф. Ортиса, Л. Акосты. Важным источником информации о современной музыкальной культуре стал сборник ЮНЕСКО «Латинская Америка и ее музыка» (1977), включающий статьи видных музыкальных деятелей континента.

Научная новизна диссертации определяется следующими положениями:

1. Впервые предпринята попытка создания широкой панорамы музыкальной культуры Латинской Америки на протяжении всех 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 более 140 латиноамериканских композиторов, произведения которых ранее не становилась предметом изучения в российском музыковедении.
4. Впервые прослежена эволюция индихенизма как самостоятельного направления в творчестве композиторов стран Латинской Америки.
5. Впервые показано формирование музыкального направления, в котором, подобно «магическому реализму» в литературе, в концентрированном виде воплотились характерные черты историко-культурной специфики латиноамериканской действительности.

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

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

8. Широкое использование латиноамериканских библиографических источников искусствоведческого, исторического и философского плана позволило показать и ввести в научный оборот 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 диссертации периодизацию. Необходимо иметь в виду, что профессиональное композиторское творчество Латинской Америки на всех этапах развивалось в русле соответствующих европейских направлений – барокко, классицизма, романтизма, а затем возникших в XX веке новейших течений. Вместе с тем иной по сравнению с европейским ход исторического развития предопределил значительные отличия в характере латиноамериканской культуры и искусства и их периодизации. Основными историческими периодами латиноамериканской музыки принято считать следующие: *колониальный период* (XVI – начало XIX века), на протяжении которого Латинская Америка находилась под полной политической и культурной зависимостью от Испании, Португалии и отчасти других развитых стран Европы; *период после завоевания независимости* (XIX век), на протяжении которого наряду с влиянием европейской музыки происходило зарождение национальных традиций; *национальный период* (с начала XX века). Период, начинающийся со второй половины XX века, по причинам, о которых будет указано в диссертации, принято называть *универсальным*.

Общая направленность диссертации и желание автора по возможности наиболее полно представить историю музыки Латинской Америки обусловили особенности ее **структуры**. Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения, списка литературы из 405 позиций (из них 297 на иностранных языках) и двух приложений, включающих алфавитный указатель из 887 имен и 207 нотных примеров. В диссертации не рассматривается музыкальная культура некоторых стран Центральной Америки, попавших в результате колонизации под влияние Франции и Великобритании, и не входящих в состав Ибероамерики.

Апробация. Диссертация обсуждалась на заседании диссертационного совета Института Латинской Америки РАН 29 мая 2014 года и была рекомендована к защите на степень доктора искусствоведения по специальности 17.00.02 «Музыкальное искусство».

Практическая ценность работы. 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 XVI – XX веков. Данное исследование может способствовать дальнейшей разработке проблем, связанных с изучением музыкальной культуры не только Латинской Америки, но и других внеевропейских культур. Материалы диссертации были использованы в ряде докладов, сделанных на регулярных международных научных конференциях в Институте Латинской Америки РАН, Московской консерватории им. П.И.Чайковского, Российской академии музыки им. Гнесиных, Московском городском педагогическом университете, университетах Лиссабона, Порто, Авейро (Португалия); включены в лекционные курсы, семинары и практические занятия по истории музыки и этнографии в различных музыкальных учебных заведениях. Изучение музыки латиноамериканских композиторов способствовало их более широкому внедрению в исполнительскую практику. В 2010 году была издана монография «История музыки Латинской Америки XVI-XX веков»,

предназначенная как для специалистов, так и для самого широкого круга читателей.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность и новизна предлагаемого исследования, определяются основные цели и задачи, производится краткий обзор работ российских и иностранных ученых, определяется структура работы.

В **Главе I. «Музыкальная культура Латинской Америки XVI-XIX веков»** ставится задача создать исторически достоверную картину происхождения и формирования музыкальной культуры Латинской Америки как триединства американских, европейских и африканских элементов, дать 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.

Первый раздел **1.1. «Историческое происхождение и особенности формирования»** музыкальной культуры Латинской Америки посвящен постановке наиболее общих проблем.

Открытие европейцами Америки 12 октября 1492 года стало знаменательной датой в истории человечества. Завоевание Америки испанцами и португальцами означало крутой поворот в судьбах народов континента, в результате которого всякое дальнейшее самостоятельное их развитие было прервано. Следующие друг за другом волны конкистадоров, а вслед за ними колонистов и миссионеров коренным образом изменили этнокультурный состав местного населения, положив начало процессу образования смешанных, метисных наций, что предопределило основную особенность латиноамериканской культуры – ее смешанный, *метисный* характер.

Главными генетическими источниками латиноамериканской культуры можно считать три: *американский* (индейский), *европейский* (в первую очередь испанский и португальский) и *африканский*. Таким образом, культура Латинской Америки представляет собой многосоставное и противоречивое явление, образованное из смеси элементов культур, принадлежащих к разным временным слоям и степеням развития, к несхожим идейно-эстетическим основам.

Перемещение элементов культуры из одного общества в другое, или *транскультурация*, является всеобщим историческим процессом, в результате которого выкристаллизовывается новая культура как феномен, не существовавший ранее. Латинской Америке выпало начать беспрецедентный по своему размаху процесс транскультурации, характеризующийся самыми разными формами взаимодействия различных культур. Этот процесс начался сравнительно недавно, «каких-нибудь» 500 лет тому назад, и различия между многими элементами ее культуры еще весьма очевидны – транскультурация находится здесь в своей активной фазе.

Обращаясь к музыке, мы обнаружим самую живую иллюстрацию феномена транскультурации, составляющей становой хребет ее художественного развития. По мере воссоздания исторической панорамы латиноамериканской музыки мы всегда будем оперировать тремя основными элементами – индейским, африканским и европейским. Их взаимодействие – сложный, многоуровневый процесс, проанализировав который, как представляется, можно будет показать основные черты и особенности латиноамериканской музыкальной культуры.

Каков же, в самых общих чертах, характер латиноамериканской культуры? Наиболее верным представляется определение, предложенное Б.Ю. Субичусом: «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».¹

Культуры, столкнувшиеся на американском континенте, были прежде всего *неравноправными* участниками процесса взаимодействия. Их взаимоотношения имеют различные и даже противоположные знаковые характеристики – от негативных (уничтожение), до позитивных (сохранение), – обладающие широким спектром взаимопроникновений. Важнейшим отличием латиноамериканской культуры от других является то, что контраст между элементами, составляющими ее, до настоящего времени не преодолен, и эта непреодоленность, дисгармоничность являются одной из её наиболее примечательных признаков.

В разделе **1.2. «Народная музыка Латинской Америки»** и его трех подразделах **1.2.1. – 1.2.3.** производится рассмотрение основных черт и особенностей индейской, афроамериканской и креольской народной музыки, составляющих фундамент латиноамериканской музыкальной культуры.

Индейская музыка (1.2.1.) – аутентичный, глубинный слой латиноамериканской культуры. 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 – коронавания, ритуальных обрядов, жертвоприношений, погребений, празднеств, военных действий, являясь преимущественно выражением анимистически-религиозного мира, определявшего судьбу человека. В представлениях аборигенов музыкальным инструментам во многих случаях приписывалось магическое значение. Каждая звучность, каждый тембр

¹ Сублисус, Б.Ю.: Культура Латинской Америки после Конкисты. Введение.// Культура Латинской Америки. Энциклопедия. М., 2000, С. 53.

соответствовал определенному моменту ритуала, приобретая вместе со звуками человеческого голоса, ритмами танца и жестами участников символический смысл. Наибольшей значимостью обладала группа ударных инструментов, *мембранофонов*, среди которых имелись барабаны различных типов (*уэуэтли*), а также *тепонацтли*, своего рода прообраз ксилофона. Многочисленна также группа ударно-шумовых инструментов, *идиофонов*, среди которых выделяются *распадоры*, изготовленные из костей животных, и *мараки*. В семействе духовых инструментов, *аэрофонов*, имеются трубы, различные типы флейт, включая многоствольную флейту Пана, а также важнейший инструмент магических ритуалов *окарина* (морская раковина).

Главным отличительным признаком индейского ритма является его *двухдольность*, внутри которой возможны разнообразные ритмические сочетания. Подавляющее большинство индейских мелодий основывается на *ангемитонной пентатонике*. В процессе вынужденного сосуществования с европейской музыкой возникла тенденция к заполнению пентатонного ряда полутонами.

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, и следы испанского влияния можно проследить шаг за шагом.

Важнейшую роль в идейном перевоспитании американских аборигенов сыграла католическая церковь. Во многие ритуальные церемонии индейцев проникли элементы европейского происхождения, другие были замещены церемониями и празднествами католического религиозного календаря. Обучение аборигенов элементам церковной службы, религиозным песнопениям положило начало вытеснению автохтонной музыки и ее метисации. Превалирование европейских элементов над местными стало

основной закономерностью в эволюции музыкальной культуры Латинской Америки.

Современные индейцы культивируют как автохтонные песнопения и танцы, так и метисные, гибридные. 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 мировосприятия, а идейно-образный заряд, имеющийся в ее звуковом материале, явился основой для создания оригинальных произведений профессионального художественного творчества.

Афроамериканская музыка (1.2.2.) сообщает латиноамериканской музыке оттенок неповторимой оригинальности. Африканские народы жили в традиционных обществах, руководствующихся анимистическими представлениям о мире, олицетворяющимися в сонме божеств, руководящих всеми сторонами жизни. Этот политеизм религии африканцев переместился в Америку, приобретя здесь «неоафриканский» характер – африканские божества получали в Америке имена христианских святых, возникали также и новые языческие божества.

Эволюция африканской музыки на американском континенте, также как и индейской, была отмечена разнонаправленными тенденциями, проявляющимися в процессе транскультурации. На фоне физической порабощенности негров в Америке с большой силой проявилась *защитная* функция фольклора, ставшего средством выражения их сплоченности. Обычаи, мифы и ритуалы афроамериканцев, сопровождаемые музыкой, служили им для сохранения их культурной самобытности. Но даже самые стойкие, замкнутые на самих себя элементы африканской культуры, связанные с магическими ритуалами, хотя бы частично и запоздало включались в общий процесс трансформации. Из элементов африканских

культур, смешавшихся с элементами европейской и индейской культур, возник новый синтез, в котором африканское, переработанное на новой почве, сохранило свои сущностные черты.

В афроамериканской музыке трудно переоценить роль ритма, ударности. Тамбор – символ Африки, священный инструмент, стал опорой в сохранении музыкальных традиций, перемещенных на американский континент. Тамборы исполняют самые различные функции, из которых важнейшая – участие в религиозных ритуалах африканского происхождения – вуду, кандомбле и других, получивших широкое распространение в странах с сильной прослойкой выходцев из Африки – Кубе, Гаити, Бразилии, Венесуэле. Тамборам сопутствует громадное число ударно-шумовых инструментов: *планчуэлас*, *кучаритас*, *кампанитас*. Африканские корни имеет также *маримба*. Группа духовых инструментов представлена довольно большим количеством флейт и труб, сделанных из рогов антилопы, дерева и металла.

О звуковысотных соотношениях в афроамериканской ритуальной музыке трудно говорить с полной определенностью. Можно отметить преобладание квартово-квинтовой настройки. Наряду с *ангемитонной* и *гемитонной* пентатоникой встречаются *семиступенные* звукоряды, а также звукообразования, насыщенные микрохроматикой. По мере динамического нарастания музыка может перемещаться в более высокие регистры, совершая своего рода модуляции, хотя говорить о тональных изменениях в европейском понимании было бы неточно. В изобилии встречаются разного рода звукоподражательные эффекты, вызванные изначальной функциональной предназначенностью музыки, – имитации криков зверей и птиц, фальцеты, глиссандо, горловые звуки, жужжания и т.п.

Можно выделить следующие, наиболее важные черты афроамериканской музыки: преобладающую роль ударных и пения; необычайную ритмическую и динамическую активность; полиритмию и

полиметрию; развитие посредством коротких ритмо-мелодических ячеек; принцип неограниченной повторности в открытых структурах; эффект монотонности; импровизационность; широкое употребление антифонной формы «вопроса и ответа».

Выходцы из Африки с необыкновенной легкостью адаптировали на свой лад музыку европейского происхождения и, напротив, ассимилировали многие черты африканской музыки с мажоро-минором, функционально-гармоническими отношениями и элементами куплетно-вариационной формы. Если оставить в стороне музыку, сохранившуюся в автохтонных религиозных культах, то генетически афроамериканская музыка не что иное, как европейская музыка, преобразованная длительной исполнительской практикой негров. Европейская основа афроамериканской музыки роднит ее с креольской латиноамериканской музыкой, афроидные же черты придают ей чрезвычайно характерный и легко различимый облик. В регионах, наиболее плотно заселенных выходцами из Африки, выкристаллизовались самобытные виды и жанры афроамериканской музыки – *самба* в Бразилии, *румба* и *сон* на Кубе, *сальса* и многие другие, получившие общеконтинентальное распространение.

Креольская музыка (1.2.3.) является важнейшей частью культуры креолов (*crioulo*) – потомков испанцев и португальцев, родившихся в Латинской Америке и подвергшихся во многих случаях генетическому смешению с индейцами и афроамериканцами. По определению мексиканского философа Самуэля Рамоса, креольская культура является производным явлением, состоящим в основном из европейских элементов, «но рожденных и выросших на другой земле...Эта культура является ответвлением от европейского ствола...это трансплантированная и акклиматизированная культура».² При перемещении европейской культуры в Америку и ее акклиматизации в качестве креольской произошло

² Ramos, S. La cultura y el hombre de Mexico // Filosofía y Letras, num 36, 1946, P. 180.

закономерное снижение художественного уровня. На начальных этапах своего формирования креольская культура была подражательной и отличалась незрелостью. Но даже и «обедневшая», в сравнении с европейской, она приобрела ощутимые отличия. Разумеется, сказанное полностью относится и к музыке.

Процесс трансформации европейской 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 Италии и некоторых других стран Европы. Преобладание трехдольных размеров, переменные метры, господство мажоро-минора, 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. Однако ее общий художественный облик, колорит решительно не похожи на музыку Испании, Португалии или любой другой европейской страны.

Неоценимым источником формирования многих жанров креольской музыки стали религиозные *вильянсико, алабадос, гимны, поминальные песнопения*, ставшие затем фольклорным достоянием. Эти жанры сохранили в наибольшей чистоте иберийские стилистические признаки, почти не поддавшись *метисации* индейского или африканского толка. Вместе с тем, многие из них *креолизировались* с течением времени, приобретя легкие изменения в мелодии, деталях текстов, и что наиболее важно, новую манеру исполнения.

Сразу же после конкисты получил самое широкое распространение жанр испанского *романса*. Видоизменяясь в различных странах Латинской Америки, он потерял свой возвышенный характер, но сохранил информативную функцию исторического свидетельства. В Аргентине появилось *сьелито*, в Чили *куэка*, в странах Карибского бассейна *десима*, в

Мексике, от своей начальной модификации в виде *валонь* романс эволюционировал к знаменитым революционным *корридо*.

К первой половине XIX века относится расцвет жанра креольской *лирической песни*, сложившейся в рамках традиции салонного музицирования. А знаменитое *аргентинское танго*, зародившись как полуфольклорная-полупрофессиональная форма национальной музыки, возвысилось до уровня интернационального достояния.

Неоценимую роль в формировании креольской музыкальной культуры сыграла *итальянская* музыка. 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. Эволюция от европейского профессионального искусства к народному творчеству также прослеживается на примере сценической тонадиллы и сарсуэлы, ставших с XVIII века главными проводниками богатейшего музыкально-поэтического фольклора Испании и Португалии в Новом Свете. Частью креольского фольклора стали и некоторые песни старинного индейского происхождения, такие как «*ярави*» и «*тристе*», бытующие в Перу, Боливии и Аргентине.

Латиноамериканские исследователи часто используют понятие *акцент*, употребляемое в тех случаях, когда речь идет об особенностях интерпретации, звукоизвлечения, тембровой окраске и тому подобных «второстепенных» компонентах исполнительской практики. Однако если в условиях Европы факт иной интерпретации относился бы лишь к сфере особенностей исполнительского искусства, в Латинской Америке он стал весьма существенным в системе признаков, определяющих ее самобытность. До настоящего времени в сельских районах сохранилась традиция народного музицирования, носителями которой продолжают оставаться бродячие музыканты – *троверос*, *пайадоры*, *менестрели*, *марьячи*, в исполнении которых креольская музыка приобретала свой неподражаемый акцент,

зарождались самобытные формы и жанры, ставшие питательными источниками профессионального творчества.

Глава II. «Творчество композиторов Латинской Америки XVI-XIX веков» состоит из двух основных разделов – раздела **2.1.**, в котором рассматривается музыка *колониального периода* XVI – начала XIX века, и раздела **2.2.**, посвященного *периоду после завоевания независимости* в начале XIX – начале XX веков. В подразделах **2.1.1.** и **2.1.2.** раздела **2.1.** прослеживается распространение католицизма и культовой музыки, становление традиции салонного музицирования и возникновение музыкального театра; в подразделах **2.2.1.–2.2.4.** раздела **2.2.** – дальнейшее развитие театрально-концертной жизни и зарождение национального направления в композиторском творчестве на Кубе, в Мексике, Бразилии и Аргентине.

На протяжении почти всего **колониального периода** главной, а нередко единственной сферой профессиональной композиторской деятельности в испанских и португальских владениях в Америке была *культовая*, духовная музыка, а центрами формирования музыкальной культуры католические храмы. Репертуар, исполняемый при отправлении католической литургии, в целом дублировал набор произведений, принятых в метрополии, включая как произведения европейских мастеров, так и местных авторов. Таким образом, возникла прочная традиция преемственности и культивирования музыки «высокого стиля», ставшей основой для последующего становления национальных композиторских школ.

Изучение произведений композиторов колониального периода сопряжено с объективными трудностями: многие из них не изданы, авторство других не подтверждено, некоторые из них подверглись более поздним переработкам или просто потеряны. Однако по тем произведениям, которые оказались доступны, можно сделать вывод, что уже в эту эпоху в

ряде случаев был достигнут высокий уровень профессионального мастерства.

Все известные латиноамериканские композиторы колониального периода, чьи имена, а реже, сочинения дошли до нас, были руководителями (местре) хоровых капелл, органистами или певчими. Некоторым из них в работе даются краткие характеристики, несколько более подробно освещаются жизнь и творчество итальянского композитора Доменико Циполи (1688-1726), в течение нескольких лет состоявшего на службе в Аргентине; крупнейшего мастера культовой полифонии бразильского композитора Жозе Маурисиу Нуниса Гарсиа (1767-1830); кубинского композитора Эстебана Саласа-и-Кастро (1725-1803).

Светская музыка развивалась в колониях чрезвычайно медленно. На протяжении XVI – большей части XVIII века она была ограничена почти исключительно *салонным любительским музицированием*, эпизодическими публичными концертами и игрой духовых оркестров при городских муниципалитетах. Репертуар оркестров включал марши, танцевальную музыку (кадрилли, контрдансы), аранжировки популярных песен, а также всевозможные поурри из опер и доступные для исполнителей отрывки из оркестровых произведений.

В конце XVIII века салонное музицирование перерастает в профессиональную концертную деятельность. В моду входит фортепиано, что приводит к значительному расширению репертуара и повышению уровня музыкальной культуры. Начинается активное распространение итальянской оперы. Популярностью пользуются испанская тонадилля, сарсуэла и сайнете. Наибольшего развития театральная-концертная жизнь достигла на рубеже XVIII-XIX веков в Мексике, Аргентине, Бразилии и на Кубе. Однако в целом музыкальная культура на континенте вплоть до конца колониального периода находилась на весьма низком уровне, проходя этапы

накопления ресурсов для возникновения национально-самобытных образцов музыкального творчества.

К началу XIX века в Латинской Америке в самых различных областях общественной мысли и художественного творчества стало проявляться стремление к независимости. В борьбе против испанского и португальского колониализма были взяты на вооружение освободительные идеи французских энциклопедистов – Дидро, Руссо, Вольтера, ставшие базой для возникновения движения *европеизма* как мощного средства континентального и национального самоутверждения. В музыке проводником европеизма явилась *итальянская опера*. Она стала близкой самым широким массам, оказавшись необходимым средством духовного раскрепощения, удовлетворившим потребность общества в лирическом самовыражении.

В разделе работы, посвященном **периоду после завоевания независимости**, прослеживается динамика развития театрально-концертной жизни стран Латинской Америки, отмеченная главенством итальянской, а затем и французской оперы, гастрольями оперных трупп и концертирующих европейских солистов-вокалистов. Однако репертуар оперных театров не ограничивался лишь произведениями европейских композиторов, в нем стали фигурировать и сочинения местных авторов, в большинстве случаев имитирующих известные модели. Вместе с тем на сцену прорывалась национально-патриотическая тематика, отражающая легендарное прошлое предков-индейцев и их борьбу за независимость, что позволяет считать оперное творчество латиноамериканских композиторов этого периода определенной вехой на пути становления национального в профессиональном искусстве. Наибольшую известность приобрела музыка бразильского композитора Антониу Карлуша Гомиса, опера-балет «Гуарани» которого, поставленная в 1870 году в миланской Ла Скала, сохраняет и по сей день свою художественную ценность.

Вторая половина XIX века отмечена значительным расширением концертной деятельности. Латинская Америка начинает принимать известных солистов-инструменталистов, исполнявших произведения европейских композиторов. Камерное творчество местных композиторов представлено почти исключительно фортепианными пьесами и фантазиями, в которых мелодико-гармонические и фактурные клише из оперных арий сочетались с преобладающими формами и жанрами европейской романтической музыки, в первую очередь Шопена и Листа.

Между тем, количественный рост «верхнего» слоя импортированной европейской музыки и все увеличивающееся число произведений местных композиторов привели 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, с аборигенными, африканскими и другими экзотическими элементами. Наряду с процессом *фольклоризации* профессиональной музыки в активную фазу вступил процесс *профессионализации* народной музыки, в ходе которого элементы национального проникали в композиторское творчество.

В подразделах **2.2.1.-2.2.4.** показаны первые образцы проявлений *национального* в жанрах инструментальной и вокальной миниатюры. Наиболее простой, начальный уровень трансформации народной песни состоял в переложении ее для исполнения голосом в сопровождении фортепиано, или превращение ее в инструментальную миниатюру. Этим путем и шли композиторы – пионеры национального движения, наиболее заметными из которых стали: Мануэль Саумель Робредо (1817-1870) и Игнасио Сервантес Каванаг (1847-1905) на Кубе, Фелипе Вильянуэва Гутьеррес (1842-1893) в Мексике, Эрнесто Назарет (1863-1934) и Альберту Непомусену (1864-1920) в Бразилии.

В творчестве этих композиторов обозначился *национально-этнографический* этап, неизбежный и важный в становлении любой композиторской школы. Традиционным стал жанр инструментальной и вокальной миниатюры, в рамках которого начало происходить освоение ритмоинтонаций креольского фольклора. Однако на данном этапе было бы еще рано говорить о появлении значительных произведений, отмеченных чертами подлинного национального своеобразия. Последние два десятилетия XIX и первые два XX века стали периодом внутренних накоплений, эстетической переориентации композиторов от прямого подражания европейским образцам к осмыслению собственных художественных ценностей. Не во всех странах Латинской Америки этот процесс проходил с равной интенсивностью, однако общая его 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 национальным музыкальным языком.

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

В разделе **3.1. «К проблеме историко-культурной самобытности Латинской Америки»** освещаются процессы созревания латиноамериканского общественного сознания, нашедшие отражение в музыкальном творчестве. 1920-е годы стали поворотными для музыкального искусства Латинской Америки. Именно в эти годы произошел резкий качественный скачок от подражания к подлинному своеобразию, от провинциальной отсталости к современности. В латиноамериканской музыке возникли художественные явления, сконцентрировавшие в себе такой сгусток творческих сил и национальной характерности, каких Латинская

Америка не знала в предыдущие годы: полнокровный, вобравший в себя все богатство 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 достижения в музыке, равно как и в других областях культуры и искусства, явились отражением многообразных процессов этнокультурного синтеза, 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, в определении черт ее *историко-культурной самобытности*.

Идея своеобразия, *идентичности* Ибероамерики уже нашла свое начальное выражение в формировании в XIX веке *креольского* самосознания и искусства. На следующем этапе все более активную роль стали играть представители «низов» – индейцы, метисы, все более усиливающимися стали процессы этно-культурного смешения, повлекшие за собой зарождение нового явления – *метисской культуры*. Если креольская культура сосредоточила в себе модифицированные черты преимущественно испанской (португальской) культуры, то в метисской культуре выявились явно выраженные и нескрываемые индейские черты.

Концепция *метисской культуры* сформировалась в начале XX века в связи с переменами в политической и социальной жизни стран Латинской Америки, приведшими к укреплению самосознания, опирающегося на местные ценности. В метисах увидели носителей индейской культуры, как важной части национальной культуры. Индеец превратился в символ прекрасного прошлого, в котором метисы стали искать опору для реализации своих творческих возможностей. Таким образом, отношение

латиноамериканцев к индейскому элементу их культуры претерпело существенную эволюцию, 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 индихенистская концепция культуры стала официально принятой в странах с преобладающим индейским населением – Мексике, Перу, Боливии.

В начале нового исторического периода общество столкнулось с необходимостью нового осмысления характера взаимодействия элементов, составляющих латиноамериканскую культуру. Какой из них считать «подлинным» – индейский, испанский, метисский? А может быть африканский? Эти «вечные» вопросы будоражат умы интеллектуалов на протяжении всей истории Латинской Америки. 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. Своеобразным духовным феноменом, занявшим особое место в латиноамериканской духовной жизни, стали «поиски сущности». Дискуссия по этому вопросу ведется на протяжении всего XX века на всех уровнях общественно-политической и философской мысли, в разных областях художественного творчества. Ведущий мексиканский философ, Леопольдо Сеа, создатель *философии латиноамериканской сущности* одним из главных условий достижения духовной суверенности считает необходимость обращения к прошлому во имя познания настоящего и создания будущего. В осознании этих устремлений в начале XX века Латинская Америка заняла стартовую позицию, чтобы совершить мощный скачок к художественному своеобразию и профессиональному совершенству.

Разделы **3.2.-3.9.** Третьей главы посвящены анализу творчества наиболее видных композиторов Бразилии, Мексики, Кубы, Аргентины, Уругвая, Парагвая, Чили, стран Андской группы и Центральной Америки.

В ряду латиноамериканских музыкальных деятелей непоколебимое первое место занимает выдающийся бразильский композитор **Эйтор Вилла-Лобос (1887-1959)**. Творчество Эйтора Вилла-Лобоса – художественное явление, в котором наиболее полно воплотились черты бразильского национального стиля в триединстве основных элементов, составляющих латиноамериканскую культуру. Громадное творческое наследие бразильского композитора включает произведения всех основных жанров – 9 опер, 15 балетов, 12 симфоний, 10 инструментальных концертов, более 60 камерных сочинений крупной формы, произведений для хора, голоса, солирующих инструментов, обработок народных песен и танцев, пьес для детей. Трудно также переоценить вклад Вилла-Лобоса в общественную и просветительскую деятельность в его стране.

Эйтор Вилла-Лобос – прямой продолжатель предшествующего ему поколения бразильских композиторов, представителей национального романтизма, А. Непомусену и Э. Назарета. Уже в раннем периоде творчества проявилась одна из характерных черт его индивидуальности – способность создавать произведения различной стилистической направленности, не теряя признаков собственной индивидуальности. Особенно созвучным устремлениям Вилла-Лобоса стало пробуждение интереса к культурному наследию древних индейцев, а также к фольклору современных бразильских негров и мулатов.

1923-1930 годы занимает «парижский», наиболее плодотворный период творчества композитора. Он как нельзя лучше вписался в музыкальную жизнь Франции, освоил оригинальные способы применения импрессионистской звукоизобразительности, соответствовавшие избыточно-красочному миру природы Бразилии и чувственности ее обитателей. В

произведениях этого периода проявились характерные черты модернистской стилистики – конструктивистская угловатость, диссонантность, графическая линейность. Известность приобрел написанный Вилла-Лобосом в 20-х годах фортепианный цикл «Мир ребенка», отличающийся красочной гармонией и филигранной отделкой деталей. Заметным событием концертной жизни французской столицы стало исполнение цикла из четырнадцати «Шорос» (1921-1926). Начав с небольших пьес типа «серенады» для гитары, флейты и кларнета, Вилла-Лобос постепенно значительно расширил круг образов, придя к новой форме композиции, синтезирующей различные модели бразильской, индейской и популярной креольской музыки.

Весьма своеобразным вкладом Вилла-Лобоса в мировую неоклассику XX века стали «Бразильские Бахианы» (1930-1945). Оригинальной и плодотворной оказалась сама идея преломления некоторых типичных образцов бразильского музыкального фольклора в полифонизированной манере барочного, в частности, баховского типа. 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.

В позднем периоде творчества (1945-1959) в некоторых произведениях Вилла-Лобоса, в особенности в симфониях, стала проявляться тяжеловесность и растянутость формы, несвойственная ему ранее рационалистичность. Вместе с тем его последние квартеты можно отнести к числу самых оригинальных, блестящих остроумием сочинений композитора. Творчество Вилла-Лобоса вызывало зачастую противоречивые отзывы, один из которых здесь приводится: «Стиль Вилла-Лобоса эклектичен... в отношении используемого материала и индивидуален в отношении того, как этот материал использован; его стиль избыточно-роскошен и, одновременно, экономно-расчетлив, он примитивный в одних случаях и хитроумно-изоощренный в других. Композитор является нам то утонченным импрессионистом, то первобытным варваром ритмической стихии; творцом

мелодий непреходящего исторического значения и автором нестерпимых банальностей; музыкантом, не способным к критическому отбору собственных музыкальных идей, и художником, обладающим поразительной творческой интуицией»³. Действительно, в творческом наследии Эйтора Вилла-Лобоса много художественно неравноценного. Однако мера таланта, отпущенного ему, огромна. Лучшее в его творчестве отмечено признаками гениальности.

У истоков *мексиканской* национальной композиторской школы стоят три имени – Мануэль Мария Понсе, Карлос Чавес и Сильвестре Ревуэльтас. В творчестве этих композиторов нашла целостное и художественно убедительное воплощение самобытность мексиканского национального выражения.

Начало нового этапа в истории музыки Мексики связано прежде всего с именем **Мануэля Марии Понсе** (1882-1948). Он стал первым мексиканским композитором, который по-настоящему оценил значение народной музыки для композиторского творчества. Формирование творческой личности Мануэля Марии Понсе произошло в эпоху, предшествующую мексиканской буржуазной революции 1910-1917 годов. Это обусловило отличие его эстетической позиции 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), определяющие черты его творчества связаны с эстетикой креольского романтизма, с его довольно поверхностной сентиментальностью и известной отстраненностью от решения жизненных проблем.

Концерт из произведений Понсе, данный им в столичном театре Арбо в 1912 году, стал знаменательной датой в мексиканской музыке. «Мексиканские песни» для фортепиано, исполненные на этом концерте,

³ Vega, A. de la. La musica artistica latinoamericana. // Boletin interamericano de musica, Washington, 1972, № 82, P.17.

стали своеобразным эталоном национального мексиканского стиля на первом этапе его формирования. Такова и его «Эстрельита» («Звездочка»), известная также в варианте для голоса и фортепиано, и качестве переложения для скрипки и фортепиано Яши Хейфеца.

Сознавая необходимость обновления средств «чистого» романтизма, Понсе в 1925 году отправляется в Париж, где проводит 9 лет в атмосфере новейших эстетических веяний. В большом количестве произведений этого периода 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 европейское.

В первых попытках систематического симбиоза между последними достижениями европейского модернизма и местными музыкальными достижениями – историческая заслуга **Карлоса Чавеса (1899-1978)**. Решительным шагом в творческой жизни Чавеса стало сочинение в 1921 году балета «Новый огонь», 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 произведениями самой разной и зачастую противоречивой направленности, можно было бы назвать «периодом поиска». Среди произведений Чавеса 20-30-х годов можно выделить три группы, определяющие основные тенденции его творчества. Первую группу, олицетворяющую становление национального начала, составляют произведения индихенистского направления – балеты «Новый огонь»,

«Четыре солнца» и «Индийская симфония». Вторую группу образуют фортепианные и камерно-инструментальные произведения, среди которых «Семь пьес для фортепиано» и Третья соната. В них наиболее отчетливо проявляются поиски нового, урбанистического музыкального языка, вырабатывается концепция антиромантизма, принципы строгой экономии выразительных средств. В третью группу входят произведения, связанные с креольской музыкой. Это особая группа сочинений «на злобу дня», своего рода практический ответ композитора на запросы революционной эпохи. Среди них «Песни Мексики» для оркестра народных инструментов, корридо «Солнце», «Пролетарская симфония». К этой группе примыкает одно из самых своеобразных по замыслу произведений Чавеса – балет «Лошадиные силы», воплощающий латиноамериканскую концепцию самобытности «варварство–цивилизация» на уровне современного социально-политического конфликта двух миров – Севера и Юга.

Проблема преломления художественных традиций мексиканских индейцев в профессиональном музыкальном творчестве до Чавеса практически никем не ставилась. Обращение к автохтонному слою мексиканского фольклора позволило отразить глубинные черты национального мировосприятия. *Индихенизм* как художественное направление, можно считать крупнейшим открытием мексиканской профессиональной музыки, ставшим одним из наиболее специфических и устойчивых направлений музыкального творчества в Латинской Америке. Это музыкальное течение на первом этапе базировалось на постановке проблемы народности как альтернативы между реставрацией докортесовской музыки и европеизированной музыкой, культивируемой в течение четырех веков в Мексике. Обращение Чавеса к архаичным пластам индейского фольклора позволило ему освободиться от канонов классической ладотональной системы, привело к решительной ломке романтических выразительных средств. Его индихенистским произведениям присуща особая эмоциональная сдержанность, суровый аскетизм. Музыкальная ткань

насыщена монотонными ритуальными ритмами, пентатонными темами, наслоениями диссонантных линий. Особый колорит создается звучанием индейских инструментов.

Из индихенистских произведений Чавеса подробно анализируется «Индийская симфония», являющаяся стилистическим ядром в творчестве Чавеса. Линеарное взаимодействие различных диатонических линий составляет основу ладоинтонационного мышления Чавеса. Одним из наиболее интересных аспектов симфонии является её ритмика, действенный динамизм которой распространяется на все произведение. Постоянное повторение простых ритмических формул достигает порой громадной, варварской силы. Ударность активно вторгается в симфоническую речь, несет ясно выраженную смысловую нагрузку. Вытесанные грубым, но точным резцом, симфонические фрески «Индийской симфонии» стали своего рода памятником индейской музыке Мексики.

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. Включение креольского элемента способствовало существенному расширению выразительных возможностей музыки композитора. Здесь можно говорить о взаимодействии трех ладово-интонационных сфер: основной *квартво-квинтовой* диатонической, идущей от индейской музыки, *хроматической*, олицетворяющей современные модернистские тенденции, и *терцово-квинтовой* гармонической сферой креольского происхождения с определенными элементами романтизма.

Зрелый период творчества Чавеса, наступивший после создания «Индийской симфонии», можно назвать «периодом синтеза». Олицетворением этого синтеза стало одно из его наиболее значительных произведений – Концерт для фортепиано с оркестром (1938) – объемное по

масштабам трехчастное сочинение. Важнейшим достижением Концерта явилось объединение под знаком стилистического единства разнородных 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». С созданием этого произведения мексиканская профессиональная музыка вступила в следующий этап своего развития – универсальный, продемонстрировав способность решения широких проблем общечеловеческого плана на высоком художественном уровне.

К одной из наиболее устойчивых характеристик творчества Чавеса можно отнести черты неоклассицизма. Они наблюдаются в уравновешенности и симметрии компонентов формы, соблюдении принципа взаимосвязи и контраста тематического материала, строгой экономии выразительных средств, полифонизации фактуры. К числу наиболее ярких неоклассицистских произведений можно отнести его Первую симфонию «Антигона», балет «Дочь Колхиды», оперу «Посетители». Свое высшее, симфонически-обобщенное воплощение неоклассицизм находит у Чавеса в 50-е годы, называемые часто «периодом симфоний». Стиль позднего Чавеса отличается цельностью и уравновешенностью. Архитектурная завершенность его многочастных симфонических циклов, их тематическое богатство и фактурное разнообразие, глубокое знание и новаторское использование инструментов симфонического оркестра позволяют уже сегодня считать эти произведения мексиканской классикой. В последние годы музыкальный язык Чавеса значительно усложняется, дополняясь элементами серийной техники, коллажа («Резонансы» для оркестра, Вторая инвенция для скрипки, балет «Пирамиды»).

Если Карлос Чавес заглянул, с одной стороны, в глубины индейской архаики, а с другой, в мир урбанистической цивилизации, то в творчестве **Сильвестре Ревуэльтаса (1899-1940)** сконцентрировались специфические

черты народной музыкальной культуры, позволяющие считать его представителем «метисского реализма». Творческое наследие Ревуэльтаса 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, и это все, что было создано им за 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. Подобно многим художникам начала XX века, увлеченных идеями социальной справедливости, Ревуэльтас стремится говорить ясным и доступным языком о насущных проблемах простого народа. Вместе с тем в демократизме стиля Ревуэльтаса никогда нет ни малейшей уступки массовому вкусу. «Простота» его музыки обманчива, он избегает прямых, очевидных решений, облачая свои идеи в оригинальную форму, с разных сторон показывая черты национального мексиканского характера.

В стиле Ревуэльтаса очень трудно обнаружить прямое влияние кого-либо из ведущих европейских мастеров. Скорее можно говорить о чертах «стиля эпохи», общих для всех композиторов, перешедших границы романтизма XIX столетия, определенной дисгармоничности, битональных наложениях, затушевывании функциональных отношений, оригинальных составах оркестровых ансамблей.

Творчество Ревуэльтаса означает громадный шаг вперед в эволюции национального направления в Мексике. В отличие от Чавеса, Ревуэльтас опирается на более поздние пласты креольской и метисской популярной

музыки, которые в совокупности составляют неповторимое своеобразие народной музыки Мексики.

Почти все произведения Ревуэльтаса программны, хотя название произведения служит часто лишь толчком для возникновения образных ассоциаций. Среди его симфонических поэм встречаем «Уличные перекрестки», «Окна», «Копилки», «Краски», пейзажные зарисовки – «Кунауауак», «Ханитцио». Он перевоплощает типичнейшие черты народной музыки: грубые, кричащие интонации деревенских певцов с их открытыми голосами; сильные и неожиданные контрасты; частые имитации расстроенных инструментов народных музыкальных ансамблей; дух здорового юмора, презрения к смерти, богохульство, которые ярко проявляются во многих мексиканских песнях. Отсюда проистекают типичные элементы композиторской техники Ревуэльтаса – напористые, энергичные мелодии, базирующиеся на устойчивом фоне гармонической педали; стереотипный аккомпанемент, в котором противопоставляются двух и трехдольные ритмы, идущие от испанской музыки; политональность, частые диссонантные столкновения различных горизонтальных линий, альтерированные гармонии. Своеобразны также и сами составы оркестра с необычными сочетаниями отдельных групп, зачастую копирующими набор инструментов уличных ансамблей. Отметим также довольно скромную для латиноамериканского композитора XX века роль ударных в оркестре Ревуэльтаса, в котором они часто выполняют скорее колористические, нежели ударные функции.

Исключение составляет лишь симфоническая поэма «Сенсемайя» (заклинание змей), огромный набор ударных в которой был вызван специфической задачей воссоздания афрокубинского языческого мифа. В этом произведении Ревуэльтас выходит за рамки мексиканского, обращаясь к кубинской легенде Николаса Гильена. Примечателен также конструктивный принцип оstinatного повторения одной ритмомелодической попевки, с постоянно нарастающей динамикой, положенный в основу строения формы

«Сенсемайи». В сущности, этот же конструктивный принцип лежит в основе и «Индийской симфонии» Чавеса и некоторых «Шорос» Вилла-Лобоса. «Сенсемайя», подобно вышеназванным произведениям, становится в ряд отправных пунктов в постижении мира «чудесной реальности» Латинской Америки, получившем, применительно к литературе, название метода «магического реализма». Воплощение в музыке магического мира станет со временем одним из излюбленных направлений латиноамериканского композиторского творчества.

Среди мексиканских композиторов, представляющих наряду с Чавесом и Ревуэльтасом национальное направление, 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. Обращает также на себя внимание фигура Хулиана Каррильо, создавшего в 1926 году собственную микротоновую систему «13 звука», задолго до того как принцип индетерминизма распространится в авангардизме середины XX века.

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 музыке решительный поворот к национальной самобытности связан с именами **Амадео Рольдана (1878-1945)** и **Алехандро Гарсиа Катурлы (1906-1940)**, основоположниками современной композиторской школы Кубы и пионерами музыкального *афрокубанизма*.

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 и пьес для фортепиано.

Оба композитора 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 празднества кубинских негров; в «Ритмиках» Рольдана и в «Румбе» Катурлы слушатель попадает под власть мощной пульсации афрокубинских ритмов. Однако все эти черты сходства Рольдана и Катурлы не умаляют различий их творческих индивидуальностей.

Катурла, несмотря на хорошую академическую подготовку, которую он, как и Рольдан, получил на Кубе 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. В его музыке нет ничего приятного для слуха, все диссонантно, несоразмерно.

Рольдан принадлежит к типу художников рационального склада, склонного к расчету и планированию сочиняемого произведения. Отсюда и более отточенное техническое мастерство, большая стилистическая соотнесенность с европейскими коллегами. В его сочинениях – равновесие всех элементов музыкального языка, блестящая оркестровая техника, архитектурная стройность и словно врожденное изящество стиля. В творчестве Рольдана очевидна эволюция от импрессионизма 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 и Бартока.

«Увертюра на кубинские темы» Рольдана (1925) и «Три кубинских танца» Катурлы (1927) для кубинской музыкальной общественности 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. Значительным вкладом Рольдана можно считать способ употребления ударных, которые были интегрированы в состав симфонического оркестра не в качестве элемента ритмической или тембровой поддержки, а как новая оркестровая группа, имеющая свою самостоятельную роль. Открытием Катурлы стала написанная в 1928 году пьеса «Бембе», возможно, первое из произведений латиноамериканских композиторов, погружающее нас в «магическую реальность» этого континента, в котором нашел воплощение один из ритуальных обрядов, сопровождаемых священным танцем. Этим же художественным принципам он следует и в созданной в 1933 году знаменитой «Румбе» для увеличенного состава симфонического оркестра, по своей звуковой насыщенности и необузданному темпераменту представляющей собой своего рода апофеоз афрокубанизма.

Специфические особенности афрокубинского фольклора определили многие характерные средства выразительности и технические приемы в произведениях Рольдана и Катурлы, ставшие впоследствии отличительными стилистическими признаками почти любой афрокубинской партитуры. Это короткие трихордные и пентатонные ритмо-мотивы в качестве главных тем, 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; обильное применение ритмо-мелодических остинато; антифонное

чередование сольных эпизодов с оркестровыми tutti; расширенная, по сравнению с обычным симфоническим оркестром, ударная группа с включением различных народных ударно-шумовых инструментов.

В творчестве композиторов **Аргентины, Уругвая, Парагвая, Чили** и других стран, рассмотренных в разделах **3.2.-3.9.** Третьей главы, отражаются закономерности, выявленные на примере композиторов Бразилии, Мексики и Кубы и являющиеся общими для всех стран Латинской Америки. В связи с этим ограничимся здесь подведением некоторых промежуточных итогов.

Первая половина XX столетия стала для профессионального творчества в Латинской Америке наиболее значительным периодом, на протяжении которого была продемонстрирована способность создания самобытных художественных произведений на базе усвоения европейского художественного опыта. 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 новых выразительных средств к архаичным пластам фольклора. Однако в латиноамериканском музыкальном творчестве принципы неофольклоризма получили совершенно самостоятельное преломление, позволив погрузиться в глубинные пласты сознания жителей континента. Мифологизм как основа художественного мышления, рассматривающего прошлое как неотъемлемую и живую часть современности, стал мировоззренческой основой эстетического направления, получившего позже наименование «магический реализм».

Глава IV. «Творчество латиноамериканских композиторов второй половины XX века» представляет музыкальное искусство Латинской Америки как часть общемирового процесса, характеризующегося идейным противостоянием авангардизма и традиционных направлений, а также переходом к постмодернистскому этапу.

В разделе 4.1. «От национализма к универсализму» прослеживаются основные тенденции развития музыкального творчества в Латинской Америке во второй половине XX века. 1950-е годы считаются началом нового этапа развития латиноамериканской 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*. Одной из важнейших творческих проблем стала проблема сохранения национальной идентичности.

Термин «*универсализм*» требует здесь своего разъяснения, поскольку в Латинской Америке его понимание не всегда однозначно. В одних случаях универсальное выступает как синоним интернационального, всеобщего. В других случаях *универсализм* отождествляется с *авангардизмом*, как с течением, противостоящим национальному. 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 преодоленным европеизмом.

Становление авангардизма в Латинской Америке проходило в обстановке ожесточенных дискуссий. Многие музыкальные деятели выражали беспокойство по поводу применения подобных средств на данном этапе, считая, что стремление к более сложным, абстрагированным от национальной среды способам выражения, чревато потерей не только национальных, но и индивидуальных отличий их произведений от других, что может привести к художественному обесцениванию. Универсализм тогда становится новым синонимом несамостоятельности.

Для музыкальной жизни Латинской Америки послевоенные годы стали периодом значительной активизации. Молодые композиторы получили возможность учиться у таких европейских мастеров, эмигрировавших в

Америку, как Хиндемит, Мийо, Крженек, Барток. Нельзя не отдать должного деятельности Беркширского музыкального центра в Танглевуде (США), основанного еще до начала войны Сергеем Кусевицким. Здесь, среди других учились Гарольд Грамедж из Кубы, Блас Галиндо из Мексики, Эктор Кампос-Парси из Пуэрто Рико, Марио Давидовский из Аргентины, Хуан Оррего-Салас из Чили, Альберто Хинастера из Аргентины, Роке Кордеро из Панамы. В 70-х годах многие молодые композиторы прошли курсы обучения в Латиноамериканском центре им. Торквато ди Телья в Буэнос-Айресе под руководством Хинастеры. Громадную роль в становлении авангардизма в Латинской Америке сыграли Летние курсы в Дармштадте. В 50-70 годах был проведен ряд Межамериканских фестивалей современной музыки в Каракасе и Вашингтоне, изучение программ которых позволил в данной работе проследить эволюцию от национального к универсальному в творчестве латиноамериканских композиторов.

С известной долей условности можно выделить *три группы* композиторов, согласно преобладающей в их творчестве ориентацией. В *первую* группу входят преимущественно представители старшего поколения, продолжавшие оставаться в рамках привычных им традиционных методов. *Вторую*, переходную группу, образуют композиторы, у которых возникала тенденция к гибридизации новых видов техники с фольклорными элементами. Многие из них постоянно меняют свою эстетическую позицию, то склоняясь к авангардизму, то возвращаясь в лоно традиционного письма. *Третьи*, сторонники радикальных перемен, сделав решительный выбор в пользу универсальных ценностей, встали на позиции авангардизма. Вместе с тем, в творчестве практически всех современных композиторов просматриваются разнонаправленные стилистические признаки, как на различных этапах, так и в рамках отдельных сочинений.

Из 73-х композиторов, охарактеризованных в той или иной степени в подразделах **4.2.-4.9.** Четвертой главы диссертации (во Второй главе их насчитывалось 16, в Третьей 56), многие заслуживают самого пристального

внимания. В Бразилии, наряду с солидными мастерами-традиционалистами, такими как Моцарт Камарго Гуарньери и Франсиско Миньони, возникла мощная группа экспериментаторов, в особенности в области конкретной и электронной музыки (Жилберту Мендис, Вилли Корреа ди Оливейра). В Чили получила преимущественное развитие традиция неоклассицизма (Доминго Санта Крус, Хуан Антонио Оррего-Салас). На Кубе выделились создатель массовых революционных «пространственных поэм» Хуан Бланко и мастер полистилистики, композитор и гитарист международного уровня Лео Брауэр. Своей исключительной плодовитостью обращает на себя внимание Блас Эмилио Атеортуа из Колумбии, синтезирующий в своем творчестве как неоклассицистские, так и авангардистские тенденции. Однако наиболее интересное, контрастирующее сочетание творческих индивидуальностей наблюдается в Аргентине. Остановимся здесь на четырех фигурах, ставших знаковыми для Латинской Америки.

Возникновение на музыкальном небосклоне Аргентины столь значительного явления как **Альберто Хинастера (1916-1983)** можно считать закономерным результатом развития аргентинской музыкальной культуры, означавшим 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 зачастую в причудливые сюрреалистические одежды.

Раннее творчество Хинастеры принадлежит 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. Этапными для композитора стали балет «Эстансиа» (1941) из жизни гаучо, заказанный ему Джорджем Баланчиным, и балет «Панамби», сюита из которого в 1942

году было исполнена в США. Тема одухотворенной аргентинской природы становится излюбленной в творчестве Хинастеры. Сочиненные с перерывом в несколько лет скрипичная, виолончельная и оркестровая «Пампеаны» (1947-1954), принадлежат к самым исполняемым его произведениям.

1950-е годы принесли Альберто Хинастере международное признание. В Сонате для фортепиано №1, Концертных вариациях для камерного оркестра, Втором струнном квартете все более отчетливо проявляются связи с эстетикой неоекспрессионизма, находят индивидуальное преломление додекафонная техника и алеаторика при сохранении классических принципов организации формы.

«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 это произведение Хинастеры знаменовало собой новую вершину в постижении «латиноамериканской сущности». «Кантата» написана для сопрано и ансамбля из 53 ударных инструментов, включая два фортепиано, челесту и колокольчики. Используя тексты из доколумбовой поэзии ацтеков, майя и инков, композитор стремится к символическому воплощению чувственных образов, лежащих в основе человеческой природы. Драматургическая линия кантаты – рассвет, любовь, борьба, смерть, пророчество, выстраивающаяся в ходе отдельных частей, воссоздает историю зарождения, расцвета и гибели доколумбовой цивилизации.

Магическое начало, столь впечатляюще воплощенное в «Кантате магической Америке», не ограничиваясь ретроспекцией в прошлое, нашло развитие в настоящем, сложившись в систему образных ассоциаций. В сочинениях этого периода настойчиво разрабатываются мотивы сверхъестественного, иррационального. Хинастера определяет свои эстетические идеалы 1960-х годов как «романтический сюрреализм» и вместе

с тем неуклонно следует избранному им курсу на полную свободу в выборе выразительных средств. Оперы «Дон Родриго», «Бомарцо» и «Беатрис Ченчи» – типично экспрессионистские произведения, полные трагических ситуаций, возникающих вследствие неконтролируемых, невротических состояний их героев.

В произведениях 1970-х годов Альберто Хинастера неуклонно идет все к большей глубине и ясности концепций в целях воплощения высших критериев художника, которыми, по его мнению, во все времена являлось достижение гармонии как некоего универсального идеала. Красноречивой демонстрацией стиля позднего Хинастера может послужить Соната для виолончели (1979), которую отличают, по определению самого автора, сильные ритмы, лирическое пение, таинственная атмосфера и звуковые пространства южноамериканского типа.

Из «трех великих» в латиноамериканской музыке – Эйтор Вилла-Лобос, Карлос Чавес и Альберто Хинастера – аргентинский композитор прошел по самой трудной траектории. Он нашел свое, сугубо индивидуальное преломление латиноамериканского и европейского опыта, сумев достичь впечатляющих результатов, которые выдвигают его в число крупнейших композиторов Латинской Америки.

Хуан Карлос Пас (1901-1972) по праву занимает в латиноамериканской музыке место зачинателя авангарда. В годы формирования Пас входил в образованную в 1929 году «Группу музыкального обновления», члены которой были одержимы идеями национального самоутверждения на базе фольклора. Однако, судя по произведениям Паса этих лет, его связи с аргентинской народной музыкой были весьма опосредованы. Он последовательно прошел этапы вагнерианства («Три лирические пьесы» для фортепиано), постромантизма в духе С. Франка (Соната для фортепиано) и неоклассицизма в стиле И. Стравинского («Тема с трансформациями» для фортепиано), затем предпринял первые попытки приближения к

додекафонной технике («Три двухголосных инвенции», «Три джазовых пьесы» для фортепиано).

Свою «Первую додекафонную композицию» для флейты, английского рожка и виолончели Хуан Карлос Пас создал в 1934 году и стал последовательно 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. Эта идейно-эстетическая позиция привела его к организации в 1937 году «Ассоциации новой музыки», ставшей зародышем будущего аргентинского авангарда.

На протяжении 1940-х годов Пас достигает весьма высокого уровня технического мастерства. В пьесе «Музыка» (1946) для фортепиано он отходит от ортодоксальной додекафонии. Лиризмом и вместе с тем жесткой силой экспрессии отмечены такие его произведения, как 2-й струнный квартет и «Пассакалия» для оркестра. Под влиянием О. Мессиана и отчасти П. Булеза в композициях 50-х годов происходит заметное обогащение звуковой палитры композитора. В пьесах «Дедалус» для флейты, кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано, и «Музыка» для фагота, струнного оркестра и ударных можно обнаружить самые разнообразные контрапунктические превращения основного материала. В последующих произведениях, таких как «Непрерывность» для симфонического оркестра, фортепианная серия «Ядра», «Галактика» для органа, «Конкреция» для семи духовых, композитор культивирует различные виды современной техники – сериализм, алеаторику, открытые формы. Стиль позднего Паса отличается непринужденностью, богатая ритмическая изобретательность, разнообразие тембральных красок, изысканность, напоминающая пуантилизм А. Веберна. Хуан Карлос Пас – один из признанных лидеров латиноамериканского авангарда, много сделавший для распространения новых идей не только как композитор, но и как теоретик.

Творчество **Маурисио Рауля Кагеля (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 подробного рассмотрения. Кагель учился по композиции и гармонии у Х.К. Паса и входил в «Ассоциацию новой музыки». С 1957 года начал сотрудничать со Студией электронной музыки Западногерманского радио в Кёльне и постепенно занял весьма престижное положение в кругах европейских авангардистов. С 1958 года дирижировал Рейнским камерным оркестром. В 1960 году создал «Кёльнский ансамбль новой музыки». В течение ряда лет Кагель преподавал композицию и анализ на Международных курсах в Дармштадте, руководил курсами новой музыки в Кёльне и Гётеборге. В 1974 году возглавил «Новый музыкальный театр» в Кёльнской Высшей музыкальной школе.

Уже в ранних сочинениях 50-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, II»). В 60-е годы он начинает использовать хэппенинг («Антитеза» для громкоговорителей и публики, «Расширенная орнитология экзотических и отечественных птиц»), коллаж («Людвиг ван. Приношение Бетховену»), неконтролируемую, «абсолютную» алеаторику («Добавленная импровизация для органа, «Репетиция» для коллектива импровизирующих исполнителей). Особенно широкое применение нашли у Кагеля смешанные средства, сочетающие звук, движение и световые эффекты.

Наибольший общественный резонанс и волну подражаний у молодых композиторов получили опыты Кагеля со смешанными средствами в созданном им «инструментальном», или «музыкальном театре», в котором музыка, собранная из препарированных цитат из произведений разных композиторов, сочетается с физическими передвижениями музыкантов или

иных действующих лиц, эпатирующих публику шокирующими выходками. Таковы кагелевские постановки «Sur scene», «Ящик Пандоры», на шумевшая «антиопера» «Государственный театр» и другие.

В международных авангардистских кругах Маурисио Кагель квалифицируется как одна из самых революционных фигур в современной музыкальной панораме. Кубинский композитор 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. Хотя деятельность Маурисио Кагеля протекала за пределами Аргентины, а по содержанию и стилю его творчество не принадлежит к аргентинской музыкальной культуре, олицетворяя собой универсалистские тенденции в их наиболее абстрагированных проявлениях, его влияние на молодых латиноамериканских композиторов весьма велико.

В парадоксальном, дисгармоничном музыкальном творчестве **Астора Пьяцоллы (1921-1992)** нашли, может быть, самое убедительное воплощение те характеристики латиноамериканской культуры, которые в начальном разделе данной работы были определены как симбиоз. Его пьесы в стиле танго поначалу не воспринимались всерьез музыкантами классического плана из-за их очевидного эстрадного налета, также как и не устраивали любителей самого танго из-за наличия множества нетанцевальных элементов, выводящих эту музыку за пределы жанра.

В отличие от большинства композиторов-тангерос прежних поколений, Пьяцолла получил в юности полноценное академическое образование. Под руководством Хинастеры им был создан ряд добротных произведений крупной формы. Однако его любовь к джазу, практическая работа в качестве музыканта-бандеониста танговых ансамблей и дирижера эстрадных оркестров изменили его эстетические ориентиры. Пьяцолла не пользуется авангардистскими техниками композиции, они не соответствуют общему

демократическому направлению его музыки, адресованной к самым широким слоям публики. Вместе с тем, его музыка не уместается и в рамки просто развлекательной музыки, поскольку говорит на языке более сложном, изощренном и поднимает серьезные психологические проблемы человеческого существования. Представляется, что его творчество следовало бы причислить к так называемому «третьему направлению», представители которого сочетают доступность музыкального языка с известной рафинированностью вкуса, недаром его часто сравнивают с Гершвиным. В произведениях Пьяцоллы сконцентрирован комплекс технических средств от эпизодов контрапунктического развития барочного типа до модернистской гармонии, политональных наслоений, метрической и нерегулярности и полиритмии. В них вместе с тем вплавлены «осколки» типичных танговых ритмов и мелодических оборотов креольского происхождения. Он посвятил себя в основном разработке сферы танго, но углубившись в нее, разъяв, и воссоздав вновь в форме оригинальных произведений, он поднялся до уровня не только национальных, но и континентальных обобщений. Если во второй половине XX века в музыке Латинской Америки возникло художественное явление, в котором нашла убедительное воплощение «латиноамериканская сущность», то это произошло в творчестве аргентинского композитора Астора Пьяцоллы.

В **Заключении** диссертации делаются необходимые выводы и обобщения, прослеживаются перспективы дальнейшего развития музыкального творчества в Латинской Америке. Будучи генетическим ответвлением европейской культуры, 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 профессиональная латиноамериканская музыка, поначалу с неизбежным отставанием, затем, все более сокращая разрыв во времени, повторяла этапы, пройденные европейским искусством. Так, родственным латиноамериканскому

мировосприятию оказался романтизм, черты которого наиболее отчетливо проявились у композиторов, опирающихся на народные креольские традиции. 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.

Индийский и афроидный фольклор, пришедшие из глубинных пластов человеческой культуры, нашли немало точек соприкосновения с модернизмом начала и авангардизмом второй половины XX столетия. Особенно плодотворной для воплощения такого 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, неопределенная звуковысотность, кластеры – все это оказалось пригодным для изображения «чудесной реальности» Латинской Америки, картин дикой, необузданной природы, красочного изобилия, всего таинственного, иррационального.

Показательно также, что додекафония, сыграв роль первотолчка в приобщении Латинской Америки к 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.

Развитие профессиональной музыки Латинской Америки на всех этапах определялось двумя главными тенденциями – национальной и интернациональной (универсальной). Очень важно при этом, что вплоть до середины XX века обе тенденции, несмотря на все идейно-эстетические баталии между их адептами, не только сосуществовали, но объективно

дополняли одна другую. Ситуация значительно усложняется после Второй мировой войны с проникновением в Латинскую Америку авангарда. Поначалу казалась проблематичной принципиальная возможность совместимости эстетических установок и технических средств авангарда с традициями национальных музыкальных культур Латинской Америки. Однако вскоре стало очевидно, что компромисс между традицией и современностью возможен. Латиноамериканские композиторы, даже находясь под воздействием универсальных моделей, сознательно или бессознательно трансформировали их в стремлении выразить аутентичное латиноамериканское содержание. Поэтому, видимо, здесь надо искать причины, вследствие которых сквозь «обезличенную» технику проглядывает все же этот «акцент» – бразильский, мексиканский, или какой-либо иной, передающий особенности культурного контекста, в котором создавалась эта музыка.

Латиноамериканские композиторы продолжают искать и находят в современных способах организации звука все необходимое для отображения глубинных черт национальных культур. Сформировалось и устойчиво развивается индихенистское направление. Во многих произведениях нашла обобщенное выражение «магическая реальность» Латинской Америки, одно из наиболее ярких проявлений «латиноамериканской сущности».

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 интернациональным (универсальным), найдены собственные средства для выражения латиноамериканского содержания. Латиноамериканская профессиональная музыка усвоила европейский опыт и начала вырабатывать на его основе модели, отвечающие национальному темпераменту и мироощущению. Этот процесс, безусловно, потребует еще множества экспериментов, исследований, но они будут осуществляться на благодатной почве уже обретенной собственной художественной традиции и в атмосфере

живой народной музыкальной стихии Латинской Америки, неисчерпанной и, в обозримом будущем, неисчерпаемой.

По теме диссертации опубликованы работы общим объемом 40 п.л.

Публикации в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК Минобразования РФ:

1. *Доценко, В. Р.* Альберто Хинастера: великий талант и неистощимая фантазия [Текст] / В.Р. Доценко // Латинская Америка. 1990. № 8. С. 93–103. [0,5 п. л.]

2. *Доценко, В. Р.* Аргентинский авангард: Хуан Карлос Пас и Маурисио Кагель [Текст] / В.Р. Доценко // Латинская Америка. 2014. № 9. С. 96–103. [0,5 п. л.]

3. *Доценко, В. Р.* Аргентинское танго: немного истории [Текст] / В.Р. Доценко // Музыка и время. 2014. № 3. С. 60– 63. [0,5 п. л.]

4. *Доценко, В. Р.* Астор Пьяццолла: судьба и танго [Текст] / В.Р. Доценко // Музыкальная жизнь. 2013. № 6. С. 77 –80. [0,5 п. л.]

5. *Доценко, В. Р.* Венесуэла: как музыка спасает молодежь [Текст] / В.Р. Доценко // Латинская Америка. 2013. № 9. С. 80 – 89. [0,5 п. л.]

6. *Доценко, В. .Р.* Карлос Чавес [Текст] / В.Р. Доценко // Музыкальная жизнь. 1983. № 7. С. 18–19. [0,5 п. л.]

7. *Доценко, В. Р.* «Магический реализм» и музыка Латинской Америки [Текст] / В.Р. Доценко // Музыковедение. 2014. № 2. С. 28–33. [0,5 п. л.]

8. *Доценко, В. Р.* Музыка Испании. Поколение 51 – от авангарда к постмодернизму [Текст] / В.Р. Доценко // Музыкальная академия. 2013. № 4. С. 166–174. [1,5 п. л.]

9. *Доценко, В. Р.* Музыка Лео Брауэра: традиции и новаторство [Текст] / В.Р. Доценко // Латинская Америка. 1989. № 11. С. 89–96. [0,5 п. л.]

10. *Доценко, В. Р.* Неоклассицизм в современной чилийской музыке (Творчество Доминго Санта Круса и Хуана Оррего-Саласа) [Текст] / В.Р. Доценко // Латинская Америка. 2014. № 3. С. 81–88. [0,5 п. л.]
11. *Доценко, В. Р.* О музыкальном образовании в Португалии [Текст] / В.Р. Доценко // Латинская Америка. 2011. № 5. С. 80–86. [0,5 п. л.]
12. *Доценко, В. Р.* От «национализма» к «универсализму». Творчество композиторов Латинской Америки второй половины XX столетия [Текст] / В.Р. Доценко // Музыкальная академия. 2008. № 4. С. 140–154. [1 п. л.]
13. *Доценко, В. Р.* Рецензия на книги П. А. Пичугина «Мексиканская песня» и «Музыкальная культура андских народов» [Текст] / В.Р. Доценко // Латинская Америка. 1981. № 6. С. 140–143. [0,5 п. л.]
14. *Доценко, В. Р.* Фернандо Лопеш Граса – творчество и борьба [Текст] / В.Р. Доценко // Латинская Америка. 2014. № 6. С. 94 – 100. [0,5 п. л.]
15. *Dotsenko, V.* Musica de Iberoamerica: rotacion del cambio [Текст] / V. Dotsenko // Iberoamerica. 2014. № 3. С. 118 – 135. [0,5 п. л.]
16. *Dotsenko, V.* Obra de Alberto Ginastera [Текст] / V. Dotsenko // Iberoamerica. 2013. № 4. С. 95 – 114. [0,5 п. л.]

Монография.

17. *Доценко, В. Р.* История музыки Латинской Америки XVI-XX веков. исследование [Текст] / В.Р. Доценко. – М.: Музыка, 2010. – 368 с. [23 п. л.]

Статьи в сборниках научных трудов, энциклопедиях:

18. *Доценко, В. Р.* Аргентина. Музыка [Текст] / В.Р. Доценко // Латинская Америка. Энциклопедия / гл. ред. В.М. Давыдов. – М.: Экономика, 2013. С. 369–370. [0, 25 п. л.]

19. *Доценко, В. Р.* Бразилия. Музыка [Текст] / В.Р. Доценко // Латинская Америка. Энциклопедия / гл. ред. В.М.Давыдов. – М.: Экономика, 2013. С. 464– 465. [0, 25 п. л.]

20. *Доценко, В. Р.* Карлос Чавес [Текст] / В.Р. Доценко // Музыка стран Латинской Америки: сб. статей / ред.-сост. П.А. Пичугин. – М.: Музыка, 1983. С. 92–16. [1,5 п. л.]

21. *Доценко, В. Р.* Карлос Чавес. Фортепианная музыка 1920-1930 годов (к вопросу расширения педагогического репертуара) [Текст] / В.Р. Доценко // Модернизация содержания и форм музыкального образования в современных условиях: сб. статей МГПУ / ред.- сост. Е.А. Бодина. – М.: МГПУ, 2009. 246 с. [0,5 п. л.]

22. *Доценко, В. Р.* Музыкальная жизнь – реальная и «магическая» [Текст] / В.Р. Доценко // Испания и Латинская Америка: динамика культурных процессов в конце XX – начале XXI веков. Сб. трудов ИЛА РАН / отв. ред. Н.С. Константинова. – М.: ИЛА РАН, 2011. С. 147 –185. [1 п. л.]

23. *Доценко, В. Р.* Серия из 38 статей о творчестве латиноамериканских и испанских композиторов: Айестаран, Лауро, стлб. 654; Арисага, Родольфо, стлб.664-665; Аяла Перес, Даниэль, стлб. 782; Бесерра-Шмидт, Густаво, стлб. 685; Брауэр, Лео, стлб. 694; Валькарсель, Теодоро, стлб. 703; Гайто, Константино. 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, стлб. 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 [Текст] / В.Р. Доценко // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю.В. Келдыш – М.: Сов. Энциклопедия, 1982. Т. 6. [2 п. л.]

24. *Доценко, В. Р.* Серия из 85 статей о музыкальной культуре и творчестве латиноамериканских композиторов: Агилар-Аумада, Мигель, стлб. 136; Альфтер, Родольфо, стлб. 148; Аменабар, Хуан, стлб. 150; Анидо-Гонсалес, Мария Луиса, стлб. 152; Антунис, Жоржи, стлб. 153; Аррау, Клаудио, стлб. 177; Асконе, Висенте, 179-180; Асуар, Хосе Висенте, стлб. 181; Бермудес-Сильва, Хесус, стлб. 193-194; Бесерра-Шмидт, Густаво, стлб. 196; Бириотти, Леон, стлб. 1974 Бланко, Хуан, стлб. 200; Боккину, Алсеу, стлб. 201; Боланьос, Сесар, стлб. 201; Боливии музыка (в соавторстве с П.А. Пичугиным), стлб.210-211; Брага, Антонио Франсиску, стлб. 219-220; Брокуа, Альфонсо, стлб. 240; Валькарсель, Эдгар, стлб. 246; Вега Аурелио де ла, стлб. 250; Веласко, Леонардо, стлб. 251; Вильяльпандо, Альберто, стлб. 271; ГалиндоДимас, 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; Козела, Дамиану, стлб. 364; Корреа ди Оливейра, стлб. 385; Косми, Луис, стлб. 388; Крёпфль Франсиско. стлб. 390; Кригер, Армандо, стлб. 391; Ланса, Альсидес, стлб. 417-418; Ласерда, Освальду, стлб. 419; Мараньо, Вирту, стлб. 419; Мартинес Монтойя, 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. 508-59; 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. Гвидо, стлб. 594; Сантору Клаудиу, стлб. 594-595; Серебриер, Хосе, стлб. 603; Сикейра, Жозе, стлб. 605; Сиккарди, Онорио, 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; Уругвая музыка (в соавторстве с П.А. Пичугиным), 644-646; Фариньяс Карлос, стлб. 652; Фернандес Барросо, Серхио, стлб. 654; Хиларди, Хиларио, 666-667; Хинастера, Альберто Эваристо, стлб. 668-669; Хольцман, Родольфо, стлб. 670; Чавес, Карлос, стлб. 692, 694; Эквадора музыка (в соавторстве с П.А. Пичугиным), стлб.722-724; Энрикес, Мануэль, стлб. 727; Эстевес, Антонио, стлб. 733; Эстрада, Карлос, стлб. 733. [Текст] / В.Р. Доценко // Культура Латинской Америки. Энциклопедия / ред. коллегия: Н.С. Константинова, П.А. Пичугин – М.: РОССПЭН, 2000. [3 п. л.]

25. *Доценко, В. Р.* Становление национальных композиторских школ в Латинской Америке [Текст] / В.Р. Доценко // Внеевропейские музыкальные культуры. Вопросы изучения традиций. Сб. трудов РАМ им. Гнесиных. Вып. 100 / отв. ред. и сост. Ф.Г. Арзаманов, Т.М. Джани-Заде. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1988. С. 103–120. [0, 5 п. л.]

Подписано в печать: 06.11.2014
Объем: 2,5 усл. п.л.
Тираж: 100 экз. Заказ № 2038
Отпечатано в типографии «Реглет»
119526, г. Москва, Мясницкие Ворота д.1, стр. 3
(495) 971-22-77; www.reglet.ru