

**ФГБОУ ВПО «Московская государственная консерватория
(университет) им. П.И. Чайковского»**

На правах рукописи

Лисовой Владимир Иванович

**ТРАДИЦИИ МЕСОАМЕРИКИ
В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ МЕКСИКИ И ГВАТЕМАЛЫ**

Специальность 17. 00. 02 – музыкальное искусство

**Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения**

Научные руководители –

кандидат искусствоведения, профессор Дж.К. Михайлов
--

**доктор искусствоведения, профессор
М.С. Скробкова-Филатова**

Москва – 2013

Содержание

Введение	4
Глава 1. Музыкальная культура Месоамерики на рубеже XV – XVI веков: к проблеме научной реконструкции	26
1.1. Музыка в мифологии, философии и обрядовой практике народов Месоамерики.....	28
1.2 Синкретизм музыки, танца и театрального действия в традициях майя постклассического периода.....	46
1.3. Вокальная музыка и поэт-певец в культуре народов науа.....	51
1.4. Инструментальная музыка Месоамерики.....	76
Глава 2. Развитие музыкальной культуры Мексики и Гватемалы в XVI – XXI веках: процессы метисации	90
2.1. Взаимодействие испанской и индейской музыки в эпоху колонизации и в современный период.....	90
2.2. Образцы реконструкции музыкально-танцевальных драм Гватемалы в культуре XX – XXI веков.....	105
2.3. Особенности традиционной ансамблевой инструментальной музыки мексиканских индейцев.....	117
Глава 3. Проявление индихенизма в творчестве современных мексиканских и гватемальских композиторов	132
3.1. Индихенизм в музыкальной культуре Мексики и Гватемалы.....	132
3.2. Образы индейской мифологии в симфонической музыке С. Ревуэльтаса и К. Чавеса.....	150
3.3. Художественный синтез как феномен индихенизма в произведениях С. Ревуэльтаса, Х.П. Монкайо и И. де Гандариаса.....	164
3.4. Музыкальные портреты памятников Месоамерики в сочинениях К. Чавеса и Р. Кастильо.....	189
Заключение	204
Список литературы	210
Приложения	248

Приложение 1. Карта Центральной Америки.....	249
Приложение 2. Таблица «Племена Месоамерики».....	251
Приложение 3. Миф о рождении музыки.....	252
Приложение 4. История древнемайяского города Тикаль.....	254
Приложение 5. Мир звучаний в произведениях М.А. Астуриаса (о музыкальном восприятии писателя)	258
Приложение 6. Рикардо Кастильо как публицист.....	273
Приложение 7. Родриго Астуриас: слово о предшественниках и о себе	285
Приложение 8. Хосе Астуриас Рудеке. «Son del volcan»: моя жизнь в музыке.....	294
Приложение 9. Иллюстрации.....	308
Приложение 10. Нотные примеры.....	313

ВВЕДЕНИЕ

Область современного музыкознания постоянно расширяется и обогащается благодаря новым открытиям в сфере исторической и археологической науки. Обилие вводимого в научный обиход материала позволяет изучать музыкальные культуры отдельных регионов или стран во всей их исторической глубине и целостности. Раскрыть сущность многих явлений музыкальной культуры часто оказывается возможным при их рассмотрении в исторической динамике. Смысл подобного подхода состоит в осознании значения современности в ее отношении к основам, «фундаменту», устоям культуры. Обращая на это внимание, выдающийся русский музыковед, автор «Всеобщей истории музыки» Р.И. Грубер подчеркивал, что существенные особенности и закономерности в области музыки «отчетливо осознаются в процессе изучения их возникновения и дальнейшего развития» [48:3].

Данный исторический подход целиком оправдывает себя при исследовании музыкальных культур ряда современных стран Латинской Америки, которые в прошлом были частями более крупных колониальных государств. Среди из них – Вице-королевство «Новая Испания», располагавшееся в том числе на территории современной Мексики, и Генерал-капитанство «Старое королевство Гватемала», включавшее территории современных штата Чиapas в Мексике и стран Центральной Америки – Гватемалы, Гондураса, Никарагуа, Сальвадора, Коста-Рики и Белиза с центром в Гватемале [169:214].

Культурные завоевания «Новой Испании» и «Старого королевства Гватемала», просуществовавших до 1820-х годов, находились в равных отношениях. На территориях обоих государств проживали племена индейцев майя и науа (ацтеки). Согласно сохранившимся индейским документам и данным испанских хронистов, индейские традиции «Старого королевства Гватемала» были представлены такими историко-эпическими памятниками,

как «Пополь Вух», «Летопись какчикелей», «Чилам Балам» и текстом танцевальной драмы «Рабиналь Ачи», а «Новой Испании» – текстами «Книги танцев из Цитбальче», «Мекиканских песен» и «Песен синьоров», а также историческими документами, написанными знатными ацтеками Иштлильшочитлем и Тесосомоком. Широкую известность в мировой науке получили труды хронистов испанского происхождения, являвшихся представителями обоих государств – Б. де Саагуна, Т. Мотoliniи, Д. де Ланды, Д. Дурана («Новая Испания») и «Б. де Лас Касаса, Б. Диаса дель Кастильо, А Фуэнтеса-и-Гусмана, Чинчилю Агилара («Старое королевство Гватемала»). На достижения литературы, традиции которой получили развитие в колониальных государствах, опирались и опираются в своем творчестве писатели и поэты Мексики и Гватемалы – как лауреат Нобелевской премии М.А. Астуриас и другие. В мире латиноамериканского искусства получила признание церковная музыка испанских композиторов XVI – начала XVII веков П. Бермудеса, Г. Фернандеса и Е. Франко, активно работавших в столицах «Старого королевства Гватемала» и «Новой Испании».

Всем этим обусловлен выбор темы данного исследования, посвященного рассмотрению *современной музыкальной культуры Мексики и Гватемалы в ее исторической ретроспективе*.

Музыкальная культура Мексики и Гватемалы является неотъемлемой частью современной культуры Латинской Америки в той же степени, в какой и частью всего исторического процесса ее развития, уходящего корнями в глубокую древность. Естественное соединение прошлого и настоящего, традиционного и новаторского, устаревшего и модернистского как отличающая ее особенность в полной мере проявляется в композиторской, популярной музыке и формах музыкальной жизни региона, в основе которых лежат песенно-танцевальные жанры.

Исторически мексиканская и гватемальская культура и музыка связаны с *традициями Месоамерики*, которые сложились в результате образования

и развития крупнейшего очага мировой культуры и одной из основных цивилизаций древней Америки – цивилизации майя и науа, насчитывающей более трех тысяч лет своей истории. Понятие «Месоамерика» (или «Мезоамерика») в научной литературе рассматривается как обозначение культурно-географической области на территории Мексики и стран Центральной Америки.

В настоящее время в географическом отношении Месоамерика рассматривается как «средняя» Америка, занимающая территории южной оконечности континента Северной Америки и островов Вест-Индии. Она включает Мексику, страны Центральной Америки и отдельные острова Карибского бассейна. В данной работе мы будем употреблять понятие «Месоамерика» в его культурологическом значении.

Термин «Месоамерика» (от греч. «месос» – «средний») был введен в научный обиход в 1943 году немецким ученым П. Кирхофом [347]. Согласно его трудам и работам его последователей, это древний очаг земледелия, который послужил основой для высокоразвитых цивилизаций. Северная часть территории Месоамерики простирается от устья реки Синалоа на Тихоокеанском побережье Мексики и далее в юго-восточном направлении по западной части горной цепи Сьерра-Мадре, пересекая Мексиканское нагорье, на восток до устья реки Пануко на побережье Мексиканского залива. Южная граница Месоамерики доходит до полуострова Иноя в Коста-Рике, реки Улуа в западном Гондурасе и реки Лемпа в Восточном Сальвадоре [52:15-16].

Месоамерика – это северная часть зоны высоких цивилизаций Нового Света, отделенная от южной части (в Андах) промежуточной зоной, обитатели которой хотя и достигли высокого уровня развития культуры, но не успели еще создать собственной государственности [144:79]. В Месоамерике, исторически занимавшей территории современных Мексики, Гватемалы, Белиза, Сальвадора и Гондураса, существовали древние

индейские цивилизации ольмеков, майя, миштеко-сапотексов и науа¹. До настоящего времени сохранились археологические памятники данных цивилизаций – материальные свидетельства жизни крупных городов, культурных и ритуальных центров, – Тикаль, Пьедрас-Неграс, Киригуа, Каминальхуя, Ишимче (Гватемала), Паленке, Йашчилан, Бонампак, Чичен-Ица, Майяпан (Мексика), Копан (Гондурас).

В течение долгого времени Месоамерика была «генератором» новых культур, динамично продвигавшихся по пути прогресса и оказывавших влияние на своих северных и южных соседей [89:12]. Благодаря многовековому процессу взаимодействия основных культурных ценностей и моделей завоевателей и побежденных ими народов вплоть до эпохи испанской колонизации культурные традиции Месоамерики, хотя и с изменениями, но сохранялись и передавались будущим поколениям. Они остались до наших дней и в формах музыкально-танцевального искусства – танцевальных драмах и действиях «Рабиналь-Ачи», «Конкиста», «Ацтеки и испанцы», «Монтесума и Кортес», «Мавры и христиане», «Гуакамайю» «Пало воладор», «Танец дьяволов», «Танец лошадки», «Танец маленького быка», «Танец обезьяны».

Завоевание Америки положило конец преемственности индейских цивилизаций. Культурная зависимость побежденных индейцев от завоевателей-испанцев привела к неизбежной трансформации остатков индейской музыкальной культуры путем ее приспособления к иберийскому музыкально-культурному менталитету. Это происходило в течение нескольких веков в условиях музыкально-культурной *метисации*. В результате возник феномен **испано-индейской музыкальной культуры** как неотъемлемой части *иберио-американского мира*, своеобразие которого поразительно и в настоящее время, спустя более чем полутысячелетие с момента открытия европейцами Нового Света. В этом мире индейское

¹ Их исследование составляет целую область современной латиноамериканистики [4].

начало не только занимает определенное, отведенное ему историей место культурного «раритета», но и начинает жить своей жизнью, прорастая сквозь толщу колониальной культуры в виде оригинальных образов и связанных с ними новых художественных стилей и направлений. В XX веке таким направлением стал *индихенизм*, проявивший интерес мастеров искусства ко всему индейскому и выразившийся в подражании индейским традициям. Индейские корни латиноамериканской цивилизации определяют многие характерные черты современной культуры и искусства, выражаются в различных формах музыкальной жизни и композиторском творчестве. В музыкальной культуре Мексики и Гватемалы это проявлено наиболее ярко. Среди крупных представителей национальных композиторских школ этих стран – К. Чавес, С. Ревуэльтас, П. Монкайо, М. Лависта, Г. Парейон (Мексика), Х. и Р. Кастильо, Х. Сармьентос, Х. Орельяна, Р. Астуриас, Э. Анлеу-Диас, Д. Ленхоф, И. де Гандариас, Х. Астуриас, Р. Маселли (Гватемала).

Активно использующее достижения многих смежных наук, современное музыковедение достигло значительных успехов в описании древних и средневековых музыкальных культур Латинской Америки, разработало свой язык и специальный терминологический аппарат в области этномузыковедения и археомузыковедения.

В то же время о музыкальных традициях индейцев Мексики и Гватемалы в отечественном музыковедении существуют отдельные разрозненные представления. Сведения о композиторской музыке этих, как и ряда других латиноамериканских стран, также порой фрагментарны и представлены без учета глубоких исторических корней и связей с культово-обрядовой стороной традиционной музыкальной культуры народов Месоамерики².

² Например, в вышедшей в 2010 г. обширной монографии В.Р. Доценко «История музыки Латинской Америки XVI-XXI веков» несмотря на всеохватность и максимальное разнообразие материала современной музыке Гватемалы посвящен подраздел объемом менее одной страницы [66].

Все выше изложенное указывает на **актуальность данного исследования**, посвященного проблеме отражения традиций Месоамерики в современной музыке на примере Мексики и Гватемалы. Она определяется:

1. Уникальностью и своеобразием традиций Месоамерики в контексте латиноамериканской и мировой культур.
2. Ролью индейской музыки в процессе становления профессиональной иберо-американской музыкальной культуры Мексики и Гватемалы в эпоху Нового (XVII-XIX века) и особенно Новейшего (XX-XXI века) времени.
3. Большим значением индейских музыкальных традиций в культуре современной Латинской Америки в целом и Мексики и Гватемалы.
4. Современными тенденциями развития этнической культуры, искусства и музыки.
5. Отсутствием до настоящего времени комплексного исследования проблемы взаимодействия традиционной и композиторской музыки в культуре Мексики и Гватемалы.

Главной целью настоящего исследования стало выявление национальных индейских истоков музыки современных композиторов Мексики (на примере творчества К. Чавеса, С. Ревуэльтаса, П. Монкайо) и Гватемалы (произведения Р. Кастильо, И. де Гандариаса, Х. Астуриаса) в их связях с традициями Месоамерики в контексте музыкального индихенизма.

В связи с этим **основными задачами** данной работы являются:

1. Обзор источников, подтверждающих существование у народов майя и науа в постклассический период их истории (конец XIV – начало XVI веков) разнообразных и развитых музыкальных традиций.
2. Научная реконструкция музыкальной культуры Месоамерики с помощью исследования мифологических систем ольмеков, майя и науа (включая числовую символику), эпических памятников майя, общей и специальной музыкальной терминологии, феномена художественного синкретизма в культуре (на примере танцевальной драмы «Рабиналь Ачи»), описаний инструментальной музыки в индейских документах и испанских хрониках,

способов фиксации музыки в литературных источниках (на примере сборника конца XVI века «Мексиканские песни»).

3. Обоснование значимости представлений майя и ацтеков о музыке и звуке для развития современных индейских музыкальных традиций и творчества мексиканских и гватемальских композиторов.

4. Выделение и описание музыкальных элементов в обрядовых действиях и танцевальных драмах майя и науа (в соответствии с источниками XVI – XVII веков) и современных индейцев Мексики и Гватемалы (согласно существующим реконструкциям XIX-XXI веков).

5. Описание истории развития музыкальной культуры Месоамерики, традиционной музыки индейцев XVI – XXI веков и композиторской музыки Мексики и Гватемалы XX – XXI веков в преемственности их связей.

6. Музыковедческий (в том числе этномузыковедческий) анализ образцов современной традиционной индейской музыки и произведений мексиканских и гватемальских композиторов с позиции феномена творческой реконструкции традиций Месоамерики

Объектом исследования являются культура и музыка Месоамерики в их исторической ретроспективе (XX в. до н.э. – начало XVI в. н.э.) и проявлении в современной традиционной музыке и композиторском творчестве Мексики и Гватемалы (XVI – XXI века). Как музыкальные традиции индейцев, так и композиторская музыка представлены в работе в контексте диалога музыкальных культур далекого прошлого и современности.

В качестве **предмета диссертационного исследования** выступают сведения о доколониальной музыкальной культуре народов майя и науа, современные музыкально-культурные традиции индейцев и произведения мексиканских и гватемальских композиторов XX – XXI столетий.

Методология и методика исследования характеризуется опорой на *комплексный и системный подходы*. Данная работа выполнена на *междисциплинарном уровне*. Выбирая методы исследования, мы

остановились на тех из них, которые с наибольшей полнотой оказались способны помочь в воссоздании *целостного представления* о развитии музыкальных традиций индейцев Месоамерики в их взаимодействии с другими областями культуры. **Метод реконструкции**, применяемый нами для выявления места и значения музыки в культурной жизни месоамериканской цивилизации в начале XVI века, потребовал использования **контекстуального подхода**, сложившегося ранее в других областях знаний о латиноамериканской культуре – *философии, социологии, антропологии, этнологии, культурологии, литературоведении, искусствознании*. Особое значение для реконструкции важнейших черт месоамериканской музыкальной культуры приобрел **лингвистический метод**, связанный с изучением специальной музыкальной терминологии.

К исследованию музыкальной культуры Месоамерики оказалось возможным подойти и с другой стороны. Существуют музыкальные культуры, более глубоко изученные западноевропейскими и отечественными искусствоведами и музыковедами – например, такие, как древние и средневековые индийская и китайская. Многие принципы их развития типологически сходны с принципами, характерными для культурных традиций майя и науа, и могут быть использованы в работе над данной проблематикой. Так, например, зная о том, какую важную роль играют космологические представления и числовая символика в организации музыки в упомянутых музыкальных культурах, и изучив космологию и связанную с нею числовую символику индейцев Месоамерики, можно попытаться представить их музыку в контексте ее аутентичного понимания. Эта область исследования определяется принципами **сравнительно-типологического метода**.

Попытка увидеть живую глубину истории в традиционной индейской и композиторской музыке, понять их прошлое через настоящее, а настоящее через прошлое выражается в том, что традиции Месоамерики рассматриваются как опора и важнейшая составляющая современной музыки

и музыкального мышления. Это оказывается возможным благодаря применению *историко-типологического подхода*.

В целях восстановления наиболее полной картины музыкальной культуры Месоамерики в работе применяются специальные *музыковедческие методы и подходы*. В связи с обращением к более ранним историческим музыкальным пластам и современному традиционному музыкальному материалу используются такие *методы этномузыковедения*, как *нотная расшифровка* и *анализ поэтического и музыкального текста*, которые позволяют исследовать сохранившиеся и развивающиеся музыкальные традиции индейцев.

И, наконец, не менее существенными для данного диссертационного исследования являются *методы традиционного музыкознания*, применяющиеся при изучении звуковысотности и ладовой организации, метроритма и фактуры, инструментовки и оркестровки, структуры, формы и драматургии музыкального произведения в творчестве современных мексиканских и гватемальских композиторов.

Историко-теоретическую базу исследования составили труды отечественных и зарубежных ученых по проблемам традиционной и композиторской музыки Мексики и Гватемалы, а также исторические и культурологические исследования представителей научных школ Латинской Америки.

К изучению музыкальной культуры индейцев Месоамерики исследователи обращались с начала XVI века – времени конкисты, испанского завоевания американского континента, эпохи упадка, разрушения и гибели месоамериканской цивилизации. Первыми, кто познакомил с нею европейцев, стали испанские конкистадоры (Берналь Диас дель Кастильо – «Правдивая история завоевания Новой Испании» [107]) и миссионеры – католические священники и монахи (Диего де Ланда – «Сообщение о делах на Юкатане» [167], Бартоломе де Лас-Касас – «История Индий» [168], Торибио Мотолиния [365] и др.).

Важным источником представлений о функциональной стороне месоамериканской музыки в первую очередь служат письменные памятники, среди которых не только испанские хроники, но и индейские кодексы X – начала XV вв. (Парижский, Берлинский и Мадридский) – как и древние эпические памятники народов майя, они были подробно исследованы открывшим тайны древнемайяской письменности русским ученым Ю.В. Кнорозовым [136-142] и его коллегами и последователями Р.В. Кинжаловым Р.В. [109-134] и Г.Г. Ершовой [89-91]. К ним примыкают сохранившиеся до настоящего времени памятники материальной культуры (в том числе архитектурные сооружения, скульптура, музыкальные инструменты и др.), а также быт современных индейцев и мифологические представления (выражаются в том числе в обрядах и церемониях) в их историческом контексте, которые анализируют и систематизируют Ю.Е. Березкин [21-23], В.И. Гуляев [50-57] и другие ученые.

В течение трех последующих веков данные традиции практически не изучались, и новым этапом исследования стал период 20-х годов XX века. В это время месоамериканская музыкальная культура и традиции становятся объектом интереса мексиканских (К. Чавеса, С. Ревуэльтаса и др.) и гватемальских (Х. Кастильо, Р. Кастильо) композиторов и этномузыковедов, черпающих новые образы, идеи и средства выразительности в индейском музыкальном фольклоре.

О большом интересе к истории и культуре Месоамерики в первой половине и середине прошлого столетия свидетельствуют труды А.М.К. Гарибая [337-340], М. Леона-Портильи [173], Ф. Эрреры и др.

Становление современной музыковедческой латиноамериканистики неотделимо от общего контекста музыкознания XX века. Серьезный интерес исследователей к данной проблематике проявляется в 1950-1980-е годы. В значительной степени такое внимание было обусловлено причинами социально-политического характера. Именно в этот период после падения военных диктатур в ряде стран Латинской Америки происходит усиление

национального самосознания, выразившегося в повсеместном обращении к национальным корням, поиске первоисточков культуры. В области латиноамериканского музыкознания появляются работы таких ученых, как А. Карпентьер [103-106], Р. Кастильо [310], Х. Кастильо [309], С. Марти [356-358], В.Т. Мендоса [360-361], Г. Салдивар [393,394] и др.

В 1990-2010-е годы осуществляется исследование индейской традиционной музыки и творчества представителей национальных композиторских школ региона. В сфере изучения музыки Мексики и Гватемалы следует назвать работы Э. Анлеу-Диаса [284], Р. Астуриаса [289], Р. Барсе [291], Х. Дахера [320], Д. Ленхоффа [352-354], Р. Миранды Переса [363], Р.Л. Паркера [374-379], Д. Тедлока [412], Д. Сон-Мулдона [422], М. Штоекли [408-410].

Из западных музыковедов середины и второй половины XX века, чьи интересы концентрируются вокруг традиционной индейской музыки и композиторского творчества, следует выделить ряд американских ученых – И. Аретс [286-288], Г. Бехаг [293], Р. Стивенсона [406-407], Г. Юрченко [419-421]. В настоящее время наряду с этим особое внимание исследователей привлекают также проблемы музыкальной археологии Месоамерики – выделим здесь труды немецкого исследователя А.А. Бота [296-297].

Среди русских музыковедов-латиноамериканистов в первую очередь необходимо назвать П.А. Пичугина [207-214] (писал также под псевдонимом П.А. Ахундова [11,12]), М.А. Сапонова [221-228], И.А. Кряжеву [149-162], В.Р. Доценко [62-84], Г.Л. Добрушкина [61], В.В. Бычкова [32] и др., которые работают над проблемами связи древнего и современного, фольклорного и композиторского в музыкальной культуре стран Центральной и Южной Америки.

Весьма значимыми для нашего исследования стали труды отечественных ученых по средневековым музыкальным традициям Запада (М.А. Сапонов [221-223]) и Востока (Т.Е. Морозова [190]), теоретические работы по современной музыке и музыкальной композиции, музыке в

пространстве культуры (Е.В. Назайкинский [194;195], А.С. Соколов [247-250], К.В. Зенкин, К.А. Жабинский [92-94;97], С.Ю. Сигида [231], В.Р. Дулат-Алеев [86], Т.В. Чередниченко [268]), по традиционной музыке и этноинструментоведению (И.И. Земцовский [96], И.В. Мациевский [183;184], Дж.К. Михайлов [187]), проблемам музыкального стиля, жанра (С.С. Скребков [235], М.С. Скребкова-Филатова [237-241;264], Е.М. Царева [267]) и музыкального содержания (Л.П. Казанцева [100]).

Источниковая база диссертационного исследования включает:

1. Материалы экспедиций автора в Гватемале, Мексике и Гондурасе (2011, 2013 годы), содержащие наблюдения и дневники; конспекты и аудиозаписи выступлений музыкантов и бесед с ними; фото, аудио- и видеозаписи представлений музыкальных драм, концертов и фестивалей традиционной и современной музыки, а также образцов индейских ритуальных музыкальных традиций (деятельность кофрадий в Ишимче и Рабинале, Гватемала), археологических и музыкальных артефактов и инструментов из коллекций музеев «Каса-Кохом» (г. Антигуа), «Пополь-Вух» (г. Гватемала-сити), краеведческого музея в г. Кобан, исторического музея в г. Рабиналь, археологических музеев в городах Гватемала-Сити, Антигуа, Панахачель, Чичикастенанго, археологических заповедниках Тикаль, Киригуа, Ишимче, Каминальбуя, Пьедрас-Неграс, Вашактун (Гватемала), Йашчилан (Мексика), Копан (Гондурас).
2. Материалы личной (в том числе электронной) переписки, дневниковые записи, аудио- и видеозаписи бесед автора с современными мексиканскими (Абрахам Элиас Лопес, участники ансамбля «Трибу») и гватемальскими (Х. Сармьентос, Д. Ленхоф, И. де Гандариас, Х. Орельяна, Р. Астуриас, Х. Астуриас, М. Штоекли) композиторами, музыкантами-исполнителями, исследователями о проблемах музыкальной культуры Латинской Америки, Мексики и Гватемалы (2011-2013 годы).
3. Разнообразные письменные, иконографические и нотные источники из фондов библиотеки и Отдела редкостей Национальной консерватории

музыки Гватемалы, библиотеки Института музыкологии при Университете им. Р. Ландивара (г. Гватемала-Сити), библиотеки Центра образования и сотрудничества с Испанией в Гватемале в г. Антигуа и библиотеки Университета Вальядолида (Испания).

4. Фото и видеозаписи артефактов и образцов музыкального инструментария индейцев Мексики, Гватемалы и других стран Центральной Америки, сделанные автором в фондах Музея этнологии (г. Вена, Австрия), Музея музыкальных инструментов (г. Уруэнья, Испания) и Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого («Кунсткамера», г. Санкт-Петербург) в период 2009-2012 годов.

5. Литературно-поэтические, научные описания и нотные расшифровки музыкального фольклора мексиканских индейцев (Л. Санди, Ф. Домингес; экспедиция 1931-1938-х годов в штате Чиapas, Мексика); аудиоантологии традиционной, в т.ч. обрядовой музыки в исполнении сельских и городских индейских фольклорных групп и ансамблей в Мексике (А. Лазар; записи первой половины XX века);

6. Аудио- и видеозаписи профессиональных ансамблей традиционной музыки, сделанные в том числе автором работы: «Трибу» (Мексика), «Шахиль майяб кохом», «Майя цутухиль», «Майя какчикель», «Сотциль», танец Киче-Ачи из 1 акта танцевальной драмы «Рабиналь-Ачи» (Гватемала).

7. Аудио- и видеозаписи, нотные издания произведений мексиканских композиторов Карлоса Чавеса («Индийская симфония, балет «Пирамиды»), Сильвестре Ревуэльтаса (симфонические поэмы «Сенсемайя» и «Ночь майя»), Пабло Монкайо («Уапанго»); гватемальских композиторов Рикардо Кастильо (симфоническая рапсодия «Стелы Тикаля», балет «Пааль Каба», фортепианный цикл «Гватемала»), Хосе Астуриаса Рудеке («Песнь вулкана»), Игоря де Гандариаса (произведения в технике электронной музыки «Симфония из тропиков», «Фантастическая ярмарка»).

8. Этнографические и этномузыковедческие труды на русском, испанском, английском, немецком и чешском языках, в том числе содержащиеся в материалах электронных библиотек и тематических интернет-сайтов.

9. Энциклопедические издания, этимологические словари языков майя киче, майя какчикель, майя кекчи и науатль.

Основные положения, выносимые на защиту, следующие:

1. Целостное постижение традиций Месоамерики и их проявления в творчестве композиторов Мексики и Гватемалы XX–XXI веков связано с изучением не только звукоинтонационных и структурных компонентов музыкального текста, но и с включением в этот процесс таких существенных немusикальных факторов как культово-обрядовый план бытования индейской традиционной музыки и влияние мифологии, религии и изобразительного и театрального искусства на композиторское творчество.

2. Изучение произведений современных мексиканских и гватемальских композиторов наряду с использованием музыковедческого подхода требует включения методов, характерных для смежных дисциплин – культурологии, философии, религиоведения, археологии, антропологии, этнологии, лингвистики. Только междисциплинарный и комплексный подходы позволяют выделить специфику авторского мышления и оценить эти произведения в контексте данной культуры.

3. Для современной композиторской школы Мексики и Гватемалы типично не только использование интонационного строя музыки Месоамерики, но и попытка воссоздания ее традиционного культурного контекста. Это проявляется в восприятии ее специфического временного аспекта и особенностей поведения современного человека в традиционном индейском обряде, а также в ощущении композитором себя в пространстве национальной культуры в целом.

Научная новизна диссертации заключается в том, что впервые в музыковедении:

1. Проблема отражения традиций Месоамерики в современной музыке исследуется с помощью комплексного подхода, включающего музыковедческие, этномузыковедческие и культурологические методы.
2. Музыкальная культура Месоамерики рассматривается как единое историческое целое, находящееся в тесной связи с культурным контекстом – мифологией, философией, обрядовой практикой и театральнo-танцевальным действием в его синкретической форме.
3. Благодаря привлечению материалов по индейской традиционной музыке конца XIX – XXI веков, получившей распространение в районах Мексики и Гватемалы, показана специфика бытования отдельных элементов месоамериканских музыкально-культурных традиций в ареале расселения индейских племен после конкисты.
4. В целях научной реконструкции музыки Месоамерики применяется метод анализа общей и специальной музыкальной терминологии.
5. Творчество композиторов Мексики и Гватемалы рассматривается в сравнительном ключе.
6. Произведения мексиканских и гватемальских композиторов XX – XXI веков представлены в работе не только в их современном облике, но и в историческом контексте месоамериканской культуры – как испытавшие помимо новых западных также влияние региональных и субрегиональных древних и средневековых традиций.
7. Проанализирован и введен в научный обиход целый ряд музыкальных произведений современных гватемальских композиторов Р. Кастильо, Х. Астуриса Рудеке и И. де Гандариаса.

Практическая значимость диссертации состоит в том, что она расширяет представления традиционного отечественного музыкознания в области изучения внеевропейских музыкальных культур, ликвидирует белые пятна в отношении музыкальной культуры Месоамерики, а также дает возможность выработать язык описания современных музыкальных явлений

через призму устоявшихся традиционных культурных связей данного региона.

Результаты данного исследования могут войти в учебные курсы Всеобщей истории музыки, Истории зарубежной музыки, Истории внеевропейских музыкальных культур, Музыкальных культур народов мира, Истории музыки Латинской Америки, Современной музыки, Анализа музыкальных форм, Музыкального содержания, Этномузыкологии, Музыки в мировой художественной культуре, Истории мировой культуры, Истории искусства и др.

Апробация работы. Диссертация обсуждалась на заседании кафедры истории зарубежной музыки Московской консерватории им. П.И. Чайковского 4 июня 2013 года и была рекомендована к защите.

Основные положения работы отражены в статьях и исследованиях автора в сборниках научных трудов, энциклопедических изданиях («Большая Российская энциклопедия» в издательстве «Российская энциклопедия», «Музыкальные инструменты народов мира»), музыкальной периодике (журналы «Музыкальная Академия», «Музыковедение» и др.) и в многочисленных выступлениях на международных и межрегиональных научных конференциях и заседаниях круглого стола в Московской государственной консерватории («Музыка народов мира», 2005-2012), РАМ им. Гнесиных, Белорусской государственной академии музыки («Современное музыковедение в мировом научном пространстве», 2009), Университет танца («Музыкальная археология Америк», Гватемала, 2011), Университет Вальядолида (Испания, 2011), Астраханской государственной консерватории (2008), Петрозаводской государственной консерватории (2007), Российском институте истории искусств («Благодатовские чтения», «Петербург и национальные музыкальные культуры», «Голос в культуре», «Проблемы когнитивного музыкознания» – 2006-2012), Государственном специализированном институте искусств (2003-2008), Московском государственном университете («Феномен творческой личности в культуре»,

2012), Институте США и Канады (1992), Институте бизнеса и политики («Грани культуры: актуальные проблемы истории и современности» – 2005-2012), на заседаниях ежегодной научной конференции «Григорьевские чтения» (2004-2012).

Автором были сделаны также устные выступления и доклады на международной конференции «Россия и Испания: музыка в контексте истории» (3 – 5 октября 2011 года, Москва, МГК им. П.И. Чайковского, тема «Педро Бермудес: традиция Ренессанса в Гватемале»), на VI Международной научной конференции «Музыка народов мира в XXI веке: проблемы и перспективы» (13-15 апреля 2012 года, Москва, МГК им. П.И. Чайковского, «Полифония мира в творчестве Хорхе Сармьентоса»); на Первом Международном инструментоведческом форуме «Этническая культура в эпоху глобализации: актуальные вопросы исследования народной музыки» (15-16 ноября 2012 г., г. Чебоксары, тема «Музыкальный диалог Азии и Америки»); на Международной научной конференции «Орловские чтения: актуальные проблемы современного сравнительного искусствознания» (13-14 декабря 2012 года, г. Санкт-Петербург, тема «Ансамблевое музицирование в современной Гватемале: от реконструкции к представлению»).

Материалы исследования были использованы в авторских курсах лекций по Музыкальной культуре Латинской Америки в Московской государственной консерватории (1987-1988), по Музыкальным культурам мира в Московском государственном институте международных отношений (1991-1994), по Мировой художественной культуре в Московском институте журналистики и литературного творчества (1997-1998), по Музыке как виду искусства Институте бизнеса и политики (2003-2004) и с 1992 года по настоящее время – по Этническим традициям народов мира и Современной музыке в Государственном специализированном институте искусств (с 18 июля 2013 г. – Российская Государственная специализированная академия искусств).

По теме работы опубликовано учебно-методическое пособие «Современная музыка. Этнические музыкальные традиции и творчество композиторов Центральной Америки» (М.: Экон-Информ, 2008).

Автором диссертационного исследования осуществлена организационная и творческая работа. Автор участвовал в организации проекта «Музыка без границ: Гватемала – Саратов», в рамках которого 20 мая 2013 года в Саратовской консерватории состоялась премьера симфонического произведения «Песнь вулкана» современного гватемальского композитора Хосе Астуриаса Рудеке. На темы культуры Месоамерики и традиционной музыки индейцев Мексики и Гватемалы написаны музыкальные композиции «Откуда пришли песни» (музыкально-литературная композиция по мотивам ацтекского мифа о рождении музыки, музыка и текст В.И. Лисового, 2006) и «Старинное пророчество» (балет, музыка и либретто В.И. Лисового по мотивам танцевальной драмы майя-киче «Шахох киче винак», 2007). Попытка творческой реконструкции музыки индейцев Месоамерики была осуществлена в опере «Тайна Шибальбы» (музыка и либретто В.И. Лисового по мотивам легенд народов Евразии и Америки, использованы фрагменты электронной музыки С.А. Филатова-Бекмана, 2006), представленной на обсуждение на заседании комиссии музыкального театра Московского союза композиторов 16 мая 2006 года.

Структура работы. Диссертационное исследование состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы из 422 позиций, из них 146 источников на иностранных языках, и приложения, включающего карту современной Центральной Америки; таблицу «Племена Месоамерики»; тексты «Миф о рождении музыки», «История древнемайяского города Тикаль», «Мир звучаний в произведениях М.А. Астуриаса» (о музыкальном восприятии писателя)», «Рикардо Кастильо как публицист», «Родриго Астуриас: слово о предшественниках и о себе», «Хосе Астуриас Рудеке «*Son del Volcan*»: моя жизнь в музыке», «Музыка, которую можно увидеть: фильмы Игоря де Гандариаса – Гильермо Эскалона»; нотные примеры,

иллюстрации (репродукции и фото) сцен музыкальной жизни и музыкальных инструментов.

В *Первой главе* основная проблематика исследования показана в ракурсе *научной и творческой реконструкции музыкальной культуры Месоамерики*. По отношению к месоамериканской цивилизации специального рассмотрения требуют *вопросы исторической периодизации музыкальной культуры* – это объясняется существованием различных точек зрения и подходов к проблемам истории Месоамерики в целом. Кроме того, при изучении состояния музыкальной культуры целой цивилизации в ее связях с современной музыкой нельзя обойтись без определения *этноструктуры региона*, выявления характера его этнокультурных отношений с другими регионами.

В *первом разделе* рассматриваются проблемы места музыки в мифологических представлениях о божествах и культурных героях в месоамериканской музыкальной культуре и роли мифологии в современном индейском музыкальном фольклоре, значение числовой символики в обрядовой практике и музыкальных традициях Месоамерики. Особое внимание уделяется сложившимся у народов майя и науа представлениям о ведущих категориях музыкальной культуры – музыке и звуке. Представлена научная реконструкция музыкальной культуры Месоамерики на основе специальной музыкальной терминологии (в таких ее проявлениях, как представления о звуке и звучании, виды музыки и музыкальный репертуар, музыкальный инструментарий и музыкант и его деятельность). Во *втором разделе* в качестве феномена культурных традиций майя и науа отмечен синкретизм музыки, танца и театрального действия. В *третьем разделе* речь идет о вокальной музыке в культуре Месоамерики, как источник ее изучения рассматривается сборник конца XVI века «Мексиканские песни» (1588 г.). В *четвертом разделе* на примере описаний инструментальной музыки в индейских документах и испанских хрониках и символики музыкального

инструментария выделена важная роль инструментальной музыки в традиционной культуре индейцев Месомерики.

Рассмотрение музыки Месоамерики в качестве одной из составных частей культуры «Новой Испании» и «Королевства Гватемала» невозможно без определения ее места в жизни населявших его народов, что подразумевает раскрытие сущности музыки как средства коммуникации, воздействия ее на воспринимающего субъекта (слушателя, участника обряда, действия, церемонии), а также таких сторон как социальный статус музыкантов и их функции в обществе, связь музыки с другими типами экспрессии – языком, пластикой. В связи с этим во *Второй главе* исследования виды музыкальной выразительности майя и науа Месоамерики рассматриваются в их проекции на традиционную музыку современных индейцев Мексики и Гватемалы, причем акцент делается на принципах метроритмической, тембровой и структурной (особенно в связи с числовой символикой) организации – основополагающих категориях древней и средневековой музыки майя и науа.

Без представления о *процессах развития колониальной музыкальной культуры* – в частности, контактах с европейским музыкальным искусством, формах сосуществования индейской и испанской музыки, картина современного состояния музыкальной культуры Мексики и Гватемалы была бы неполной, поэтому в *первом разделе* данной главы уделяется внимание и этому аспекту проблемы. В качестве рабочего понятия используется характеризующий эти процессы термин «метисация». Во *втором разделе* главы показаны современные образцы творческой реконструкции одного из главных жанров в искусстве индейцев майя, основополагающую роль в котором играет музыка, – танцевальной драмы (на примере «Рабиналь-Ачи», «Конкиста» и др.).

В *третьем разделе* содержится анализ индейского музыкального фольклора начала XX века, представленного инструментальной ансамблевой музыкой индейцев Мексики (на примере штата Чиapas). В качестве основы

материала выступают нотные расшифровки экспедиционных образцов музыкальных построений, выполненные мексиканскими исследователями и композиторами Л. Санди и Ф. Домингесом. К работе были также привлечены записи фрагментов современных индейских обрядов в исполнении традиционных музыкантов, сельских и городских фольклорных групп и ансамблей в Мексике и Гватемале (нотные записи, аудиоматериалы).

В *четырёх разделах Третьей главы* творчество современных мексиканских и гватемальских композиторов исследуется сквозь призму месоамериканской музыкальной культуры с ее религиозно-философскими и литературно-поэтическими составляющими. Ставятся проблемы воссоздания целостного образа традиционной индейской художественной культуры в сочинениях К. Чавеса и Р. Кастильо, сопоставления элементов евроамериканской и индейской музыкальных культур (творческая «бикультурность» и «бимузыкальность») в произведениях К. Чавеса и С. Ревуэльтаса.

Особый интерес в связи с обращением мексиканских и гватемальских композиторов к индейской проблематике вызывают вопросы прямого и опосредованного цитирования индейского материала (К. Чавес), обогащения традиционным индейским материалом европейских техник XX века (К. Чавес, С. Ревуэльтас), использования возможностей художественного синтеза и попытки воплотить «индейское без индейского» (П. Монкайо, И. де Гандариас).



Выражаем глубокую благодарность заведующему кафедрой истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории, доктору искусствоведения, профессору М.А. Сапонову и членам кафедры доктору искусствоведения, профессору С.Ю. Сигиде и доктору искусствоведения, профессору И.А. Кряжевой, высказавшим ценные критические замечания в ходе обсуждения работы. Искренне благодарим за вопросы и замечания рецензента первоначального варианта текста – доктора искусствоведения,

профессора кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории Н.А. Гаврилову за полезные советы и пожелания.

Очень признательны за помощь в поиске материалов и их предоставление композитору и архитектору Хосе Астуриасу Рудеке (Гватемала), музыковеду Л.В. Ткаченко (США), филологам Е.С. Смит (Великобритания) и И.А. Канторовой (США). Выказываем благодарность филологам и переводчикам О.Н. и А.И. Аркадьевым за консультации в работе над текстами на испанском языке.

Весьма благодарны гватемальским музыкантам – этномузыковедам и композиторам, профессорам Родриго Астуриасу, Дитеру Ленхоффу (Институт музыковедения при Университете им. Рафаэля Ландивара) и Игорю де Гандариасу (Национальная консерватория музыки, Университет Сан Карлоса), доктору этномузыкологии Маттиасу Штоекли (Университет танца Гватемалы) и дирижеру Мартину Корлето (Национальная консерватория музыки), предоставившим свои исследования, а также ноты, аудио- и видеозаписи из личных библиотек и архивов.

Храним благодарные воспоминания о встречах и беседах в 1992 году с профессором, доктором Вольфгангом Лааде (Швейцария), давшим консультации в области этномузыкологии и выславшим аудиоматериалы.

Глубоко чтим память кандидата искусствоведения, профессора Т.Э. Цытович, высказавшей первые ценные замечания о работе; доктора искусствоведения, профессора В.Ю. Григорьева, указавшего ряд направлений данного исследования, и кандидата искусствоведения, профессора Дж.К. Михайлова, в классе которого начиналась работа над данной темой.

ГЛАВА 1.

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА МЕСОАМЕРИКИ НА РУБЕЖЕ XV – XVI ВЕКОВ: К ПРОБЛЕМЕ НАУЧНОЙ РЕКОНСТРУКЦИИ

Самобытная культура народов Месоамерики, основы которой были заложены в *доклассический период* (XX век до н.э. – I век н.э.), формировалась и развивалась в *классический* (I – IX века) и *постклассический* (X – XVI века) *периоды* истории этой цивилизации³. Она нашла выражение в оригинальных философско-эстетических и религиозно-этических учениях, богатых мифопоэтической и литературной традициях и развитой системе научных знаний народов *майя и науа*⁴. Сведения о них сохранились в многочисленных и разнообразных источниках – памятниках материальной (архитектура, скульптура, живопись, прикладное искусство) и духовной (мифология, ранние формы философии) культуры, текстах индейских кодексов и испанских хроник. С помощью их изучения можно воспроизвести основные составляющие культурных традиций народов майя и науа, особенности которых в полной мере отразились в их *синкретическом поэтико-музыкально-танцевальном искусстве*.

Эту задачу ставили и пытались решить многие ученые с середины XIX века по настоящее время. Выделим среди них западных исследователей К.Е. Брассера де Бурбура [298], Ф. Денсмор [323;324], Р. Стивенсона [407], В. Мендосу [360;361], А.М.К. Гарибая [337-340], М. Леона-Портилью [173], Дж. Бейклесса [17], У. Брэя [30], К.А. Новотны [369], М. Стингла [408], В. фон Хагена [265], П. Томпкинса [259], Р. Уитлока [260], Х.А. Браво [299;300], А.А. Бота [296;297], М. Штоекли [409;410], Х. Дахера [320],

³ Историческая периодизация культуры Месоамерики на русском языке представлена в трудах Д.Д. Беляева [18-20], К.Ф. Бодде [26], Дж. Вайяна [33], М. Галича [40], Ч. Галленкампа [41], В.И. Гуляева [50-57], Ершовой Г.Г. [89-90], Р.В. Кинжалова [117-120], Ю.В. Кнорозова [140], Я.Н. Нерсесова [197], а также в издании «История человечества [99], тематических сборниках «Культура Латинской Америки» [164], «Культура стран Центральной Америки» [165] и др.

⁴ Две основные группы народов Месоамерики имеют свои многочисленные разновидности и в историческом контексте и на современном этапе. См. Приложения 1 и 2.

Х. Алсину Франча [279], Дж.А. Джинкона [346], Ф. Мартенса [355], Ф. Ларойо [350], Д.К. Миллера [362], С.Д. Даблин [325;326], П. Кастьяноса [308], Ж. Сустья [252], Р. Миранды-Переса [363], Ф. Андерса [281].

Из русских ученых большой вклад в разработку данной проблематики внесли Кинжалов Р.В. [110;113;123], Г.Г. Ершова [89-91], В.Б. Земсков [95], И.А. Кряжева [155; 160; 161], Г.Л. Добрушкин [61], Е.А. Козлова [145], А.А. Маслов [182], А.Ф. Кофман [148], П.А. Пичугин (Ахундов) [11], Е. Семакина [229], А.Ю. Скляр [234], Н. Скрябина [242], А.А. Токовинин [258]⁵.

На основании анализа их исследований, а также сопоставления данных различных источников по истории культуры Мексики и Гватемалы – по трудам Фрай Диего де Ланды [167], Фрай Диего Дюрана [327], Фрай Торибио де Бенавенты Мотолония [365], Фрай Бернардинго де Саагуна [392], Эрнандо Альварадо Тесосомака [416], работам С. Марти [356-358], Дж.П. Кэраф [349], Д. Ленхофа [352], а также изданным в Мексике каталогом традиционной музыки индейского населения [333] и материалам аудиозаписей фонотеки Национального института антропологии и истории [334], а в США каталогом звукозаписей Смитсоновского института [301]⁶ – в данной главе представлена *модель научной реконструкции музыки в культуре Месоамерики рубежа XV – XVI веков (конец постклассического периода)*.

Данная модель позволяет воссоздать такие ее стороны, как мифологические и философские представления о музыке; синкретические художественные формы и место в них музыки; виды, жанры и репертуар вокальной музыки; музыкальный инструментарий и инструментальная музыка. В результате возникает панорама *музыкальной жизни Месоамерики*

⁵ Назовем также труды по данной проблематике Д. Соди [245], Н. Соболевского [244], Н.С. Константиновой [147], Ф. Кармоны Колинса [102] и автора данной работы [178].

⁶ Большое значение для данного исследования имела работа с данными энциклопедий и словарей языков майя-киче, какчикель и науа [365].

в эпоху, когда эта культура вступает в процесс взаимодействия с культурой иберийского мира.

1.1. Музыка в мифологии, философии и обрядовой практике народов Месоамерики

При обращении к проблеме музыки в культуре Месоамерики рубежа XV – XVI веков особого исследовательского внимания заслуживают *мифологические представления майя и науа* о божествах и культурных героях, которые оказали большое влияние на становление понятий о звуке и музыке и развитие видов и жанров музыкально-поэтического искусства постклассического периода⁷. Ряд из них сложились в доклассический и классический периоды. Рассмотрим этот процесс более подробно в исторической ретроспективе.

Еще в ранние исторические эпохи – на этапах одомашнивания животных и окультуривания растений (XX – X вв. до н.э.) – в *мифологии первобытных племен на территории Месоамерики* выделились три главных божества, которые были связаны с тремя основными уровнями мироздания – космическими сферами, солнцем и землей и подземными силами. Эта связь выражалась через иконографическую символику и проявлялась в обрядовой деятельности (включая ее музыкальную сторону) майя и науа более поздних периодов – особенно в ритуалах поклонения женским божествам и божеству маиса.

Верховным и всеобъемлющим божеством в мифологии доклассического периода являлась «Богиня с косами»⁸. Этот многофункциональный образ олицетворял космические силы, небо и землю, жизнь и смерть. На сохранившихся до настоящего времени многочисленных изображениях данная богиня трактуется как владычица всякой влаги, от

⁷ Этим проблемам посвящены исследования Ю.Е. Березкина [23], В. Гуляева [52], Р.В. Кинжалова [116].

⁸ Условное название этого и других божеств данного периода дано в соответствии с общепринятыми в научной литературе понятиями [123; 129; 140].

которой зависит процветание всего растительного и животного мира⁹. Ее даром людям является маис – основной продукт питания населения Америки, – а из ее груди струится «небесное молоко» – дождь. Сын «Богини с косами» изображался в виде упитанного младенца, сидящего со сложенными на животе руками, такое изображение символизировало изобилие. Младенец может восприниматься как посредник между своей матерью и людьми, благополучие которых он обеспечивает. Вероятно, он являлся олицетворением солнца и земного плодородия, связанного с кукурузой¹⁰. Третье божество в пантеоне этого времени было связано с подземным миром и чаще всего изображалось в виде пожилого бородатого мужчины¹¹.

Данная мифологическая триада, которую можно было бы условно обозначить как «мать – сын – предок», на наш взгляд, оказала воздействие на формирование у народов Месоамерики *представлений о звучании человеческого голоса и музыкального инструмента*. В первую очередь, это влияние проявилось в тембровой стороне звучания мембранофонов и идиофонов, которое соотносится в культуре майя и науа с тремя основными уровнями мироздания, с одной стороны, и с тремя звуковысотными уровнями фактуры традиционных музыкальных построений, с другой.

Важную роль в развитии культуры народов Месоамерики сыграла ***мифология «археологических ольмеков»*** (XV – IV вв. до н.э.),

⁹ На изображениях богиня предстает в виде стройной девушки с четырьмя косами, цветущей женщины или дряхлой старухи – она то поддерживает руками грудь, то танцует, то держит на руках младенца. В позднейших мифологических системах это божество распадается на ряд отдельных, более ограниченных по своим функциям богинь, связанных с влагой, луной, деторождением, смертью, кукурузой, какао, агавой и т.п. [116].

¹⁰ Позднее божество-сын также разделится на отдельные божества: молодое божество маиса (у майя – Юм Кааш), юное солнечное божество, божество весеннего расцвета природы (у ацтеков – Шипе-Тотек) и др. [Там же].

¹¹ Образе будущего божества подземных недр и звездного неба Тескатлипоки и божества огня Шиутекутли у племен науа.

сформировавшаяся на основе более ранней мифологической системы¹². Именно в ольмекской мифологии сложился канон, который стал обязательным для культурных традиций этнических групп, объединившихся позднее вокруг ольмеков. Практически все основные божества ольмеков – хозяева леса, влаги, повелители зверей и подземных недр – выступали в мужском и ягуароподобном облике. Возможно причина обожествления ягуара кроется в том, что этот зверь распугивал лесных травоядных, представлявших наибольшую опасность для посевов¹³.

Зооморфность божеств ольмекского пантеона в целом и культ ягуара в особенности воздействовали на обрядовую практику, в которой использовались *подражания звучанию голосов* различных животных. По нашему мнению, значимость этого феномена в индейской музыкальной культуре заключается в том, что звукоподражание является источником художественной экспрессии, так же, как в других случаях оно служит источником процесса словообразования в индейских языках¹⁴.

Одной из основных мифологем, отраженных в монументальном искусстве ольмеков, было сказание об обретении ими главного питательного злака – маиса. В большинстве позднейших мифов индейцев майя и науа, сформировавшихся под влиянием ольмекской мифологии, рассказывается о

¹² «Археологические ольмеки» – это условное название жителей поселений на территории современных штатов Мексики Веракрус и Табаско в период XV – VI вв. до н.э., которые освоили новые методы земледелия. [128]. Е.А. Козлова приводит другие даты границ этого периода – XI I– V вв. до н. э. [145:7].

¹³ Р.В. Кинжалов связывает происхождение этого культа с культом медведя у североамериканских индейцев [129:45]

¹⁴ Сравнивая современные латиноамериканские романы с музыкальными произведениями, выдающийся гватемальский писатель М.А. Астуриас обращает внимание на звукоподражательную природу их языка, уходящего корнями в художественный мир индейской культуры: «Сколько однократных и многократных отзвуков нашей природы слышно в наших словах и фразах! <...> зарубежных читателей в нашем романе привлекает именно то, чего мы достигли с помощью языкового колорита, благодаря слиянию речи с музыкой природы и подчас со звучанием индейских языков, их древних значений, нечаянно зазвучавших в нашей прозе» – об этом он пишет в. лекции «Латиноамериканский роман – свидетельство эпохи», прочитанной по случаю вручения Нобелевской премии [10:251-252].

том, как божество (Кукулькан у народов майя, Кецалькоатль у науа¹⁵) достал из горы спрятанные там зерна кукурузы. Символ этого божества – пернатая змея – изображен на нескольких горельефах у ольмекских жертвенников. К этому периоду относится установление связи между мифологией и календарем. Впоследствии эта связь получила в Месоамерике необычайно широкое распространение в виде мифологически-календарной символики и выразилась в наименовании божества по дню его рождения, представлениях о циклах или эрах развития вселенной и др.

В контексте обрядовой практики, основанной на культе божества маиса, сложился музыкально-художественный комплекс. Он включал целый ряд музыкальных построений, которые были связаны с календарной символикой. Рудименты этих построений – например, отдельные *песни в честь божества маиса* или их элементы – сохранялись в месоамериканской культуре на протяжении долгого времени и используются в некоторых племенах майя и в настоящее время.

В *мифологии классического периода* развития культуры Месоамерики происходят значительные изменения [59]. Появляются новые божества, связанные с космосом и космическими светилами. Это, например, божество утренней звезды Тлауискалпантекутли («владыка дома зари», утренняя звезда, Венера, одно из проявлений Кецалькоатля), составными элементами изображения которого являлись птица, ягуар и змея – своеобразный символ всеобъемлющего (трехслойного) космического пространства. Необходимо отметить и появление в это время специальных божеств смерти, свидетельствующих о развитии, разработанности и усложненности представлений о загробном существовании, подземных мирах и обители умерших. Культ смерти и загробной жизни нашел глубокое выражение в обрядовой практике майя и науа в честь божества Миктлантекутли («владыка области смерти»).

¹⁵Кецалькоатль – главное божество в Чолуле, которое ассоциировалось с божеством ветра Экатлем. Здесь и далее данные о божествах пантеонов ацтеков приводятся по книге Дж. Вайена [33:206-210].

В конце классического периода у народов Месоамерики появился новый мифологический комплекс, впоследствии составивший основу ацтекской мифологии. Он опирался на представления о необходимости регулярно поддерживать жизнь божеств жертвоприношениями¹⁶, в связи с чем на первый план в общественной жизни выходили военные действия и обеспечивающий их культ божества войны и солнца Уицилопочтли¹⁷. В постклассический период это представление оказало решающее воздействие на обрядовую деятельность ацтеков. Согласно описаниям культово-обрядовых действий ацтеков, оставленным в XVI-XVII веках Б. Диасом дель Кастильо, Т. Мотолинией, Х. Торкемадой и другими испанскими хронистами, посредством жертвоприношений божествам осуществлялась ритуальная связь человека с мировыми стихиями [107; 365]. Среди множества божеств пантеона народами майя и науа в этом ключе особенно почитались два: божество ветра, культуры и науки, покровитель жречества Пернатый змей (у народов майя Кукулькан, у науа Кецалькоатль) и божество тьмы, землетрясений и вулканов, создатель и разрушитель мира, покровитель колдунов (у майя Хуракан, у науа Тескатлипока – «курящееся зеркало»¹⁸).

На некоторых иконографических изображениях божеств у народов науа в этот период имеет место пиктографический знак завитка – он может символизировать звучание *голоса божества*, а порой и его *песнопения небесного, космического происхождения*¹⁹.

Наиболее полное развитие новые представления получили в начале постклассического периода *в мифологии тольтеков* (VII – XII вв.) – народности группы науа, в культуре которых закрепился язык науатль. Эта мифология была воспринята ацтеками, переработавшими ее в соответствии

¹⁶ Особое значение придавалось кормлению божества солнца – считалось, что без этого оно не может совершать свой каждодневный путь по небу [129:51].

¹⁷ Верховное божество в Теночтетлане, которого представляли в виде колдуна-колибри.

¹⁸ В Тескоко культ Тескатлипоки был связан с соляным культом.

¹⁹ См. иллюстрации в Приложении 9. И.В. Бутенева связывает появление в иконографии народов науа изображения завитка как знака речи или гимнического пения с развитием абстрактного мышления. [31].

со своими религиозными и этическими нормами. Позднее, когда основанное ацтеками государство распространилось за пределы долины Мехико, в их пантеон был включен ряд божеств покоренных ими соседних народов. Этим объясняется сложность ацтекской мифологии, дальнейшему развитию и унификации которой помешала конкиста. Ее основными принципами были представления о вечной борьбе двух начал – света и мрака, солнца и влаги, жизни и смерти, – и о развитии Вселенной по определенным этапам и циклам. Осознание необходимости постоянно питать божеств, смерть которых обозначала всемирную катастрофу, обусловило развитие обязательных жертвоприношений и культ имперсонатов божеств.

Музыка в контексте обрядовой деятельности, с одной стороны, играла роль средства устрашения врагов, захват которых был жизненно необходим, с другой – служила для умиротворения пленников, изображавших божеств и предназначенных для жертвоприношения им.

Для *мифологии ацтеков* также была характерна синкретическая концепция единичности и одновременно множественности божеств. В качестве примеров можно привести соединение одного главного божества воды и дождя Тлалок («тот, кто заставляет растения произрастать») и множества живущих на горных вершинах и в пещерах покровителей водной стихии тлалокков; союз божеств солнца – Тескатлипока белый (одновременно это и Кецалькоатль) и Тескатлипока красный (одновременно – божество Шипе-Тотек) и др.

На наш взгляд, синкретизм как специфическое качество культурного мышления проявился и в формировавшихся в постклассический период *профессиональных музыкальных традициях* – в существовании развитой системы ритуальной музыки и отдельных музыкальных видов, вокальных и инструментальных жанров и построений, составлявших репертуар придворных ансамблей.

В развитой мифологии ацтеков имели место и божества, непосредственно связанные с музыкой. *Божеством музыки* считался

Макуилишочитль (на языке науатль – «пять цветов»), которого изображали в виде ребенка с букетом цветов в руках или играющего на флейте юноши. Как божества, временно живущие на земле, почитались и два главных культовых барабана – *идиофон тепонацтли* и *мембранофон уэуэтли*. Эти инструменты устанавливали перед храмами на пирамидах, без их звучания не обходилось ни одно культово-религиозное действие.

У ацтеков в данный период сложился также *миф о рождении музыки*²⁰. В нем рассказывается о божестве Ветра Кецалькоатле, который дал людям музыку. Божество Тескатлипока попросил божество Кецалькоатля отправиться в Дом Солнца, откуда происходит вся жизнь. Он сказал, как ему надо себя вести: когда Кецалькоатль достигнет края земли, он должен с помощью трех слуг – морской раковины, женщины-воды и водяного чудовища, служащих ему мостом к Дому Солнца, – просить Солнце дать ему музыкантов, которых он хочет привести с собой, чтобы обрадовать людей. Кецалькоатль сделал так, как ему было приказано, однако Солнце предупредило музыкантов, чтобы они молчали. Если же музыканты откроют рты и произведут какие-либо звуки, то они должны будут последовать за божеством Ветра на землю. Музыканты, одетые в белые, желтые, красные и зеленые наряды²¹, устояли перед соблазном открыть рот. Только один из них не выдержал, и поэтому спустился вместе с Кецалькоатлем на землю, где он подарил людям музыку [368:33-37]. Указания на космологическое значение звуков и музыки содержатся и в *мифологии майя* постклассического периода [60; 119; 123; 140]. Она представлена письменными памятниками, среди которых выделяется эпос майя-киче

²⁰ Этот миф, который был записан в XVI веке испанским хронистом Мендиетой, приводит в своем труде К.М.А. Гарибай [337]. Со ссылкой на данные источники об этом мифе упоминает С. Марти [357:109]. В Приложении 3 приводится наш перевод на русский язык текста песнопения из данного мифа.

²¹ Возможно, это цветные символы разных ладов или модусов. Это могут выявить сравнительно-типологические исследования. В текстах древних и средневековых философских и музыкальных трактатов в различных культурах народов мира содержатся сведения о цветовой символике музыкальных звучаний.

«Пополь Вух» [215]²². В данных текстах *звук и музыка* выступают как проявления двух начал – божественных действий и человеческой деятельности. Первый – это процесс сотворения мира божевами, с которым связано представление о звуке и его созидательной силе. Второй – человеческая жизнь в этом мире, смыслом которой является обрядовое общение с божевами с помощью звука и музыки.

Согласно эпосу «Пополь-Вух» процесс создания мира первотворцами, Великой матерью Тепеу и Великим отцом Кукумацем, был связан с появлением звучания – *звучания слова*. Слово было дано Тепеу и Кукумацу богом, которого называли Сердце небес. Состояние до сотворения мира описывается как состояние неизвестности и одиночества, холода и неподвижности. Так как не было ничего, что могло бы двигаться или дрожать и производить шум в небе, везде царили молчание и тишина²³. Восприятие звучания и музыки в человеческом обществе – своего рода «мирослышание»²⁴ – появляется вместе с рождением предков людей [215:10-11]. После сотворения земли Тепеу и Кукумац создают живых существ, наделяя их даром речи: «Говорите, кричите, щебечите, зовите, говорите друг с другом, каждый согласно своему виду, согласно своему роду. Каждый согласно своему способу!» [там же, 13] – так происходит разделение языков животных и птиц.

²² Мифологические и философские представления народов майя о звуке и музыке нашли определенное выражение в исторической и литературной традициях. Помимо эпоса «Пополь-Вух» фрагментарные сведения о музыке содержат историко-эпическое произведение «Летопись какчикелей», книга пророков «Чалам Балам», религиозные трактаты «Рукопись Чи» и «Ритуал бакабов», поэтический текст танцевальной драмы «Рабиналь Ачи Майя» и сборник «Книга танцев из Цитбальче» и др. [110]. К этому же корпусу текстов относятся также фрагменты гимнов и эпических песен в Парижском, Берлинском и Мадридском кодексах. Проблема значения музыки и ее места в культуре народов Месоамерики в некоторых из перечисленных текстов будет рассмотрена во второй главе данного исследования.

²³ Тишина является важнейшей составляющей музыки и в ее высоких художественных формах [193]

²⁴ Исследователь музыкальных традиций центральноамериканских индейцев А.Д. Касерес предложил использовать термин «мирослышание» по аналогии и в отличие от распространенного понятия «мировоззрение» для передачи специфики традиционных музыкальных культур [305]

Как необходимый магический атрибут обряда в эпосе «Пополь-Вух» выступает *инструментальная музыка*. В отличие от нее пение и крики (вопли) выполняют прикладную функцию. *Пение* трактуется как скорбное, прощальное, предсмертное – в таком качестве упоминаются песни «Наш голубь» или «Камаку» в сцене прощания со своими сыновьями героев Балам-Кице, Балам-Акаба и Махукутаха, владык страха перед богом и устроителей жертвоприношений²⁵. *Воинские крики и вопли* – звукоподражания голосам койота, горной кошки, пумы и ягуара – это сильное средство устрашения врагов. По описаниям, громкие крики, *боевые кличи и свист воинов* сочетались со звуками барабанов. Как *сигналы* крики трактуются в истории о поражении и гибели культурного героя Сипакны, где крик является идентификатором человека [там же, 27-28]. Крики могут выступать и как средства борьбы с бессонницей – в таких целях их используют в начале своих песен «Шпурпувек» и «Пугуйю» стражи цветов в подземном мире Шибальбе [там же, 65].

В эпосе описываются и *культурные герои, давшие людям искусство и творчество*, – это *флейтисты и певцы*, художники и скульпторы, ювелиры и серебряных дел мастера и стрелки из выдувной трубки Хун-Бац и Хун-Чоуэн, сыновья мужа Хун-Хун-Ахпу и жены Шбакийало [там же, 32, 45-50]. За свое высокомерие и оскорбление младших братьев Хун-Бац и Хун-Чоуэн были превращены в обезьян, и чтобы их вернуть, те играли на флейте и барабане²⁶ или исполняли на флейтах в честь своего отца песню «Хун-Ахпу-Кой» [там же, 48]. К Хун-Бацу и Хун-Чоуану – *первым легендарным профессиональным музыкантам* – обращались с молитвами певцы и исполнители на флейтах [61].

В постклассический период наряду с мифологическими также складывались *философско-этические и эстетические воззрения*. В контексте *философии народов науа*, представленной, в отличии от

²⁵ У четвертого предка и праотца Ики-Балама детей не было. [215:112-113].

²⁶ Флейты из костей и барабаны в эпосе упоминаются как атрибуты высшей власти – знаки отличия владык.

философии майя, большим количеством сохранившихся источников, сформировались первичные понятия звука и звучания, которые отчасти выражали тип музыкально-культурного мышления и определяемых им пространственно-временных отношений в обрядах и ритуалах.

В основе понимания сущности звука лежали космологические представления. Непосредственно с понятием космоса было связано понятие «*какуицтилицтли*» («звук»): считалось, что можно «услышать» («какуи») идущие из космоса звуковые вибрации («какуитиа» – «звучания, приходящие извне»), а затем «истолковать» («какуицтилия») их значение [173; 364].

Для различения пространственно-временных характеристик звука и звучания использовалось понятие онтологического плана «*ин шочитль ин куикатль*» («цветок и песня») ²⁷. Этот многоуровневый термин включал в себя целый спектр явлений – от обозначения определенного музыкально-поэтического жанра («песни-цветы») до ключевого символа философского осмысления мира [31]. Размышляя об истинности человека и Вселенной, мыслители «тламатииме» полагали, что на земле все преходяще, все тленно, все является сном, иллюзией. В связи с невозможностью осмысления мира посредством знания единственным способом приобщения к истине считался творческий процесс.

Путь *музыкально-поэтического вдохновения* – это путь «цветов и песен» («ин шочитль ин куикатль» – дословно «поэзия», шире – «поэтико-символический характер мышления»). Только посредством «ин шочитль ин куикатль» на основе метафор, возникших «в самой глубине бытия», или, может быть, «происходящих из глубины неба», можно было каким-то образом узреть, обнаружить истину. Это было доступно лишь «*куикапикки*» – поэту-певцу, обладающему вдохновением. Певец – это тот, кто слышит *священную песню цветов* и передает ее в своей песне, и тот, кто дарит свои песни воинам вместе с прекрасными цветами [108:60]. Известный

²⁷Такой перевод общепринят в зарубежной и отечественной американистике, например, в работах К.А.М. Гарибая, Р. Кинжалова, М. Леона-Портильи [173:160-165].

мексиканский литературовед М. Леон-Портилья приводит следующий поэтический текст, который свидетельствует о предназначении поэта-певца: «распускаются цветы, они свежие, они становятся все красивее / и раскрывают свои венчики, / из них выходят цветы-песни, / на людей ты их выплескиваешь, разбрасываешь, / ты – певец!» [173:163]. Текст взят ученым из сборника «Мексиканские песни». О связи слова, пения и цветка говорится и в поэтических текстах песен науа: «... уже я могу запеть свою песню, / уже слова и цветы распустились, / слушайте, слушайте песнь мою!» [108:58].

Однако термин «ин шочитль ин куикатль» имел и глубокий этический и эстетический смысл. В тесной связи с ним находилось понятие «ицтли ин йолтеотль» («лик и сердце») – обозначение телесной оболочки и источника движения и жизни. «Лик, отмеченный мудростью и сердце, твердое, как камень» можно было обрести через определенные нормы морали, «нравственной доброты»: «ин шочитль ин куикатль» помещал Бога в сердце человеческое и делал его истинным. Философы верили, что сердце рождается и расцветает в искусстве, в сотворении прекрасного [173:292].

В целом в контексте мифологических и философских представлений народов майя и науа о мире сложились основы характерного для культуры Месоамерики типа художественного мышления, который в конце постклассического периода в полной мере отразился в обрядовой и ритуальной музыкальной практике индейцев, а в период испанской колонизации способствовал сохранению моделей традиционной индейской музыки. Этот тип художественного мышления включил в себя восприятие картины мира как трехуровневой (первобытные племена), осознание важности земледельческих культов и связанного с ними сельскохозяйственного календаря («археологические ольмеки»), а также культов божеств войны (ацтеки). В музыкальной сфере культуры проявились *художественный синкретизм* (тольтеки и ацтеки) и *космологическое понимание роли звука и звучания* (майя и ацтеки), заложенные в мифологическом и философском сознании, а также *практика*

звукоподражаний («археологические ольмеки»), сформировавшаяся в условиях обрядовой деятельности и закрепившаяся в более поздние эпохи.

Система мифологических и философских представлений народов майя и науа нашла непосредственное отражение в их *обрядовой практике и обрядовой музыке*, которая играла важнейшую роль в ее оформлении²⁸. При изучении взаимодействия мифологии, философии и музыки Месоамерики особого внимания заслуживает проблема выражения в обрядах с помощью музыкального звучания магического и экстатического начал культуры.

О развитых формах обрядов в культурах майя и науа свидетельствуют многие письменные источники (индейские кодексы, испанские хроники) и археологические находки (как, например, фрески в городе майя классического периода Бонампак). Опираясь на них, можно сказать, что главной целью этих обрядов было пробуждать божества, при этом способствуя возникновению экстатического состояния у участников обрядов.

В ритуалах применялись всевозможные виды психофизиологической практики, а также элементы обрядового возлияния и употребления трав (цветов) наркотического действия, которые сочетались с «опьяняющими звучностями» музыкальных орудий²⁹. Наиболее сильнодействующие средства были заложены в сфере инструментальных звучаний, особенно *мембранофонов и идиофонов*. Результатом применения всего комплекса способов воздействия на человека было достижение экстатического состояния участников обряда. Это проявлялось как в календарных обрядах и ритуалах жизненного цикла (особенно в экстазе похоронных плачей), так и в религиозных действиях и придворных церемониях. В связи с тем, что добывание пленников для принесения их в жертву божествам и новых «пленных» божеств для включения их в свой пантеон у индейцев

²⁸ На это обращают особое внимание в своих трудах У. Брэй [30], М. де ла Гарса [42], А.И. Давлетшин [59], Э. Джилберт и М.Коттерелл [60], Ю. Кнорозов [140], И.А. Кряжева [160], Р. Уитлок [260], В. фон Хаген [265].

²⁹ Е.А. Козлова указывает и на применение индейскими поэтами веселящего душу и способствующего подъему творческих сил напитка из плодов какао с пчелиным медом. [145:222].

происходило с помощью войны, исключительно *разнообразное в тембровом отношении, непрерывное громopodobное звучание* мембранофонов и идиофонов и другие подобные средства в обрядах перед битвами способствовали также возбуждению в солдатах боевого духа.

Различные компоненты ритуала рассматривались жрецами как мистическое орудие или средство постижения глубинных тайн мироздания. Именно с такой трактовкой было связано отражение в мифологии и обрядовой практике **числовой символики**, которая имела особое значение в культурах майя и науа. При восприятии мифологической структуры ритуала в его пространственно-временном выражении происходило считывание заложенных в этой структуре символических смыслов чисел.

У народов науа в мифологии и обрядовой практике, непосредственно связанной с музыкой, на первом месте по своему сакральному значению стояли числа «два» и «три». «Два» символизировало идею верховных божеств – Тескатлипоки (его имя означало два состояния вулканического вещества – твердое и плазменное) и Ометеотля («оме» на языке науатль означает «два»)³⁰. Числом ипостасей божества Кецалькоатля было «три».

Одним из самых существенных для обрядовой практики было число «четыре». Пространственная идея Ометеотля определяла четыре направления Вселенной, которые совпадали со странами света, но охватывали гораздо больше – квадрант мирового пространства³¹: 1) Восток – страна красного цвета, область света, пиктографическим символом которого считается «тростник», знак плодородия и жизни; 2) Север – область мертвых, страна черного цвета, холодное и пустынное место; его пиктографический символ – «кремень»; 3) Запад – область белого цвета, страна женщин, пиктографический символ которой – «дом Солнца»; 4) Юг – область

³⁰ Культ Ометеотля как божества двойственности сложился в Тескоко в период правления вождя и поэта-певца Несауалкойотля (1431-1472).

³¹ Характеристика символики четырех сторон света дана в соответствии с исследованием М. Леона-Портилья. [173:131].

голубого цвета, расположенная слева от солнца, неопределенное направление, пиктографический знак которого – «кролик» («никто не знает, где скачет», как говорили о нем). Символика четырех направлений Вселенной была очень разнообразной и распространялась и на количество первоэлементов мироздания в месоамериканской мифологии (ветер, вода, земля и огонь).

В музыкальной культуре Месоамерики символика числа «четыре» присутствует в строении ударных и строях духовых музыкальных инструментов. У народов науа были распространены *флейты «уиллакапицтли»*, из которых можно было извлечь только четыре различных по высоте звука, – это создавало опору на четырехзвучную шкалу в исполняемых ансамблем «уиллакапицтли» ритуальных музыкальных построениях. На отдельных изображениях в старинных манускриптах *идиофоны тепонацтли* имеют четыре язычка вместо двух, что свидетельствует об их более широких ладогармонических возможностях [242].

Каждое из четырех направлений в месоамериканской космологии имело свой период господства и отстранения от него – отдельные годы считались годами восточного, северного, западного и южного направлений. Пространственная определенность времени, конкретная направленность лет и дней к каждому из четырех направлений Вселенной, по представлениям месоамериканских мыслителей, привела к появлению движения («и-олли»). Характерна связь этого понятия («и-олли» – «движение») с понятием «и-олло-тль» («сердце», «душа»). Таким образом, жизнь, символически изображавшаяся у месоамериканцев в виде сердца, не мыслилась без движения. Преобладание движения какого-либо одного из четырех пространственных направлений существовало в каждом году, во всех днях вместе и в каждом в отдельности – время и пространство, соединяясь и взаимопроникая, создавали гармонию между четырьмя силами-божествами, и этим было обусловлено движение солнца и движение жизни [173:141].

Уподобление движения жизни биению сердца нашло непосредственное отражение в ритуальной музыке народов Месоамерики. Это проявилось в первостепенном значении в ней *ритма*, который непосредственно соотносился с *биением сердца*, а также в преобладании *идиофонов и мембранофонов* над остальными музыкальными инструментами и обусловленной этим повышенной роли ритма в музыкальной ткани ритуальных построений.

В связи с символикой числа «четыре» особый интерес представляет объясняемая с позиции мифологической ориентации в пространстве проблема акустического устройства помещения, предназначенного для музицирования, и *акустика архитектурных сооружений* в целом. О внимании к этой проблеме в Месоамерике свидетельствуют описания дворцовых комплексов классического и постклассического периодов в таких городах, как Тескоко, Теночтетлан, Паленке, Майапан и др. Различные залы, комнаты в таких дворцах порой имели даже свою акустическую символику. Индейский летописец Иштлильшочитль указывает на существование во дворце правителя города Тескоко Носауалкойотля специального зала «науки и музыки» («тламиниме ин куикани»), посреди которого стоял музыкальный инструмент – как правило, это был барабан (мембранофон) «уэуэтли». В зале обычно находились мыслители, поэты и некоторые из самых знаменитых военачальников государства, которые воспевали подвиги, а также исполняли песни нравоучительного содержания [173:178]. Слушатели располагались в четырех противоположных местах этого зала – тем самым в зале акустически воспроизводилась идея структуры Вселенной – четырех направлений сторон света, по которым звук шел из центра – от сидящего там песнопевца с барабаном [345].

Выражаемая в координатах художественного пространства символика числа «четыре» действовала и в ритуальных играх с музыкой на открытом воздухе – таких, как *воладорес*.

Число «пять» соответствовало числу исторических периодов – эр существования цивилизации науа, каждая из которых, согласно их мифологическим представлениям, была связана с могуществом Тескатлипоки или Кецалькоатля. Солнцем первой эры был Тескатлипока, второй – Кецалькоатль, третьей – Тлалок, четвертой – богиня вод Чальчиуитликуэ. Во время пятой, современной эры, на землю должен был вернуться Кецалькоатль.

Символика числа «пять» была прямо связана с именем божества-покровителя поэзии и музыки Макуилшочитля («пять цветков»), функция которого состояла в скреплении звучностей музыкальной стихии – то есть организации *лада и метроритма* в музыкальной практике. Анализ числовой символики, проявляющейся в музыкальной ткани ритуальных построений индейской традиционной музыки, показывает, в частности, что следствием осознания смысла этого «пятицветочного» божества явилось закрепление в музицировании на аэрофонах пятиступенного звукоряда (ангемитонная пентатоника) [357]. Числовая символика Макуилшочитля выразилась в главенстве в музыкальных построениях пятидольной ритмоформулы, исполняемой на мембранофоне уэуэтли, на что указывает Р. Стивенсон [407], или ансамблем унисона пяти барабанов, о котором пишет С. Марти [357:145].

Опираясь на материалы обрядовых действий современных индейских народов Мексики и Гватемалы, можно предполагать, что и в ритуальных и светских формах музыки Месоамерики постклассического периода символика чисел «два» и «пять» выражалась в законах *организации музыкального текста* и ритмико-мелодической стороне инструментальных и песенно-танцевальных построений. На это может указывать наличие двух основных разделов в традиционных ансамблевых инструментальных композициях для двух труб и индейского барабана, являющихся результатом смешения индейской и испанской музыки и исполняемых в католических храмах при украшении алтаря перед богослужением, и пятикратных

варьируемых повторений основной песенно-речевой фразы в отдельных эпизодах ансамблевой музыки, сопровождающей представления танцевальной драмы «Рабиналь-Ачи».

Среди других чисел, символика которых связана с музыкой, заслуживает внимания число «тринадцать», обозначающее уровни мироздания. Само мироздание представлялось месоамериканцам в виде большого диска земли, окруженного водой («анауатль» – «кольцо», или «сем-анауатль» – «полное кольцо»). Тринадцать небес вертикального мира мыслились как расположенные один над другим и разделенные своего рода переключателями космические области³². Эти переключатели служили своего рода путями движения различных небесных тел («илгуикатл-о-тлатокилиц») [173:132-138]. По первому – нижнему, всеми видимому небу – двигалась луна, на него опирались облака. Самые же верхние, двенадцатое и тринадцатое небеса, служили источником созидания и жизни, местом нахождения Ометеотля – «Омейокан» («жилище Единого-в-Двух»). На третьем из тринадцати небес вертикального мира в Доме Солнца когда-то жили музыканты, о чем повествуется в мифе о рождении музыки.

Художественным выражением представлений о вертикальном строении мира, делящегося на ряд небес, явились знаменитые пирамиды майя и науа, которые представляют собой ряд (четыре и более) поставленных друг на друга каменных платформ-ступеней, соединенных между собою лестницами. Своеобразными перегородками таких платформ-небес служили площадки. При совершении ритуалов по лестнице пирамиды шли жрецы, служители божества, а также пленник, изображавший божество и предназначенный ему в жертву («шочимику» – «умирающий цветок»), и другие участники обрядового действия. Поднимаясь по ступеням все выше и выше, имперсонат божества попеременно играл на разных *флейтах*, переламывая их одну за другой, – эти ритуально-музыкальные действия символизировали начало

³² Кроме верхних небес существовало девять нижних уровней, изображавших ад, – они были связаны в основном с областью мертвых и потусторонними силами.

жертвоприношения. На самой верхней площадке, где располагался сделанный из дерева «дом божеств», находились музыканты, игравшие на трубах и барабанах – можно предполагать, что именно они и олицетворяли *небесных музыкантов* в «Доме солнца» [407].

У народов майя и науа числовая символика играла существенную роль как в оформлении годового цикла обрядов³³, так и в художественном времени отдельного обряда или песенно-танцевального действия, которые проходили в сопровождении музыкальных инструментов. В культурной практике майя восприятие реального времени как своего рода гармонического резонанса³⁴ вызывало его непосредственное сравнение с музыкальным временем. Поэтому календарные дни (по майяски – «кины») символически воспринимались как музыкальные тоны и звуки, обозначаемые соответствующими сакральными календарными числами. Последовательности календарных дней образовывали гармонические циклы, соответствовавшие по протяженности своего реального и музыкального времени тому или иному обрядовому действию [255:142-143]. Определенное число при этом могло символизировать тон, в котором проходила та или иная часть обряда.

В целом выделенные два основных аспекта изучения проблемы музыкальной стороны обрядовой практики в культуре народов Месоамерики – магико-экстатический и символический – позволяют показать взаимозависимость психофизиологической и логической сторон как в проведении ритуалов майя и науа, так и в отражающей их структуру музыке. Числовая символика в этом контексте может восприниматься как детерминанта развития текста музыкальных построений, что находит подтверждение в более поздние периоды существования индейской

³³ Они проводились в соответствии с восемнадцатимесячным календарем.

³⁴ Х. Аргуэльес в книге «Фактор майя» пишет: «Эти числа кажутся живыми. Быть может это какие-то существа, эфемерные и неуловимые, обитающие в высоких измерениях разума» [255:142-143].

традиционной музыки и опирающегося на нее современного композиторского творчества.

1.2. Синкретизм музыки, танца и театрального действия в традициях майя постклассического периода

При изучении материалов обрядовых действий и танцевальных драм народов майя и науа постклассического периода, месоамериканской иконографии и элементов современного музыкального фольклора индейцев Мексики и Гватемалы становятся очевидными взаимоотношения музыкального, поэтического и танцевального начал в культуре Месоамерики XIV-XVI веков. Специфика художественного творчества индейцев состоит в том, что в основе их обрядовой, драматической или концертной практики лежит *танец*, а песни и музыкальное сопровождение предназначены для него. Еще в середине XVI века эту особенность хорошо понимали испанские хронисты, а позднее ее подчеркивали и ученые, исследовавшие культуру Месоамерики [144;147;178].

Наряду с пением и инструментальной музыкой в Месоамерике танцы издавна были неотъемлемым звеном *культово-религиозных церемоний* [42]. Как и в ряде других традиционных культур, танцевальное начало³⁵ сочеталось в них с эпико-мифологическим и музыкально-поэтическим контекстами. Испанский историк XVII века Ф. Фуэнтес-и-Гусман писал, что в запрещенных католическими миссионерами танцах индейцы пели об истории и деяниях как своих предков, так и своих «фальшивых божеств» [335:287]. Для обрядовых действий, танцев и танцевальных драм майя, в основе которых лежали мифологические представления, была характерна многоуровневость символики. Множеством символов индейцы наделяли обрядовую сторону сценических действий и в последующую после конкисты

³⁵ Точнее сказать пластическое начало, так как танцы включали также развитые формы акробатики.

эпоху – с целью скрыть истинный характер представлений от христианских миссионеров.

На сакральную экспрессию обрядового танца в большой степени опиралась вся художественная культура майя. Посредством танцевальной пластики, неотделимой от музыкально-словесного текста, жрецы майя вместе с простыми общинниками возносили молитвенные прошения божествам. Испанский монах Д. де Ланда отмечал большую продолжительность во времени майяских танцев [167:144]. Музыкально-поэтический текст испытывал значительное воздействие танца: его движению подчинялась ритмика сакрального стиха, которая регулировалась сопровождавшей обрядовое действие музыкой [314:42].

О том, что танцы исполнялись с музыкой и текстами, свидетельствует А.М.К. Гарибай [338:164]. В Палатинской рукописи говорится о том, что у ацтеков в дни праздника «Се-шочитль» наряду с сопровождавшими танцы певцами, игравшими на ударных и духовых инструментах музыкантами и исполнявшими различные танцевальные фигуры танцорами³⁶ вознаграждались также руководители представлений, управлявшие всеми с помощью движений рук, и авторы хореографических композиций, песен и музыки [там же].

Слово и звук в обрядовых и художественных формах культуры Месоамерики не мыслились без движения: они проявляли себя через него, в комплексе с ним представляя особого рода синкретический феномен. Музыка, танец и поэзия у народов майя и науа составляли единое целое не только в культово-обрядовых действиях, но и в драматическом искусстве – эта связь отмечается и в наши дни в рамках фестивалей традиционной и популярной музыки. Музыка *танцевальных драм* индейцев майя и науа связывала поэтический текст с магической танцевальной сферой, при этом менялась ритмика стиха. Она также подчеркивала значимость словесных

³⁶ До настоящего времени сохранилось майяское название танцоров – «ахсублаль».

фраз, словосочетаний, отдельных слов и даже слогов в слове. Это достигалось универсальными для многих традиционных культур народов мира средствами – медленным темпом пропевания текста, многократным повтором отдельных его частей, длиннотами в звучании целых словосочетаний, замедлением звучания некоторых слов и распеванием слогов того или иного слова на несколько тонов.

Приоритет танца над музыкой и поэзией в культуре Месоамерики подчеркивает название самого известного исследователям сборника текстов майя постклассического периода *«Книга танцев из Цитбальче»* (название XVI века – «Книга танцев древних людей, которые исполнялись здесь, в селениях, до прихода белых») [89: 83–90]

Данный сборник был составлен еще в 1440 году внуком распорядителя церемоний («ах-кулель») Ах Бамом из селения Цитбальче, и содержит песни, написанные в то время для танцев. В 1965 году эту книгу опубликовал известный мексиканский исследователь А. Баррера Васкес [292].

Ни в одном из пятнадцати поэтических текстов «Книги танцев из Цитбальче» не содержатся ноты – вопрос о наличии у майя классического и постклассического периодов способов *письменной фиксации музыки* остается открытым. О музыкальной нотации майя ничего не известно. Отдельные косвенные данные в «Летописи какчикелей» свидетельствуют о том, что одно из племен майя, жившее на территории современной Гватемалы, пользовалось копиями своих песен как средством для уплаты дани другим племенам. Один из наиболее ранних памятников приведен в труде гватемальского композитора и музыковеда XX столетия Х. Кастильо – это фотография плоской нефритовой таблички с неопределенной надписью из зигзагов и точек и специфических линий в майяской иероглифической письменности, которые исследователь относит к нотным знакам [309:27; 123:274]. На одной из иллюстраций Дрезденского кодекса показаны музыканты майя, играющие для божества кукурузы около его скульптурного

изображения. Один из них – исполнитель на мембранофоне³⁷. Завитки, исходящие из раструба мембранофона, исследователи трактуют как музыкальные знаки [265:246]. В индийском манускрипте «*Рукопись Чи*» есть указание на то, что некоторые песни индейцы записывали иероглифами в определенных размерах.

В «Книге танцев из Цитбальче» нет указаний на характер исполнения, но упоминаются отдельные музыкальные инструменты. Два характерных примера такого упоминания в поэтических текстах: «Запели раковины, флейты, а также барабаны. Низкое раздалось пение труб»³⁸; «С собой несли большой цветок никте, Душистую смолу, циит, а также черепаший панцирь (...) и раковину звучную старухе» [90:449 – 450].

В то же время поэтический текст «Книги танцев из Цитбальче» выступает в роли своеобразного комментатора танцевального действия: «Первый раз, второй раз обходи вокруг столба. В беге танца – третий раз. Это должен сделать ты, не кончай еще танец твой». В ремарке к этому танцу-песне говорится: «Так нужно делать после прихода туда воинов. Когда восходит солнце на востоке над лесом, тогда начинают стрелки из лука эту песню. Воины-щитоносцы поют все» [там же, 454-455]. Танцевальная пантомима содержит в себе также элементы передачи словесного текста с помощью специальных ручных знаков [349:28], а также жестов и движений, а гулкий топот ног служит своеобразным шумовым сопровождением танца. Подобный опыт использования топота ног в качестве сопровождения танцев был характерен для охотничьих обрядов общинников, отплясывавших на щитах, которые покрывали ямы с загнанными туда животными [314:40].

В «Книге танцев из Цитбальче» воспет обряд жертвоприношения божеству Солнца. В тринадцатом танце в центре круга оказывается группа воинов, которые проходят вокруг тотемного столба или каменной колонны с

³⁷ Подобен мембранофону каюм у народности лакандон, представляет глиняный горшок, отверстие которого обтянуто кожей.

³⁸ Церемония погашения старого огня на пирамиде. [90:439].

привязанным к ней человеком и поочередно пускают в него стрелы³⁹. Участники хоровода при этом дают наставления не пленнику, а стрелку: «Соверши три быстрых пробега вокруг каменной колонны... Сделай первый круг... На втором – схвати свой лук, наложи стрелу и прицелься... Это ты должен совершить, не переставая танцевать, потому что именно так делают хорошие воины, чтобы порадовать нашего молодого владыку-бога» [129:170]. После этого следует песня стрелка, совершающего обрядовый танец с луком и стрелами. Сопровождает его игра на идиофонах – панцире черепахи, по которому ударяли колотушками из оленьих рогов, и щелевом барабане тун.

В сольной песне стрелка из «Книги танцев из Цитбальче» мелодия более развита по сравнению с хоровыми эпизодами, исполняемыми участниками круга. О мелодической линии и ритме хоровода можно отчасти судить по тематизму ацтекских танцев, представленных современным индейским фольклористом и исполнителем К.К. Ишайотлем [290]. С помощью индейских музыкальных инструментов он пытается реконструировать обряды своих предков. В мужском обряде холнан окот (военный танец) музыка выполняет функцию побуждения к военным свершениям, а участников обряда огненного очищения [167:175] призывает к мужеству певец в сопровождении игры на барабане.

В Месоамерике большинство обрядовых танцев исполнялись мужчинами, но были и женские, и смешанные танцы. До настоящего времени в Мексике сохранились фрагменты месоамериканских танцевальных действий, посвященных началу сезона дождя (в племенах сапотек), сбора урожая (у индейцев кора), а также танец рыбаков (сери), танец глупцов (уичоли) и др.

С танцем были связаны почти все драматические произведения индейцев майя постклассического периода. На то, что танцевальные драмы

³⁹ Согласно обряду, смерть приговоренного должна быть медленной, что объясняется в контексте земледельческой обрядовой символики. Капающая на землю кровь жертвы пробуждала землю для посева, олицетворяла благодатный дождь и указывала на соединение жертвы с матерью-землей [123:265-266].

включали в себя поэтический текст и песнопения под аккомпанемент музыкальных инструментов, указывают и специальные термины: понятие «ах баалц амооб» обозначает участников театрального представления – певцов, музыкантов и актеров, а глагол «балц амтаб» в переводе означает «играть фарсы и комедии» [90:457]. До настоящего времени сохранились названия девяти подобных комедий. Судя по некоторым из них – например, «Продавец перца», «Продавец диких индюков», – комедии имели бытовой характер. Другие сцены названы интермедиями – «Небесная скамья», «Продавец кувшинов» [123:258] – это дает возможность предположить, что они либо включались в танцевальные драматические действия, прерывая на время ход драматических событий и выполняя функцию отстранения, либо исполнялись отдельно в рамках того или иного обрядового действия или праздника. По свидетельству Д. де Ланды, индейские актеры были талантливыми комедиантами, и испанцы даже нанимали их разыгрывать сцены из жизни сеньоров и их слуг [167:144].

Из танцевальных драм народов Месоамерики в той или иной степени сохранились три: «Шахох тун» («Танец под барабан тун») или «Шахох тум-телече» («Танец пленного») или «Рабиналь Ачи», «Шахох киче-винак» («Танец людей киче») и «Канастас» («Танец корзины»). В наиболее полном виде до настоящего времени дошли тексты танцевальных драм «Рабиналь Ачи» и «Канастас» (существует в измененном виде). От «Шахох киче-винак» уцелела только сюжетная фабула, а от «Алит» осталось практически одно название. Известны также танцевальные драмы и танцы колониального периода «Чатона», «Гуакамайя», «Конкиста», «Танец дьяволов», «Сан Мигель», «Танец лошадки», «Танец оленя» и «Танец быка».

1.3. Вокальная музыка и поэт-певец в культуре народов науа

О чрезвычайно важной роли вокальной музыки в культуре Месоамерики свидетельствуют сохранившиеся до настоящего времени поэтические источники XVI века – наряду с «Мексиканскими песнями» это

также сборник «Романсы сеньоров Новой Испании»⁴⁰, а кроме того большое количество индейских музыкальных понятий и терминов, данных в хрониках и словарях испанских миссионеров XVI-XVII веков. Из этих источников становится ясным, что обобщающее понятие, подобное термину «музыка» в западноевропейской культуре, у народов Месоамерики не употреблялось. В синкретическом комплексе выразительных средств музыка была тесно связана с поэтическим словом и танцем в рамках обряда, церемонии или светского увеселения. Это подтверждается отсутствием специальных терминов и при обозначении поэзии и танца: поэзия «пелась» и «танцевалась». У народов науа в качестве названия этого феномена было принято одно нерасчленимое понятие – «**куикатль**», которое означало взаимодействие песни, поэтического текста, музыки и пластического выражения⁴¹. О *разновидностях куикатля как синкретического музыкально-поэтико-танцевального действия* и о связанном с ними *музыкальном репертуаре* позволяет судить целый ряд анализируемых исследователями понятий [338:81-82].

В то же время отдельные ученые отмечают преимущественно музыкальное содержание термина «куикатль». Известный мексиканский литературовед К.А.М. Гарибай утверждает, что куикатль является самым распространенным термином. Его графическим изображением выступает пиктографический символ слова – завиток, украшенный цветами, который подсказывает идею о «слове в цветах» и обозначает не «поэму», а скорее «слова с музыкой» или «музыку со словами» или без них. Согласно классификации К.А.М. Гарибая, в культуре ацтеков имели место следующие восемь основных типов куикатля: 1) «песни войны» или «песни вождей

⁴⁰ Рукописи «Собрание мексиканских песен» (Colección de los cantares mexicanos) «Рукопись романсов владык Новой Испании» («Manuscrito de los romances de los reyes de la Nueva España») были составлены учениками Б. де Саагуна, выпускниками училища Санта-Крус де Тлателолько.

⁴¹ Во многом аналогичный смысл имел термин «буиика» («пение») в культуре племени мексиканских индейцев майо. Ту же функцию, что и «куикатль», выполняли сапотекские «руунда», «рибидшиаа» и миштекский «ката».

племени воинов-орлов» («йаокуикатль»); 2) «песни цветов» («шочикуикатль») и «песни времени цветения» («шопанкуикатль»); 3) лирико-элегические «песни скорби» («икнокуикатль»), 4) песни сиротства и одиночества и стихи-миниатюры; 5) религиозные и магические песни – «песни траура» («тцокуикатль»), а также хвалебная песнь в честь божества Тлоке Науаке («владыка близкого соседства»), созданная правителем города Тескоко, поэтом и певцом Несауалкойотлем; 6) эпические и исторические песни и баллады о битвах и героях; 7) похоронные песни («миккуикатль»); 8) светские песни «для души» в сопровождении *идиофона тепонацтли* («тепонацкуикатль») [337].

В трудах С. Марти вокальная музыка майя и ацтеков рассматривается наряду с инструментальной музыкой и танцами. В таком контексте вся музыка в культуре Месоамерики представлена следующими разновидностями: 1) магическая музыка – музыка древнего происхождения, которая используется в лечебных («очистительных») ритуалах; 2) «музыка охоты» – имитация звучания голосов животных-тотемов и их пластических движений; 3) военная музыка – инструментальная музыка, исполняемая ансамблями в составе аэрофонов (трубы), мембранофонов (барабаны) и идиофонов (трещотки и др.); 4) популярная музыка – деревенские и городские песни и музыка оживленного характера⁴²; 5) лирическая музыка – сентиментальные песни о любви и смерти и музыка для игр; 6) простонародная музыка – праздничные песни в честь побед и т.п.; 7) придворная музыка – развлекательные формы; 8) музыка для театральных действий и танцевальных пантомим; 9) эротическая музыка – песни, исполняемые жрицами любви; 10) религиозные песни; 11) ритуальная музыка – музыка земледельческих обрядов; 12) похоронная музыка [357:316].

Среди других классификаций вокальной музыки и песенного жанра куикатль у ацтеков выделим классификацию известного русского

⁴² Б. Саагун подчеркивает, что такая музыка еще и очень шумная. Цит. по: [357: 316].

исследователя Р.В. Кинжалова, в соответствии с которой песни как жанры лирической поэзии делятся на три вида: 1) гимны богам; 2) военные песни; 3) погребальные песни. Каждый из этих видов, в свою очередь, разделяется на подвиды в соответствии с их применением в обрядах, посвященных различным божествам (первый вид) или функцией в ритуале (второй и третий виды) [129:154].

Опираясь на свидетельства данных и целого ряда других источников, считаем целесообразным представить в данном разделе четырехуровневую классификацию жанра *куикатль*. Она включает типы *куикатля*, связанные с основными составляющими культуры Месомерики и культурной деятельности ацтеков: 1) культово-религиозный цикл; 2) обряды земледельческого и жизненного циклов; 3) военное дело; 4) светская придворная жизнь. Характерно, что в поэтических текстах куикатлей первого и второго видов ярко отражается восприятие звучаний природы и голосов ее представителей, а также содержатся инвокации – звуковые возгласы-обращения к ним. Рассмотрим более подробно каждый из выделенных видов куикатля.

Культово-религиозные песнопения обозначали понятием «*теокуикатль*» («песня бога») [там же]. Куикатли, в которых вместе с музыкой, поэтическим текстом и пластикой сосуществовала и культовая ритуалистика, отражали глубокую религиозность народов науа. Сохранились отдельные термины, которыми обозначались *куикатли*, исполнявшиеся во время проведения какого-либо определенного ритуала и призванные возбуждать у его участников «возвышенные чувства». Так, например, «чувством неизмеримой божественной радости» должна была наполнять «песня-танец с головами поверженных жертв», которую пели и танцевали после жертвоприношения («*куапницкуикатль*» и «*куатецонкуикатль*»). В текстах военных песен-танцев содержатся описания звучания сражений, которые проходят под гром гремящих музыкальных орудий, и передается характерное звуковое выражение при пении: «Дрожит земля: то *песню*

заводят мексиканцы. / Ее заслышав, пляшут орлы и ягуары / Приди к нам, уэшоцинка, и на лугу орлов / увидишь мексиканцев, неистово кричащих / <...> под гром гремушек» [108:80].

Понятие «теокуикатль» в текстах сопровождалось употреблением множества различных терминов, указывающих на то, какому божеству был посвящен *куикатль* или отсылающих к тем, кто проводил данный обряд. Их многообразие свидетельствует об огромном значении религиозного культа в жизни народов науа и о достаточно обширном пантеоне их божеств. Большое количество куикатлей были посвящены различным божествам. В качестве примеров можно привести куикатли о Богине-Матери Тетео-Иннан (Богиня земли, Мать-Богиня или Мать богов) и о божестве растений Шипе-Тотеке, а также песни в честь богини цветов и любви Шочикецаль (Цветок с перьями кецалья) и божества охоты Камаштли⁴³. О богине цветов и любви Шочикецаль поется, что она пришла из дождливо-туманной страны: «Крона священного дерева высится там, / нежно-прохладные ветры *поют* / над девятью небесами» [108:52].

К календарным куикатлям относились также песнопения о богине земли и плодородия Сиуакоатль (Женщина-змея) и песни в честь богини маиса Чикомекоатль и божества солнца и маиса, а также удовольствия, пиров и наслаждений Шочипилли («Владыка цветов») [108]. В поэтическом тексте последнего куикатля о Шочипилли говорится в связи с его песенным диалогом с птицей во время игры: «На лугу, где мяч летает в игре, / яркоперый *запева*ет фазан, / бог маиса *отвечает* ему. / На закате *запева*ет фазан, / красный бог маиса *вторит* ему» [108:51]. В этом же ряду находится и «Точкуикатль» – песня-танец, посвященная богам винопития Точтли, – или – в другом значении «песня кролика», которая сопровождала танец в наряде, изображавшем кролика, покровителя второго дня месяца календаря науа⁴⁴.

⁴³ Переводы поэтических текстов этих песнопений на русский язык приводятся в сборнике «Кецаль и голубь» [108].

⁴⁴ С. Марти ссылается на трактовку этого термина, данную в исследовании К.А.М. Гарибая [357:130].

Различные типы *куикатля* применялись в *ритуалах жизненного цикла*. В *свадебных обрядах* исполнялись «*кококуикатль*» («свадебная песня», «песнь в честь новобрачных» – песнопение, исполняемое с соблюдением целого ряда условностей, или «куикатль для развлечения»), «*ацоцокolkуикатль*» («пение юных девушек, возбуждающее нежное чувство»), «*сиуакуикатль*» («исполняемый женщинами куикатль, располагающий к любви»). Близкие к ним типы *куикатля* – «*ауилкуикатль*» и «*ишкучкуэчкуикатль*» («песня-танец, побуждающий к сладострастной любви» или «танец боящегося щекотки») ⁴⁵. Во время проведения *похоронных обрядов* исполнялись «*миккуикатль*» («похоронные песни»). Когда умирал вождь, после погребения его тела и статуи-двойника жрецы пели печальную песнь в сопровождении идиофона тепонацтли «*син тепонацтли*» и играли на раковинах-трубах атекоколли [416].

Некоторые песнопения наряду с многими видами инструментальной музыки были связаны с *военной сферой*. На празднествах в честь военных побед и воинской доблести и во время военных церемоний исполнялся «*теуккуикатль*» («вселяющий воинскую доблесть, воспевающий святость войны, славу в честь тех, кто в ней гибнет, и память вождей») [357:133]. Широим спектром значений характеризовался «*куаукуикатль*» («церемониальный куикатль»), к которому относилось песнопение, исполняемое во время военных церемоний – «*тепонацкуикатль*» («пение в сопровождении <щелевых – В.Л.> барабанов»). Согласно описаниям, его функцией было поднятие боевого духа [356:89].

К *придворному «куикатлю»* относятся прежде всего сохранившееся многочисленные песнопения, именуемые «*шочикуикатль*» («песня цветов») и «*шопанкуикатль*» («песня весеннего пробуждения природы»). В предлагаемой С. Марти трактовке этих терминов отмечается оценка

⁴⁵ Согласно Д. Дюрану, на которого ссылается С. Марти, эти композиции игривого характера исполнялись женщинами легкого поведения и мужчинами. В словаре «Мотул» указано, что майя называли подобные песни «коко кай» и «никте кай» – «непристойное пение», «любовные песни и их исполнение» [там же, 132].

воздействия этого типа песнопений на мысли и чувства высокородных слушателей. «Шочикуикатль» – это «куикатль, побуждающий к размышлению о жизни и хрупкой тени смерти, нависшей над цветущей природой» [там же, 134]. Он членится на целый ряд песнопений, навевающих различные настроения. Одно из них – «икнокуикатль» («песня, вызывающая грустное настроение, чувство одиночества»).

Жанр куикатля был представлен также различными *этно-стилевыми разновидностями* – песнопениями, передававшими особенности традиций, и прежде всего *вокальную манеру*, заимствованную ацтеками у многочисленных народностей майя и науа. Среди них «уэшоцинкайотль» («в манере, в стиле народа уэшоцинко»), «куэштекайотль» («в манере куэштлана или уастеков»), «анауакайотль» («в стиле анауака»), «оцтомекайотль» («как это делают представители племени оцтоман»), «ноноалкайотль» («в стиле ноноалька»), «коцкатекайотль» («в манере коцкатланцев»), «отонкуикатль» («в манере народа отоми») и др. [349:217-220].

Музыкальность и поэтическое изящество «отонкуикатля», а также наличие множества музыкальных терминов отомийского происхождения, вошедших в практику ацтекских певцов, позволяют судить о богатом творческом потенциале народа отоми. Древние песни-поэмы отоми, даже переведенные на язык науатль и исполнявшиеся ацтеками, всегда содержали метафорические образы, характерные для песенно-поэтических традиций этого народа, и выражали тонкие движения отомийской души, которые передавались музыкантам других племен: «Я – поэт, пришел в дом, сделанный из цветов, / здесь помещается барабан из нефрита, / здесь находит радушный прием тот, кто отдает свою жизнь. / Здесь разбросаны цветы на ткани из пальмы. / Здесь источает благоухание курильница. /

Благодарный душе! / Наслаждайся, упивайся! / Сердца, открытые перед хозяином мира!»⁴⁶.

Этнические песенно-танцевальные стили различались не только по манере пения, но и по убранству исполнителей [357:127]. Сосуществование различных стилей характеризовало музыкальную культуру метрополии империи ацтеков – город Теночтитлан, куда помимо прочих видов дани стекались также и художественные и музыкальные ценности. Некоторые песнопения разных народов связывались теночтитланцами с определенными эмоциональными состояниями, на что указывают другие значения таких понятий из приведенных выше, как «*куэштекайотль*» («радующее пение»), «*анауакайотль*» («пение, преисполняющее души чувством торжества») и «*отонкуикатль*» («куикатль, пробуждающий в душе изысканные, утонченные чувства») [337: 83].

Следует отметить, что большое разнообразие всех составляющих понятийный комплекс «куикатль», обозначавших субрегионы и их стилевые особенности, свидетельствовало о масштабах музыкально-культурных контактов между частями государства ацтеков. Каждый отдельный локальный художественно-музыкальный стиль, демонстрировавшийся на празднествах в столице и выраженный соответствующим понятием, представлял собой своеобразный знак музыкальной культуры данной местности. Жители же центра, в свою очередь, могли судить о нем как о наиболее характерном явлении музыки и всего искусства отдаленной области и рассматривать его как символ всей культуры данного субрегиона. Ведь в куикатлях, представлявших тот или иной стиль, наряду с музыкой содержались и другие виды художественной экспрессии: поэзия, пластика, декоративно изобразительный элемент и т.д.

Особое место в культуре Месоамерики занимал *музыкант – поэт-певец*. Согласно традиционным представлениям народов майя и науа,

⁴⁶ Перевод с языка науатль К.А.М. Гарибая. Цит.по: [357:130]. См. также [379].

музыканты находились под покровительством божеств – например, таких, как божество музыки и музыкантов Макуилшочитль («пять цветков») у ацтеков. Как отмечает Р. Стивенсон, вследствие того, что музыка играла исключительно важную роль в жизни месоамериканского общества, певцы и инструменталисты обладали значительным социальным престижем. Однако, несмотря на это, имена большинства музыкантов, за редким исключением, не сохранились, так как у ацтеков не было принято фиксировать их в письменных текстах.

В различных источниках, в том числе описывающих песенно-поэтические состязания между городами, называют несколько имен самых известных у ацтеков поэтов-певцов. Это правители городов Куаучинанко – Тлальтекацин (XIV век), Тескоко – Несауалкойотль (1402-1472, как и другие поэты был известен также как «Йойонцин» – «Могучий силой мужской») и его сын Несауальпилли (1464-1515), Текамачалько – Куэцпальцин и его сын Айокуан Куэцпальцин (правил в 1420-1441 гг.), Теночтитлана – Ашайакатль (1449-1481, правил в 1469-1481 гг.), Тламаналько – Макуильшочитль (вторая половина XV века), Уэшоцинко – Текайеуацин (XV-XVI вв.), Тлакопана – Тетлепанкецаницин (? – 1524), Мешикальцинго – Точиуцин Сакатимальцин, Куаутинчана – Айокуан, а также современники Несауалкойотля Куакуауцин и Тесесепоуки, сын одного из четырех правителей Глашкалы Шиконтекатль и его брат – поэт из Уэшоцинко Мотенеуацин (XV-XVI вв.), знатный вельможа города Амекамеки Шайакамачан (Тлапальтекуцин)⁴⁷.

Целая группа понятий, обозначавших у ацтеков различные категории музыкантов и поэтов-певцов и указывающих на смысл и предназначение их деятельности и функции в общественной жизни, приводится в источниках XVI века. Человека, который был отмечен судьбой («тоналаматл») и родился под знаком богов – покровителей искусства, – а также художника, который достиг высот мастерства, называли «тлакуило» («творец», «художник»).

⁴⁷ Некоторые их тексты переведены на русский язык [108].

Цель тлакуило состояла в том, чтобы вызвать в себе «искру божественного вдохновения», «беседуя» со своим сердцем, и добиться того, чтобы бог «вошел» в него. Эту цель можно было достичь посредством постижения сути древних мифов и размышлений над онтологическими представлениями – таким образом тлакуило обретал истинность творчества как смысл своей жизни. Тлакуило становился «обожествленным сердцем» – «*йолтеотль*» – и мог «обожествлять» вещи и передавать полученное им «божественное вдохновение» [173:286-287] – именно под этим мыслители Месоамерики подразумевали создание произведений искусства.

Йолтеотль считались почти провидцами, так как они были носителями истины в самих себе и являлись создателями «божественного» [там же, 293]. Этим великих творцов называли «*тольтеками*» – происхождение этого термина связано с тем, что ацтеки считали себя наследниками традиции великой тольтекской культуры, которая являлась для них идеалом, образцом совершенства. Звания тольтека удостоивались за свой дар наиболее выдающиеся ацтекские поэты, музыканты, скульпторы и живописцы.

В ацтекском обществе великие творцы, художники часто назначались на самые высокие должности – например, верховного жреца бога науки и культуры Кецалькоатля и главы «*кальмекак*» («школа искусств»). Б. де Саагун, опирающийся на целый ряд индейских источников, трактует понятие кальмекак как закрытое учебное заведение («дом»), где с детства воспитывались жрецы «*тламакаскуе*». Там будущих жрецов обучали стихам божественных песен, текст которых был записан в жреческих книгах специальными знаками. Это было обязанностью жреца «*тлапицкатцин*», который кроме того вносил необходимые исправления в тексты песен, исполнявшихся в честь богов на различных праздниках. Ученикам также преподавались основы индейской астрологии⁴⁸, толкования снов и летоисчисления.

⁴⁸Это важно при наличии у народов Месоамерики несомненной связи с музыкой космологических представлений.

Многолетнее пребывание в кальмекак было обязательным для избравших профессию музыканта. В этой школе учили искусству пения и другим искусствам и науками в их совокупности. По окончании кальмекак музыканты могли служить в храмах («ку») или при дворцах великих правителей, вождей и военачальников. Одного из главных жрецов – учителя всех храмовых певцов «ку» – называли «*омоточтин*» [392].

Творцов и исполнителей «куикатлей» именовали термином «*куикани*» – как считает Р.Стивенсон, это единственное понятие, которое может быть сопоставимо с понятием «музыкант» [407:102]. Куикани принимали участие в ритуалах в честь каждого из богов в пантеоне ацтеков. Среди них, например, такие, как «*Тлалока куиканиме*» («куикани, воспевающие бога дождя Тлалока») и «*Тескатлипока куиканиме*» («куикани, участвующие в обрядах в честь бога Тескатлипоки»). Все композиции сочинялись куикани применительно к определенному месту, времени и случаю, поэтому певцы должны были обладать весьма широким репертуаром, соответствующим всем требованиям религиозного календаря. Жрецам надлежало истолковывать предзнаменования, существующие для каждого из двухсот шестидесяти дней, а музыкантам – сопровождать этот процесс подобающей музыкой. На необходимость строгого отбора новой музыки для использования ее в культовых действиях указывает понятие «*эпковакуакуилли тепиктотон*», обозначавшее определенную жреческую функцию. Жрец распоряжался всем, что относилось к песнопениям, поэтому каждый раз, когда сочиняли новую песню, об этом извещали жреца, чтобы он мог отдать распоряжения и устроить представление. Очень важным было мнение жреца об авторах песен [173:101].

Поскольку музыка у ацтеков являлась частью ритуала, от певцов и инструменталистов требовалась абсолютная точность и совершенство исполнения, что достигалось лишь в результате непрерывных и длительных упражнений. На это указывает приводимый ацтекским историком Тесосомаком специальный термин «*мелауакуикатль*», означавший

«истинное, совершенное, правильное пение», и родственные ему понятия «*мелауак йаокуикатль*» – «куикатль, потрясающий своей божественной красотой»; «*мелауак шочикуикатль*» – «куикатль, очищающий душу» [416]. По мнению С. Марти, термин «мелауакуикатль» имел также и другое значение, связанное с определенным стилем пения, который отличался «божественной красотой», отсутствием мелодических украшений и варьированных повторов [357:129-130].

На вопрос о способах хранения объемного свода песнопений для передачи его будущим поколениям дает ответ понятие «*тлапишкатцин*» («хранитель традиции») [356:93]. Хранитель заботился о песнопениях, посвященных божествам: он должен был обучать людей искусству пения божественных песен, чтобы они пелись правильно. Совершенно очевидно, что все ритуальные и обрядовые песнопения соответствовали определенным нормам, за точностью их исполнения следили специальные жрецы. С традицией исполнения куикатлей были связаны научные знания месоамериканцев, на что указывают приведенные Р. Стивенсоном термины «*куикатламатлицтли*» («знание пения»), «*куикаматини*» («ученый, знаток песен») и термин «*куикапеукайотль*», говорящий о происхождении песни [407:102].

Чтение поэзии, пение и музыку с танцами в ацтекских городах представляли в специальных залах. При дворах знати существовали «*куикакалли*» («дома пения»), в которые обычно приглашались музыканты. В метрополии был широко известен куикакалли в центре города Теночтитлан. У Б. Саагуна встречается также описание «*мишкоакалли*» – зала, где собирались певцы. В ожидании распоряжений правителя ацтеков, который мог изъявить желание танцевать или послушать новые песни, певцы и музыканты всегда держали наготове необходимые атрибуты для проведения обряда. Среди сопровождавших пение и обряды различных музыкальных инструментов были мембранофоны (барабаны с колотушками), аэрофоны (флейты) и идиофоны (бубенцы и погремушки «*айакачтли*», «*тотцилакатль*»

и «омичикауатцтли»). Для каждой песни у исполнителей были особые наряды и украшения. Например, когда правитель повелевал певцам и танцорам петь и танцевать «куэштекайотль», они придавали голове широкую и вытянутую форму, как в племени куэштеков, и надевали соответствующий обряду костюм – покрывала, сплетенные в виде сети, раскрашенные маски и парики красного цвета [392:14].

Развитию поэзии, ритуального танца и музыки в формах высокой культуры Месоамерики способствовало покровительство жречества и знати. Вожди, поощрявшие певцов в создании *хвалебных песен* в честь их военных успехов, высоко ценили творческую активность. Об этом свидетельствует понятие «*йаокуикатль*», что означает «хвалебная песнь, исполняемая при дворе вождя или военачальника» или «песни вождей, воинов-орлов». По свидетельствам испанских хронистов, хвалебный куикатль сочинялся по строго определенным правилам с учетом того, какое положение занимал вождь, которому он предназначался. Йаокуикатль трактуется также и как «песнопение, услаждающее величественную душу высокородного вождя», что, как и в случаях с другими видами куикатля, содержит указание на эмоциональный нюанс процесса музицирования [337: 85].

Таким образом становится очевидным, что значение музыканта – поэта-певца и его функций в обществах майя и ацтеков определялось прежде всего идеологическими потребностями. Эти потребности состояли в необходимости поддерживать культовую практику (обряды, ритуалы), которая, являясь основой культурной деятельности, в свою очередь, обеспечивала организацию общественно-политической жизни в государствах Месоамерики.

Сведения о репертуаре поэтов-певцов Месоамерики в постклассический период и о специфике *соединения слова и музыки* предоставляет **сборник песнопений науа «Мексиканские песни» (XVI век)**. Рукопись сборника «Мексиканские песни» («Cantares Mexicanos»), была записана испанскими монахами-миссионерами от индейских

информаторов латиницей на языке науатль. Экземпляр из Национальной библиотеки Мексики датируется семидесятыми годами XVI века и считается копией текста более раннего периода. Сборник «Старинная поэзия науа» («Ancient Nahuatl Poetry») был опубликован в 1887 г. в Филадельфии исследователем-американистом Д.Дж. Бринтоном [301], а затем в 1904 г. А. Пеньяфиэлем [379] и в 1936 г. в Менхико – Р.М. Кампосом [303]. Наиболее полное исследование «Мексиканских песен» представлено в труде одного из ведущих мексиканских литературоведов К.А.М. Гарибая [337:51]. Анализируя помещенные в сборнике поэтические тексты песен, ученый ставит проблему изучения письменной фиксации песнопений и песен у народов науа.

В связи с данной проблемой прежде всего следует отметить, что пиктографическая у науа, как и иероглифическая у майя, система письменности при фиксации музыкально-поэтического текста естественно совмещалась с вербальными способами запоминания этого текста [137; 138; 142]. Сами пиктографические тексты, как и иероглифические, в традициях в художественной форме чтения – рассказа-декламации доносились певцами-рассказчиками до слушателей. Певец – «великий язык» – интерпретировал смысл знаков письменного текста в устной песенно-поэтической форме [10:242]. Очевидно, что песни и были той основой, которая передавалась из поколения в поколение с целью наилучшего сохранения традиционной истории, мифологии и культовой практики.

Тексты, записанные в сборнике «Мексиканские песни», как и многие другие, в большей степени были достоянием устной традиции, хотя и записывались достаточно условно с помощью знаков пиктографической письменности – рисуночным письмом. Испанские монахи-миссионеры, относящиеся к книжному тексту более почтительно и серьезно, не смогли пройти мимо странных и необычных для них приемов фиксации музыки и поэзии посредством пиктограмм.

Сборник включает собственно песенные тексты и сопровождавшие их ремарки – указания музыкантам-инструменталистам, аккомпанировавшим пению. Последние не менее важны, так как характерной формой исполнения песнопений была синкретическая. Нередко певец (он же – автор) распевал поэтический текст, танцуя и играя на музыкальном инструменте. Для сопровождения чаще использовались мембранофоны и идиофоны, особенно *барабаны уэуэтли и тепонацтли*.

Среди текстов песен народов науа, содержащихся в сборнике «Мексиканские песни», встречаются и такие, в которых ремарки музыкантам ансамбля отсутствуют. Это свидетельствует о том, что не все песни исполнялись в сопровождении звучания музыкального инструмента. По мнению К.А.М. Гарибая, в этих случаях функцию ритмизованного аккомпанемента выполнял сам словесный текст [337:78]. В поэтическом тексте песен без инструментального сопровождения содержатся вставные междометия, употреблявшиеся для поддержки их метроритмической стороны. Изучавший особенности их проявления в месоамериканской поэзии К.А.М. Гарибай полагает, что подобные слова-слоги помогали изменять метр и размер стиха от строфы к строфе, тем самым способствуя многообразному варьированию заданных ими ритма и вокальной мелодии. Тем самым междометия играли важную формообразующую роль, продлевая поэтическую – и тем самым вокальную – строку до необходимого в том или ином случае музыкально-поэтического размера [там же, 78]. Метроритмическое варьирование заключалось в расширении ритмической и мелодической линии песен, внесении в них различных украшений – цветистость, необычайная детализированность отражали господствовавший в искусстве Месоамерики принцип «ин шочитль ин куикатль» – «цветок и песня». В комплексе с формообразующей жесткостью это создавало единое гармоничное целое неповторимого музыкально-поэтического образа.

К.А.М. Гарибай отмечает, что у народов науа междометия не имели собственного значения, смысла как слова, а занимали пограничное

положение между словом и звуком, выражали психоэмоциональное состояние, необходимое для полноты передачи содержания песни. Междометия в сборнике «Мексиканские песни» состояли почти полностью из гласных – по желанию их можно было продлить для поддержки голосом нужного ритма. Наиболее часто в сборнике встречаются междометия: «а» («а»), «ah» («аа»), «уа» («йа») и «ауа» («айя»), на втором месте после них – «iуа» («ийа») и «huiуа» («уйя»). Почти в каждом поэтическом тексте попадают и реже употребляемые «оhуауа» («оуайа»), «аhуауа» («ауайа») и «оhуауе» («оуайа»), и совсем редко можно найти междометия «ahue» («ауэ»), «huiхahue» («уишауэ»), «оhue» («оуэ»), «оhuiа» («оуиа»), «оhuiуа» («оуийа»). Другие, еще менее употребительные – «lili» («лили»), «tatalala» («таталала»), «ililiуаn» («илилийан»). Постоянно встречается слияние детерминатива «in» («ин») с частицей «уа» («йа»), которое создает междометие «уан» («йан»), столь употребительное в мексиканских песнях. Как размещались междометия в тексте, становится ясным из следующего примера: «Huetzi in huaya tomiuh aya / Tlachtli icpac aya Huel in cuica aya / Quetzalcocox aya / quinanquilia Cinteutl aоау» [357:140].

Совершенно другой смысл имеют слоги, по функции напоминающие междометия, но на самом деле являющиеся слогами-звукоподражаниями, которые составляют основу текстов, сопровождающих песенно-поэтические строки. Как было отмечено выше, в таких сопроводительных текстах прежде всего содержались указания для музыкантов-инструменталистов, которые не только аккомпанировали пению, но и отчасти играли роль руководителей, своеобразных «дирижеров» в музыкально-танцевальном представлении обрядового действия. В их функцию входило отслеживать изменения основных танцевальных движений, которые обозначались в тексте определенными слоговыми ритмоформулами.

Эти ритмоформулы интерпретирует в своей книге «Панорама традиционной музыки Мексики» известный мексиканский музыковед и композитор В. Мендоса. Он эмпирически устанавливает просодическое

ритмическое значение частиц, основываясь на гласных, которые в них выступают. По его мнению, формулы, представленные частицами «ти» и «ки», могут изображать краткие звуки – чаще четверти, чем половинные. Это придает ритмическую легкость, особенно многосложным словам. Формулы, в которых используются комбинации «то» и «ко», более длинные и тяжелые, и соответствуют как бы значению целой длительности. Чаще они применяются в двусложных словах, в односложных же встречаются редко и приравниваются В. Мендосой к половинной длительности. Исследователь говорит об исключительном многообразии ритмоформул, использовавшихся певцами для образования полных и неполных ритмических фраз – многообразии тем более поразительном, что достигалось оно путем комбинирования основных четырех формул [361:8].

На наш взгляд, слоги-звукоподражания могли не только выполнять функцию метроритмических единиц – как считает В. Мендоса, долей и длительностей [там же], но и играть роль своеобразных определений исполнительских приемов. Данные слоги имели значение в качестве подражаний звучащим инструментам – то есть относились также к сфере звуковысотного и тембрового планов. Они могли указывать на конкретное местоположение руки на мембране уэуэтли (обод, середина) или отмечать место прикосновения молоточками к язычкам на корпусе *тепонацтли* – так же, как это имеет место в других исполнительских школах в музыкальных традициях народов мира⁴⁹. Таким образом, в текстах «Мексиканских песен» могли быть использованы элементы слоговой нотации.

С. Марти приводит следующий пример использования слоговых метроритмических формул для *уэуэтли* и *тепонацтли* в текстах сборника «Мексиканские песни»: «Totoco totoco tico / totoco totoco / (ic on tlantiuh) / tico titico titico tico» [357:143]. Исследователь показывает, что слоги выступают здесь в качестве нот – символов всех параметров звука. Слоги «то» («то») и

⁴⁹ Характерные примеры представляют музыкальные традиции Северной (хиндустани) и Южной (карнатак) Индии, особенно исполнительства на мембранофонах.

«со» («ко») связаны с исполнением низких тонов уэуэтли и тепонацтли, в то время, как «ти» («ти») – высоких. Соединенные вместе слоги «токо» или «тико» указывают на группу из двух восьмых нот, отдельные слоги «то» и «ти» обозначают четвертную длительность, в конце остигатной ритмоформулы встречается четвертная пауза, которая в тексте остается без слога [там же]⁵⁰.

Вторая строка в приведенном примере – «ic on tlantiuh» – может быть переведена с языка науатль в качестве ремарки следующим образом: «как бы приближаясь к концу, затихая». В таком контексте строка третья может быть воспринята также как своеобразное *diminuendo* – с отличными от первой метроритмическими и тембровыми формулами. Таким образом, даже в таком небольшом примере перед нами полноценный знаковый текст, который может иметь не один и не два, а много уровней трактовки.

Еще один пример из того же сборника – «Quititi quititi quititi quititi / tocoti tocoti toco tocoti / (zan ic mocueptiuh)» [та же, 28]. В сравнении с первым примером, здесь ритм, высота и тембр в инструментальных партиях изменены. В последней строке говорится о том, что «только таким образом осуществляется повторение» – под повторением здесь понимается движение (поворот) танцора, в противовес варьированию стихотворного текста и мелодии и ритма певцом и исполнителем на барабане.

К.А.М. Гарибай трактует приведенные примеры следующим образом: «Первая строфа песнопения произносится без музыки, на следующую приходятся три удара барабана – “tititi”, а перед началом третьей звучит только один удар “ti”, затем вступает певец одновременно со звучанием барабана; в середине строфы инструмент замолкает, и певец заканчивает строфу без сопровождения». Очевидно, что первое указание («как бы приближаясь к концу, затихая») относится к завершению второй строфы, а второе («только таким образом осуществляется повторение») означает

⁵⁰ См. также: [242].

введение повторяющейся фигуры или части танца (оба указания упоминаются во всех описаниях танцев). Пение здесь начинается со вступления солиста, после которой звучит инструментальная интермедия; затем в начале строфы звучит один удар барабана «ti» («ти») и снова вступает певец, но на этот раз в сопровождении ритмического рисунка барабана; доходя до середины стиха, аккомпанемент смолкает, оставляя певца снова в одиночестве. Такой прием продолжает использоваться и в музыке современных мексиканских композиторов.

Необходимо подчеркнуть, что в целом в текстах сборника «Мексиканские песни» слоги-звукоподражания могли выполнять роль слоговой нотации. Во времена составления сборника «Мексиканские песни» и других антологий месоамериканской поэзии понять ее специфику было гораздо сложнее, чем в настоящее время, когда открыты системы слоговой нотации в музыкальных культурах народов Азии [189] и Африки.

Несомненно, замечания и указания, дополняющие поэтические тексты сборника «Мексиканские песни», дают важные сведения для реконструкции, по меньшей мере, метроритмической части аккомпанемента песнопений и песен-танцев ацтеков в культуре Месоамерики постклассического периода. Как видно из замечаний, предназначенных для инструменталистов, ряд песен содержат в себе несколько строф и заключительные обороты, напоминающие каденции. В моменты завершения построений в инструментальной партии звучание, как правило, затихает, словно сворачивается, и певец также замолкает, переходя от одного пластического и танцевального движения к другому. В партии барабана в это время происходит смена метроритмических и темброво-динамических формул, что отражается в новом слогосочетании и его варьировании.

В контексте **представлений майя и науа о происхождении пения и музыки** заслуживают внимания звукообразы птиц, данных в классической в поэзии. В месоамериканской культуре образ птицы занимает особое место. Символ кружащейся, словно мотылек над прекрасными цветами,

миниатюрных колибри и кецаля вырастает здесь до гигантской птицы-ветра, соединяющейся в божестве Кукулькане у народов майя или Кецалькоатле у ацтеков с другим, не менее важным мифологическим символом – мудрой змеей «коатль». Типичный поэтический образ – колибри, которая порхает над священным деревом, упивается его цветами и пьет их запах [108:149]. Кроме того, птица колибри у ацтеков считалась воплощением души умершего воина-левши, который при жизни обладал большим преимуществом в битве перед другими воинами.

В эпосе майя «Пополь-Вух» птица выступает как провозвестница жизни на земле: «первым залился песней длиннохвостый маленький попугай» [215:167]. В виде птиц-змей в зелено-голубом оперении пребывают в первобытных водах первотворцы Тепеу и Кукумац. Они создают птиц наряду с животными, и определяют всем место проживания и способ общения с другими существами [там же, 10-13]. В то же время поэтическое наследие народов майя в целом содержит образы птиц как существ беззаботных, весело резвящихся и радующихся жизни. В одной из песен говорится о том, что единственная забота птиц – это петь, играть и резвиться [там же, 182]. В тексте знаменитой танцевальной драмы «Рабиналь-Ачи» рассказывается о приговоренном к смерти воине, сожалеющем о том, что он не птица, которая умирает на ветке родного дерева [381:72].

В ацтекской поэзии птицы представляются как пришельцы «оттуда», из райской земли и загробного царства: «Вы оттуда, птицы в черных, золотистых, синих и зеленых перьях / И кецаль, зеленый, нами чтимый» [108:74]. Попугаи гуакамайи приходят из мира успокоения душ предков, который является местом «переселения племен», «прибрежной страной»: «Вы же, гуакамайи, огненные птицы, порождение солнца, из Ноноуалько, из страны прибрежной» [там же, 74]. Зримые образы птиц как знаков сакрального пространства дополняются звуками птичьих голосов, отмечающих время. Охраняя сон человека ночью, птицы возвещают наступление дневного света: «Будешь ты разбужен рыжей гуакамайей / И

зелено-синеперою певуньей, птицею рассвета». Во втором случае по-видимому здесь идет речь о птице кецаль. Таким образом здесь птицы из разных пространств сходятся в одном времени – времени восхода солнца⁵¹. Так возникает образ поющей птицы, имеющий множество различных толкований – от реального до символического. Птица, которую видит поэт, не безмолвна: «Вон пролетает птица, трещит и трезвонит» [там же: 109]. Пение птицы пробуждает природу, находит в ней отклик: «Вот запеваёт красный фазан, / песня струится влагой дождя. / Дивно-красиво, стройно-согласно / вторят фазану красные птицы», – пишет поэт-певец и правитель ацтекского города-государства Тескоко Несауалкойотль (1402-1472) [там же, 118-119].

Поэтические звукообразы птиц в сочинениях ацтекских поэтов выступают, прежде всего, как *символы божеств и их посланников*. Характерна мифологическая история божества Кецалькоатля, изгнанного колдунами из страны тольтеков, которым он дал не только ремесла и искусство, но и умение разводить необычайно чудесно певших прекрасных птиц. Когда Кецалькоатль сжег себя, увидеть его пепел слетелись красивые птицы [там же:40]. Песня ацтекского божества войны Уицилопочтли воспринимается как «грознозвукая», а сам он – как синяя цапля [там же, 74: 78-79]. Само имя «Уицилопочтли» с языка науатль переводится как «колибри-левша» – в этом случае колибри считалась воплощением души умершего воина-левши, который обладал в бою большим преимуществом перед другими и за это почитался особо удачливым и отважным [107:339]. Богиня любви Шочикецаль – это цветок с перьями птицы кецаль. Когда эта алая птица пьёт мед, «льется теньканье-звон» [108:100,102]. В песне в честь божества цветов Шочипилли («Владыка цветов») яркоперый фазан запеваёт

⁵¹ Выдающийся гватемальский писатель XX столетия М.А. Астуриас подмечает: «... когда четырёх звуков из хрустального горла птички «senzontles» возвещают наступление дня, рассвет, еще до восхода солнца, зажигает вокруг ослепительную оргию красок» [9:74].

на лугу, где играют в ритуальную игру в мяч (в отличие от других птиц фазан поет на закате) [там же, 51].

Как и божества, с птицами у ацтеков сравниваются поющие «птичьи» песни *правители-вожди*. От песни-танца «орла», вождя военного ордена орла, который поет под неистовые крики своих соратников-«орлов», совершающих жертвоприношение под «гром гремушек» (многочисленных идиофонов), дрожит земля.

Наконец, в качестве птиц в ацтекской поэзии выступают *поэты-певцы*. Имя правителя города Тлакопана, поэта-певца Тотокиуацина (1487-1519) дословно означало «Дождь птиц». В его произведениях певцу, услаждающему друзей песней и стучащему в барабан, вторят слушатели («то-то-то, ти-ки-ти, ти-ки-ти»), подпевают цветы («то-ти, ки-ти, то-ти, ти-ки-ти») и земля («то-то-ки-ти, то-ти»). Говорящие знаки его барабана как цветы. В сердце поэта скачут мелкие камешки («то-то-то-то»), его песня отзывается в сердце слушателя («то-то-то-то-то-то») [там же, 133].

В текстах сборника XVI века «Мексиканские песни», проанализированных мексиканскими литературоведом А. Гарибаем, музыковедом С. Марти и этномузыковедом и композитором В. Мендосой, содержатся примеры слоговой записи ритмических формул для музыкальных инструментов (уэуэтли и тепонацтли), которые сопровождали пение-декламацию стихов. В. Мендоса интерпретирует эти ритмоформулы в своей книге «Панорама традиционной музыки Мексики». Он эмпирически устанавливает просодическое ритмическое значение частиц, основываясь на гласных, которые в них выступают. Формулы, представленные частицами «ти» и «ки», могут изображать краткие звуки – чаще четверти, чем половинные. Это придает ритмическую легкость, особенно многосложным словам. Формулы, в которых используются комбинации «то» и «ко», более длинные и тяжелые, и соответствуют как бы значению целой длительности. Чаще они применяются в двусложных словах, в односложных же встречаются редко и приравниваются В. Мендосой к половинной.

Исследователь говорит об исключительном многообразии ритмоформул, использовавшихся певцами для образования полных и неполных ритмических фраз – многообразии тем более поразительном, что достигалось оно путем комбинирования основных четырех формул [361:8]. Согласно одной из современных трактовок слоговой нотации ацтеков слоги понимаются как символы всех параметров звука. Слоги «то» и «ко» связаны с исполнением низких тонов уэуэтли и тепонацтли, в то время, как «ти» и «ки» – высоких. Если за слогами «то» или «ти» следуют слоги «ко» или «ки», то соединенные вместе слоги «токо» или «токи» и «тики» или «тико» равны группе из двух восьмых нот. Отдельные слоги «то» и «ти» обозначают четвертную длительность. В конце остиной ритмоформулы встречается четвертная пауза, которая остается без слога [242].

Несауалкойотль говорил о происхождении и творчестве поэта-певца так: «Я оттуда, где перья кецаля / Бабочек украшают – / Вот начинаю я песню свою / Я распеваю цветущие песни» [108:106]. Певец словно певчая птица, а птичье пение напоминает звенящий бубенчик – это передано звукоподражанием «ли-ли, ли-ли» [108:74-75]. Изливая «лады своих песен» и «струя» песни, «улыбчиволикый» певец «точно дрозд несравненный» [там же: 96]. В четвертой и пятой песнях из цикла «Букет песен-цветов» повествуется о том, как птицей кецалем прилетает он на поле боя, певчим дроздом кружит над кактусом нопалем [там же: 97]. Ацтекский певец называет себя праздничной птицей в цветущем оперении, птицей цветущих вод. Сердцем поэт-певец находится в Анауаке – долине Мехико, а свою песню возносит на небеса. Потому его песня будет жить вечно, даже когда сам он уйдет из этого мира в долину желтых перьев, где станет горстью цветущих костей.

В песне «Дружба» правителя ацтекского города-государства Уэшоцинко, поэта Текайеуацина (XV-XVI вв.) певцы похожи на птиц, сидящих под навесом из цветущих веток за цветочной оградой [там же, 136]. О себе поэт-певец говорит так: «Я лечу, подлетаю, я снижаюсь и плавно /

Опускаюсь на землю. / Вот я крылья расправил и среди барабанов, / В их святилище вскинул / В небо синее песню» [там же, 148]. В инструментальных ансамблях сочетание флейты и барабана часто выступало как соединение звуковых символов сердца певца (ритм барабана) и птицы или птичьего пения (трели аэрофона).

С птицей или птицей-бубенцом сравнивается и сама песня [там же: 136]. В песне Текайеуаина «Состязание песнопевцев» говорится об одном из участников конкурса певцов, поэте Мотеуаине, как о птице: «Заклекотала-запела, золотым бубенцом / Затрясла-зазвенела, тонкой трелью чудо-птица» [там же:146]⁵². Поэт описывает также барабан певца, украшенный перьями птицы кецаль и пылающе-золотистыми цветами. Бубенчик-птица или птица-бубенчик выступают, соответственно, как метафоры музыкального инструмента и человеческого голоса, с птицей-бубенчиком сопоставляются и чистые трели певцов, распеваяющих песни [там же:139]. Сам певец также вступает в диалог-состязание с птицей, поет с нею дуэтом: «На зеленеющей ветке птица-бубенчик поет, / Ты ей, певец, отвечаешь, / Радую слух ягуаров с орлами» [там же: 144]⁵³. Отметим, что на языке науатль слова «песня» и «певец» происходили от общего корня «куик», который имел звукоподражательную природу и означал звукоподражание птичьему крику.

В «Песне уэшотцинков» [там же, 83-84] возникает образ певца, поющего под звуки изумрудной флейты и играющего на золотой трубе. Его судьба – петь и украшать песни цветами. Чтобы увидеть птиц и услышать их пение, певец принимает облик голубой птицы-кецаль.

Поэтические звукообразы птиц непосредственно связаны с образами *музыки и музыкальной жизни* знатных ацтеков. В связи с этим

⁵² Это сравнение также перекликается с современным. В романе М.А. Астуриаса «Маисовые люди» птичьё пение описывается как состязание: «Запела певчая птица, и трелью унесла лес. Другая птица трелью вернула его на место. Первая защелкала, засвиристела и быстрее унесла его подальше. Вторая призвала на помощь дятлов и снова вернула его. Так птицы оспаривали друг у друга и лес, и деревья, пока занималась заря» [8:97].

⁵³ Военные ордена орлов и ягуаров.

мифологический символ дополняется философским – наряду с птичьим появляется ключевой для месоамериканской поэзии образ цветка. Это соединение характеризует концепцию «*цветок и песня*». С распускающимся цветком сравнивается сопровождающая пение игра на музыкальных инструментах: вожди приходят с песнями, и в их руках от прикосновений зацветают барабаны и бубны [там же, 74-75]. Когда звучит барабан вождя, начинают звенеть колокольчики, и цветы кружатся в танце. Певец радуется песнями и льется цветами, его песня струится за бубенцами, ей отвечают цветущие бубны, он поднимает веселье в доме весны, пробуждает барабаны [там же, 118-119]. В тесной связи с концепцией «цветок и песня» находилось понятие «*ицтли ин йолтеотль*» («клик и сердце») – телесная оболочка и источник движения и жизни. В его контексте песня могла пониматься как поэтическая жертва божеству: «Возликуйте: сердце в песне разорвалось / и расцвел цветок» [там же, 75]. Но песня, как и птица, является также небесной посланницей: «дивные песни с чудо-цветами – / это посланцы скрытого неба» [там же, 141]. Песня струится из сердца небес, легкими звуками флейт ей отвечают ангелы [там же, 144].

С певцом-птицей и концепцией «цветок и песня» связан также характерный образ *птицы-цветка*. Птицей-цветком (цветком-колибри) представляет себя певец, весь день порхающий над цветущим деревом [там же: 99]. Песня вождя, трактуемая как залог процветания Мексики, рождается вместе с красным цветком из огненных перьев (цветок-птица с лепестками-перьями), золотой мед которого пьют птицы. Размышляя о том, где можно найти дивнодушистые цветы, певец думает, что об этом должна знать «*блестка-изумрудинка-колибри*» [там же, 59].

Интересным представляется факт обожествления птиц в культуре ацтеков. Ритуальное предназначение имели *украшения из птичьих перьев*. В перья птиц была убрана богиня земли – мать всех божеств. Перья птицы кецаль служили украшением правителей и знати, орла – воинов ордена орла и их оружия и доспехов. Птичьими перьями украшали также священников

животных, предназначенных в жертву божествам (олений и др.). Из перьев почитаемых птиц изготавливали щипковые идиофоны, производившие тонкий шум-шелест (перья укрепляли на раме и передвигали во время игры).

В целом в поэзии науа возникает яркая картина живой поющей природы, которую помогают представить поэтические звукообразы птиц. Она вбирает в себя птиц, приносящих поэтам песни и радостно кружащихся над цветами; песни, льющиеся с небес на землю, и раскрывающиеся навстречу им цветы. Сами птицы представляются цветами в оперении и выступают как символы певцов, а птичье пение трактуется как идеал песни и пения. Поэтические звукообразы таких птиц, как колибри кецаль, попугай гуакамайю, дрозд, орел и цапля, указывают на широкий диапазон тембровых и технических особенностей не столько птичьего, сколько пения звукоподражательного происхождения, занимавшего такое важное место в творчестве месоамериканских поэтов-певцов.

1.4. Инструментальная музыка Месоамерики

С древнейших времен весьма важную роль в культуре Месоамерики играла инструментальная музыка. Непосредственно связанная с обрядами и ритуалами, она сохраняла свое первостепенное значение до начала XVI века – времени испанского завоевания цивилизаций майя и науа. На это обращают внимание многие современные исследователи, занимающиеся проблемами культуры и искусства [182; 197; 242].

О самых разнообразных музыкальных орудиях и инструментах, видах и функциях инструментальной музыки в многочисленных культовых обрядах и ритуалах и светских церемониях народов Месоамерики рассказывается в книжных памятниках, записанных на латинице испанскими монахами-миссионерами. У майя кроме эпоса «Пополь Вух» это манускрипт «Рукопись Чи», историко-эпическое произведение «Летопись какчикелей», руководство для совершения обрядов «Ритуал бакабов», книга пророков «Чилам Балам», «Книга танцев из Цитбальче», поэтический текст танцевальной драмы

«Рабиналь Ачи» и гимны и эпические песни в честь божеств. У науа – отдельные эпиграфические надписи и иероглифические записи в Парижском, Дрезденском и Мадридском кодексах и летописях и сборники «Мексиканские песни» и «Романсы сеньоров Новой Испании», в которых содержатся тексты эпических песен, гимнов и лирической поэзии.

Рассмотрим более подробно *виды и функции инструментальной музыки в традициях народов майя и науа*⁵⁴.

На первом месте по своему значению в культуре Месоамерики постклассического периода находилась *военная музыка*, выполнявшая *функцию организации* – подготовки и проведения военных действий. О своеобразии военной инструментальной музыки ацтеков – звучании духовых и ударных инструментов – говорится в старинной тласкаланской эпической песне⁵⁵: «Смотрят с завистью, смотрят с раздражением / На город Уэшоцинко. / Палицами из чертополоха окружен, / Дротиками осажден / Город Уэшоцинко. / *Металлические диски и черепахи чаши гремят* / В городе Уэшоцинко, / Но там царствует Текайеуатцин и царь Кецеуатль, / *Играет и поет флейта в Уэшоцинко!*» (здесь и далее в цитатах курсив наш – В.Л.)⁵⁶.

Неотъемлемой частью военной музыки, сопровождавшей военные празднества и церемонии, и в первую очередь, в честь победы над врагами, была также *игра на аэрофонах*. В одной из испанских летописей есть свидетельство о том, как Уэмак, вождь племени тольтеков, встретил своего зятя Титлакауана и его оруженосцев, возвратившихся с победой, танцами, радостными песнями и игрой на флейтах [302:12]. Помимо флейт в военных ансамблях использовались и другие типы аэрофонов – *трубы из коры деревьев, морские раковины и многочисленные свистульки*. Они обычно

⁵⁴ См. изображения музыкальных инструментов в Приложении 9.

⁵⁵ Тласкаланцы, как и ацтеки, – группа племен науа.

⁵⁶ Этот текст из сборника «Мексиканские песни» приводит С. Марти [357:321].

сочетались с *барабанами*, среди которых выделялись *идиофон (щелевой барабан) тепонацтли* и *мембранофон уэуэтли*.

По отношению к функциям многочисленных разновидностей военной музыки у ацтеков было бы некорректным употреблять понятие эстетического, однако на то, что создание радостной атмосферы при встрече воинов-победителей было главной задачей военной музыки, указывает и другой испанский хронист – Х. Мендиета. По его словам обитатели селений выходили встречать индейских воинов, возвращавшихся с победой, *играя на трубах и рожках*, танцуя и *исполняя победные песни* [359].

Чувство радости, воодушевления и подъема передавалось звучанием *духовых и ударных инструментов* и в момент сбора воинских сил перед предстоящим сражением [357:323]. Испанский солдат и летописец Б. Диас дель Кастильо приводит очень колоритное описание вступления индейских воинов Чинанты в город Семпоалу для соединения с испанцами, которыми предводительствовал Кортес, с целью последующего нападения на враждебное им племя ацтеков. В этом описании также упоминаются ритуальные музыкальные инструменты: «...они входили с развернутыми знаменами и множеством перьев, *барабанов и труб*, копьеносцы и лучники с криками и свистом: “Да здравствует правитель!”, “Да здравствует правитель наш вождь, Фернандо Кортес его великое имя!”» [107:276].

Основу военной музыки, способствовавшей поднятию не только боевого духа воинов при нападении на врагов, но и устрашению противника, составляло звучание *ударных инструментов*. Такое звучание кроме того также выполняло *сигнальную функцию*. По свидетельству испанского летописца Д. Муньоса Камарго, в битве при селении Тешкальтикпак между племенами чичимеков и уэшотцинков «... *били в барабаны, звучали рожки и морские раковины, трубы из бамбука и другие громкие военные инструменты с сильным грохотом и шумом, сопровождаемые криками, которые внушали ярость...*» [366:74].

В описаниях очевидцев сигнальных звуков военной музыки обращает на себя внимание отмеченный ими особый *пространственный характер звучания*. Целью военной музыки, устрашающей врагов или возвещающей победу в войне, было оповещение – в первом случае врагов о силе противника, во втором – о предстоящей важной церемонии встречи воинов-победителей, – поэтому большое значение придавалось динамике звучания. Индейский летописец Тесосомок повествует об одной из таких церемоний с музыкой, для подготовки которой жрецам было приказано убрать и украсить все храмы и установить над ними *рожки и барабаны*. Музыканты должны были производить на инструментах громкие и радостные звуки и тем самым возвещать о прибытии верховного вождя Ауцотля и мужественных мешикских военачальников. Таким образом, можно представить себе необычайно богатое самыми разнообразными оттенками звучание многочисленных инструментов, расположенных на открытом воздухе не только на достаточно значительном расстоянии друг от друга, но и на разных высотных уровнях.

Звучание храмовых духовых и ударных инструментов способствовало также проявлению еще одной важнейшей функции музыки – *фиксации времени суток* – дневных и ночных страж. Д. Муньос Камарго писал, что с первой ночи правления верховных правителей часы суток отмечали в храмах *рожками, морскими раковинами и бамбуковыми трубами*, производившими ужасный грохот и наводившими страх [там же, 171]. Шесть раз в течение суток – в полночь, в четыре часа утра, на восходе солнца, в восемь часов утра, в полдень и вечером – перед изображениями божеств в храмах также курились благовония.

Важнейшей функцией инструментальной музыки в культуре народов Месоамерики была также организация символического и художественного пространства *в обрядах культов сил природы и стихий*. Среди них особое место занимал культ божества воды и водной стихии – Тлалока, символом которого считалась змея. В столице ацтекского государства – городе

Теночтетлане, расположенном на островах посреди соленого озера Тескоко, – вода ценилась очень высоко. Заклинания и мольбы о приходе воды всегда произносились в сопровождении ударных музыкальных инструментов, из которых выделялись *идиофоны*. Их звучание в художественной форме создавало образ божества водной стихии и его окружения – имитировало журчание воды, шум водных потоков и голоса представителей животного мира, населявших водоемы и прибрежные зоны. После окончания строительства одного из акведуков (от местности Акиекиексатл до Теночтитлана) вождь Ауицотль приказал идти встречать воду – во время проведения этого обряда его участники играли на *бубенчиках из оленьей кости «омичикауацтли»* и *бубенчиках из ракушек*, а певцы божества воды Тлалока («Тлалока куиканиме») пели в сопровождении *идиофона тепонацтли* и других *барабанов*. В массовых церемониях и обрядах, проводившихся во время больших празднеств в честь Тлалока, инструментальный состав ансамблей значительно расширился в объеме – подобно воде, захватывающей во время прилива все новые и новые земли [357:324-325].

В *календарных обрядах* и связанных с ними праздниках у народов майя и науа инструментальная музыка играла особую роль. В ритуалах пятого месяца «Тошкатль» («сухой или скользкий месяц» – начало сезона дождей) сохранялся момент *тайного музицирования*, оказывавшего более сильное воздействие на участников обрядовых действий. Музыканты сопровождали танцы игрой на *колокольчиках, барабане* и других инструментах, находясь в отдельном помещении («кальпультко»), поэтому они и танцовщики не видели друг друга [392: 24].

Во время церемоний в честь божеств дождя в месяц «Этцалкиалистли» инструментальной музыкой обязательно сопровождалось также шествие жрецов к месту их ритуального купания. Звучание *морских раковин и глиняных свистулек* дополнялось игрой на *идиофоне «апочисауастли»* или «*науалкуауитль*», устроенном по типу древнеегипетского систра. Во время

ритуала у водоема остававшиеся в храме четыре жреца совершали обряд с пением и игрой на *барабанах и колокольчиках*. После пиршеств и танцев праздника «Этцалли» жрецы пели и играли на *идиофоне тепонацтли, раковинах* и других музыкальных инструментах над храмом («ку») божества Тлалока. На празднике тринадцатого месяца «Тепейцитль» («праздник гор», обряды в честь Тлалока) на *флейтах* играли не профессиональные музыканты, а юноши, которых специально готовили для этого. Музицирование на *флейтах* использовалось как при подготовке жертвоприношения (ансамблевая игра «Платлапитцалистли»), так и в ритуале пробуждения музыкантов – исполнителей на *идиофоне тепонацтли* (игра на *флейтах* в полночь – «Платикатлавилистли»).

Таким образом, очевидно, что из всего многообразия видов музыки в культуре Месоамерики в постклассический период в связи с функциями обеспечения и организации обрядовой деятельности выделились военная музыка (у науа связанная с культом божества войны Уицилопочтли) ритуальная музыка в культах божеств природы (особенно божества водной стихии Тлалока) и календарных обрядах. Первостепенное значение в этих видах музыки имели ритуальные музыкальные инструменты.

Материалы индейских источников и испанских хроник содержат сведения о *музыкальных инструментах и их ритуальной символике* в контексте традиций народов майя и науа в постклассический период культуры Месоамерики, Анализ приведен в трудах ряда исследователей, из которых выделим американского музыковеда Р. Стивенсона [406;407] и мексиканского ученого С. Марти [358]. Несомненный интерес представляют различные толкования музыкальных терминов и понятий, обозначающих данную функциональную группу музыкального инструментария и связанные с ней символы.

Рассмотрение символики индейского музыкального инструментария является плодотворным только при условии учета их неразрывного единства с обрядами и ритуалами, которые они сопровождали. Закреплению

устойчивых связей инструментального звучания с определенными обрядовыми действиями и религиозными символами у майя и науа способствовали празднества в честь божеств-покровителей и культы божеств войны с жертвоприношениями. Музыкальные инструменты не только почитались наравне с другими атрибутами ритуалов и празднеств, но и выделялись из их числа, воспринимались в качестве своеобразных *знаков божеств*, а порой и их имперсонатов. Во многом такое отношение к инструментам было обусловлено их звуковыми качествами и возможностями.

Трактовка инструментального звучания в этом ключе объясняет особое значение в культовой и церемониальной музыке майя и науа *аэрофонов*. Из них выделялось семейство флейт, с которыми были связаны представления о звучании небесного, божественного происхождения: в одном из многочисленных мифов о божестве Кецалькоатле говорится о том, что в то время, когда он бежал в Тлапаллан, ему играли на флейтах [392:12].

О воздействии ритуального звучания аэрофонов на слушателя свидетельствуют отдельные понятия или термины, применявшиеся для их обозначения. Среди ярких примеров таких понятий – имеющие парное значение названия *аэрофонов*: «*айякачтли*» («приводящая к успокоению, наслаждению» и «глиняная окарина») и «*атекоколли*» («приводящая к возбуждению, наслаждению» и «морская раковина-труба») [392:14; 407:52].

Так как в культуре народов Месоамерики ритуальные музыкальные инструменты воспринимались как *живые существа* – представители мира природы, духи и божества, – то каждый идиофон, мембранофон или аэрофон помимо своего прямого предназначения – сопровождать проведение обряда – нес также важную смысловую нагрузку и был наделен целым рядом символов. Ритуальный характер музыкального инструментария прежде всего подчеркивался символикой различных изображений на корпусах инструментов, для которых были характерны как *зооморфные*, так и *антропоморфные мотивы*.

Богатство символов характеризовало ударные и духовые инструменты. На корпусах индейских музыкальных инструментов – экспонатов музеев или принадлежности частных коллекций – встречаются изображения птиц и фантастических животных, духов предков и легендарных вождей, а на аэрофонах – еще и причудливых орнаментов и таинственных знаков. Труднее всего поддаются расшифровке символы, заключенные в орнаменте. Часто орнамент выполняет декоративную функцию, служит своеобразным украшением инструмента. Но в том случае, если в геометрическом орнаменте имеются определенные пропорции, они могут передавать сакральные числа, которые символизируют время проведения того или иного ритуала с участием данного музыкального инструмента по традиционному календарю.

Знаковый подтекст того или иного музыкального инструмента не носил абстрактный характер – ведь символический смысл изображений на корпусах идиофонов или мембранофонов непосредственно соединялся с музыкальным текстом. Соединялся прежде всего через *звукоподражания* реальным или воображаемым голосам духов и божеств с помощью звучания *музыкальных орудий и инструментов*. Инструментальные звукоподражания звучаниям природы или голосам домашних духов уже сами по себе использовались как их символы в посвященных им обрядах.

В качестве ведущего *музыкального орудия* в таких обрядах, как правило, выступал идиофон, и в первую очередь, *погремушка*. Под звучание погремушки «*чикауацтли*», с помощью которой подражали шуму дождя, произносили ритуальные заклинания, обращенные к одному из «тлалоков» – божеств водной стихии. Этот идиофон представлял собой длинную палку с зазубренным концом и вырезами, в которые вставлялись маленькие диски из металла. При встряхивании деревянной палки они ударялись друг о друга и издавали характерный шум.

Во время обрядов в честь домашних духов звучали ритуальные погремушки «*какалачтли*», представлявшие собой керамические вазы на трех полых ножках. В каждую из них были помещены глиняные катышки,

которые дребезжали при передвижении сосуда, подражая всевозможным звукам домашней утвари. Обследования около полутора тысяч древних ваз из городов Мичоакан, Чочула, Пануко и Веракрус, а также из типично ацтекских и миштекских поселений, проведенные известным американистом А. Франц, установили, что более трехсот тридцати из них стояли на ножках-погремушках⁵⁷.

Несколько реже встречаются глиняные печатки для нанесения узоров на кожу, ручки которых устроены подобным же образом. По мнению ученых, любой немзыкальный по своей функции объект, обнаруживавший свойства погремушки или какого-либо иного идиофона, – будь то ваза, горшок или печатка – использовался народами Месоамерики в соответствующих обрядах [407]. Такие звукоподражания не несли почти никакой информации для слушателя – создавая звуковой или шумовой «фон», в отличие от сигнального звучания других музыкальных орудий или инструментов, они были направлены не на человека, а на представителей потустороннего мира.

Звуковой текст с красочной подтекстовой символикой, неизменно включался в контекст ритуалов и церемоний с танцами, богатой мимикой, пышными костюмами, неподражаемым декором и выразительными масками. Таким образом, символика музыкального инструментария органично вплеталась в общую символическую ткань обряда, целенаправленно служила только одному – главной идее, сакральному смыслу обрядового действия.

У народов науа на первом месте по своему значению в обрядовой практике находились *ритуальные ударные инструменты – идиофон тепонацтли и мембранофон уэуэтли*. Характерно, что этими терминами называли не только барабаны, но и конкретных божеств, которые были вынуждены временно пребывать на земле в изгнании. Воспринимаемые в таком качестве, инструменты располагались на пирамидах перед храмами. Охарактеризуем их кратко.

⁵⁷ На эти данные ссылается Р. Стивенсон. [407].

Тепонацтли (на науатль – «дар богов») – горизонтальный щелевой барабан с двумя (в редких случаях – четырьмя) язычками, вырезанными вдоль продольной оси цилиндрического корпуса, по которым били палочками с каучуковыми наконечниками. На инструменте можно было исполнить только два взятые одновременно или последовательно звука – как правило, язычки были настроены в большую или малую терцию. В то же время когда несколько тепонацтли соединялись в ансамбль, то интервал, зависящий от длины и толщины язычков, менялся от одного инструмента к другому – приблизительно от большой секунды, через малую терцию до чистой кварты, соответственно числу язычков инструмента.

Благодаря такому несовпадению звучание всего ансамбля создавало эффект звучания колокольчиков – образ летящего ветра, символ Кецалькоатля, – в связи с чем изображение Кецалькоатля как пернатого змея часто помещалось на деревянном корпусе инструмента, а сам он воспринимался как божество или его вместилище⁵⁸. Тепонацтли мог олицетворять также другое божество – покровителя водной стихии Тлалока, в обрядах в честь которого его мягкое, отрывистое звучание имитировало звуки падающих капель дождя. Несколько тепонацтли в сочетании с другими идиофонами наиболее точно передавали шум дождевых потоков. На корпусах таких инструментов встречается изображение Тлалока с глазами, окаймленными двумя змеями [242]. На корпусе тепонацтли из Британского музея вырезано выпуклое изображение совы, которая у народов Месоамерики символизировала птицу-посредника между божествами и людьми [там же]. Однако этот экземпляр представляет собой одно из исключений из общего правила.

Ацтекскими учеными «тламагиниме» и музыкантами-исполнителями «тепонацо» звуку инструмента придавалась способность вселять чувство радости и воодушевления и воздействовать на струны человеческой души, а

⁵⁸ Подробнее об этом см.: [314:114-115].

не на телесную оболочку, которая находилась во власти звучностей другого ударного инструмента – *мембранофона уэуэтли*.

Уэуэтли (на науатль – «голос предков» или «голос старцев») также почитался как инструмент божественного происхождения или вместилище божества – предположительно древнего божества огня и владыки года Шиутекутли или его ипостаси Уэуэтеотля, «старого бога»⁵⁹. У тольтеков и ацтеков мембранофоны были неотъемлемой частью обрядов, на их корпусах изображались храмовые и воинские ритуалы [там же]. Большой уэуэтли или тлалпануэуэтли при игре размещался на земле или на подставке рядом с идоложертвенником, который находился на верхней площадке пирамиды, а уэуэтли небольших размеров мог переноситься с места на место.

Вертикальный цилиндрический корпус барабана был выдолблен из цельного ствола дерева. Под корпус уэуэтли подкладывали пучки травы и поджигали их – для этого в нижней части инструмента делалось небольшое отверстие, через которое выходил дым, олицетворявший божество огня. Верхнее отверстие деревянного цилиндра было обтянуто мембраной из кожи ягуара, края которой подвергались специальной обработке и становились очень твердыми. Из-за недостатка воздуха трава, находящаяся под корпусом, тлела – теплый воздух устремлялся к мембране, способствуя извлечению более глубокого и сильного звука. На уэуэтли можно было исполнять два различных звука, отстоящих друг от друга на интервал, приблизительно равный квинте, – звуки извлекались в центральной части мембраны и у ее края. Звукоподражания звучанию уэуэтли голосом могли выполнять функции слоговой нотации – примером тому являются слоги и слогосочетания «тон», «токо», «тики», «кото», «тити» и др., обозначающие удары по мембране инструмента [357:144-145].

⁵⁹ Со стихией огня, почитание которого у народов Месоамерики, в свою очередь, являлось неотъемлемой частью солярных культов, связывалось звучание целого ряда аэрофонов и идиофонов. Особенно сильной была связь инструментальной музыки с культурами огня у тарасков – одного из племен группы науа, живших в горных районах повышенной сейсмической активности на западе Мексики.

Символика уэуэтли была связана с его ритуальной функцией – изображать голос божества и тем самым воодушевлять участников обрядов и церемоний жертвоприношений. В смешанных ритуальных ансамблях, включавших мембранофоны и идиофоны, унисон уэуэблей, как правило, не сочетался по вертикали со звучностями тепонацтли, а также противопоставлялся им во времени, что позволяло создавать эффект *звукового общения* самих божеств, олицетворяемых инструментами.

В музыкальной ткани ритуальных построений звучание уэуэтли, порой напоминающее гул подземного огня, усиливалось благодаря соединению его со звуками других уэуэблей. В однородный ансамбль могли входить два, четыре, пять или десять больших или малых барабанов⁶⁰, что являлось средством сильного воздействия на психическое и физическое состояние участников обряда. Непрерывающееся звучание мембранофонов производило ужасающее впечатление на испанцев, которые наблюдали из укрытия за проводимыми индейцами обрядами. Б. Диас дель Кастильо описывает уэуэтли как «проклятый барабан, издававший ужасные звуки, рвущие душу и разносившиеся далеко вокруг» в то время, как участвовавшие в ритуале индейцы громко кричали и свистели [107].

В целом ритуальная инструментальная музыка у народов майя и науа считалась средством по преимуществу не индивидуального, а коллективного выражения, поэтому нормативным в культуре Месоамерики являлось *ансамблевое музицирование*. Ритуальные музыкальные инструменты складывались в разнообразные ансамбли, в составе которых могли быть также певцы и танцоры.

В крупных городах Месоамерики постклассического периода существовала развитая система обучения игре на ритуальных музыкальных

⁶⁰ В сборнике «Мексиканские песни» количественный состав инструментальной группы, которая сопровождала то или иное песнопение, обозначался ремарками под строкой словесного текста – например, «ик оме уэуэтли» («с двумя уэуэтлями»), «ик науи уэуэтли» («с четырьмя уэуэтлями»), «ик матлак уэуэтли» («с десятью уэуэтлями»).

инструментах. У науа жрецов обучали игре на трубах в специальной школе «мекатлан». Играть на раковинах, свистульках и трубах вменялось в обязанность их ученикам «тламакаске», которые жили при храмах [357:324-325]. Исполнители на ритуальных идиофонах – «тепонацо», «уэуэто» – играли согласно определенному канону. Основным критерием их мастерства и знаком профессионализма был характер воздействия исполняемой ими музыки на слушателей. В описаниях музыки встречаются понятия, в поэтической форме указывающие на специализацию музыкантов: «кокоуэуэто» («уэуэтлист, стремящийся развлекать»), «микуэуэто» («уэуэтлист, повергающий в скорбное настроение»), «куаууэуэто» («уэуэтлист ободряющий, зовущий на битву») [407:102].

С помощью анализа сведений о разных сторонах музыки и музыкальной деятельности индейцев майя и науа в различных источниках и в специальной музыкальной терминологии в данной главе была предпринята попытка научной реконструкции музыкальной жизни Месоамерики в период XV–XVI в. Как видно, большое значение для ее становления имели мифологические и философские представления и связанная с ними и проявленная в различных формах обрядовой практики числовая символика.

При опоре на факты, изложенные в трудах латиноамериканских исследователей и данные в них специальные музыкальные термины, в главе были показаны такие составляющие музыки в культуре Месоамерики, как представления о звуке и звучании, музыкальный инструментарий и инструментальная музыка, виды и жанры вокальной музыки и музыкального репертуара, музыкант (поэт-певец) и его деятельность в культурном контексте. Была отмечена особая роль инструментальной музыки и ритуальных музыкальных орудий и инструментов в традиционной культуре индейцев Месоамерики.

В качестве важнейших источников были рассмотрены сборники «Книга танцев из Цитбальче» (середина XV в.) и «Мексиканские песни» (конец XVI

в.), на материале которых в качестве особой проблемы исследования было указано на синкретизм музыки, танца и театрального действия в культурных традициях индейцев майя и науа.

ГЛАВА 2.

РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ МЕКСИКИ И ГВАТЕМАЛЫ В XVI – XXI ВЕКАХ: ПРОЦЕССЫ МЕТИСАЦИИ

2.1. Взаимодействие индейской и испанской музыки

в эпоху колонизации и в современный период

С начала XVI века, сразу после завоевания территории Месоамерики испанцами, в культуру индейцев майя и науа начали проникать художественные и музыкальные традиции иберийского мира [44]. Конкистадоры и католические миссионеры подвергали искусство жесточайшей критике, так как оно не отвечало догматам церкви. С уничтожением культовых сооружений перестал существовать институт жречества, а вместе с ним и многочисленные обряды и ритуалы двухсотшестидесятидневного календаря. Процессы повсеместной христианизации индейцев майя и науа в XVI – XVII веках привели к полной утрате культурного контекста ритуальной инструментальной музыки. Введение запретов на совершение обрядов непосредственно коснулось сопровождавшей их ритуальной инструментальной музыки. Большая часть инструментария потеряла свое обрядовое предназначение, а многие инструменты постепенно совсем вышли из употребления и к концу XVIII века были забыты.

С исчезновением индейской знати почти ушли в небытие такие светские жанры, как лирическая песня, потеряли актуальность состязания поэтов-певцов. Наряду с комическими и трагедийными произведениями майя и ацтеков были утрачены традиции танцевального искусства, лежащего в основе мифологического театра. Однако испанская культурная экспансия не смогла целиком поглотить традиции индейцев. Как свидетельствуют испанские хронисты XVI в. Ф.Т. Мотолония, Д. де Ланда и Ф.Д. Дуран, индейцы быстро усваивали хоровое многоголосие католической службы, по просьбе конкистадоров с легкостью разыгрывали комические сцены из жизни испанских сеньоров и их слуг. Они осваивали и изготавливали непривычные

для себя струнные щипковые и смычковые музыкальные инструменты⁶¹, соединяя их в ансамблях со своими традиционными идиофонами и мембранофонами. Оставшиеся в музыкальной практике образцы (*барабаны тепонацтли и узуэтли, раковина-труба атекоколли, погремушка текомпилоа*) продолжали использоваться в традиционных индейских календарно-земледельческих обрядах, устраивавшихся для вызова дождя, предотвращения урагана и с другими подобными целями. В таких же качествах в индейской обрядовой музыке применялись и музыкальные инструменты европейского происхождения – скрипка, гитара, арфа, которые были перестроены по индейским традиционным образцам. Один из ярких примеров подобного отношения представляет так называемая индейская арфа.

Несмотря на совершенно иные культурные ценности, ориентиры и приоритеты на протяжении более четырех с половиной столетий индейские народы не только усвоили религиозную и светскую музыку белого населения, но и прочно соединили ее с остатками собственной музыки и музыкальной культуры. Сложившийся в результате новый музыкально-культурный синтез был в большой степени основан на индейском менталитете и отразил процессы культурной метисации в целом. Образовавшийся новый музыкальный мир может быть по праву назван испано-индейским. При рассмотрении современной латиноамериканской культуры как иберо-американского феномена очевиден тот факт, что индейские корни проросли сквозь толщу веков: именно они придали своеобразие данному синтезу, вдохнули новую жизнь в старые музыкальные и танцевальные формы.

В качестве яркого примера взаимодействия индейского и испанского культурных компонентов в современном музыкально-танцевальном искусстве можно привести описание характерного отношения к танцу

⁶¹ И до настоящего времени лучшими мастерами по изготовлению испанских гитар в Мексике являются выходцы из племен тарасков.

индейцев, метисов и креолов из романа гватемальского писателя XX века М.А. Астуриаса «Глаза погребенных». Он отмечает, что во время танцевальных представлений в три раза больше, чем самих танцоров, собиралось зевак, которые внимательно следили за «молчаливыми, изнемогающими от бурных ритмов» танцующими парами. Далее он описывает индейцев, перенявших от своих предков особое религиозное отношение к танцу и пляшущих с суровыми, сосредоточенными лицами в полном молчании, будто они находятся в церкви. Танцы современных индейцев – это медленное движение по площадке, скорее даже шествие под музыку. Такой характер сохраняется и в парных танцах, когда их партнерши – знакомые женщины, которых они обнимают и с которыми периодически синхронно подпрыгивают, – кажется, не существуют для них. Охарактеризованные писателем метисы танцуют страстно и вызывающе, будто под демоническим воздействием, изо всех сил прижимая к себе женщин и шепча им на ухо комплименты. В отличие от индейцев и метисов там, где танцуют креолы, постоянно слышатся разговоры, как в паузах, так и во время танцев – фокстрота, вальса, танго, сона или пасодобля [5].

В процессах музыкально-культурной метисации, происходящих в вице-королевстве Новая Испания и генерал-капитанстве Гватемала, можно выделить три основных пути взаимопроникновения индейского и испанского.

Первый путь характеризовался заменой индейских моделей европейскими, и особенно внедрением христианской символики в индейское искусство и музыку в обрядовой практике [160:207]. Типичным образцом такого внедрения может служить составленный Б.де Саагуном в XVI веке сборник «Книга псалмов для пения индейцев во время их празднеств», в котором в тексты шестидесяти ритуальных ацтекских гимнов на языке науатль были вставлены имена христианских святых [98:246]. В это время в музыкальной культуре вице-королевства Новая Испания и генерал-капитанства Гватемала существовала традиция композиторской «работы по

образцу», заключающейся в сочинении индейцами церковной музыки строго по моделям произведений испанских композиторов [160:220].

Второй путь был связан с соединением испанских и индейских элементов в рамках художественной культуры и обрядовой деятельности индейского населения с последующей трансформацией или приспособлением индейского к испанскому [167:221]. Несмотря на значительные изменения в менталитете европейцев, произошедшие в результате их знакомства с экзотическими культурными традициями и обычаями, противостояние двух культур — индейской и испанской сохранялось в течение долгого времени. Символами этого противостояния в искусстве стали фигуры двух воинов-вождей – ацтека Монтесумы (Мотекусума II, 1466-1520) и испанца Эрнана Кортеса (1485-1577), вобравшие в себя наиболее характерные черты этих культур. Их образы стали почти нарицательными – они сделались достоянием классических форм, фольклора и популярной культуры, передавались и передаются разнообразными художественными средствами в литературе, живописи, танцевальном искусстве и музыке.

Прежде, чем рассмотреть музыкальные образы Монтесумы и Кортеса в исторической ретроспективе, обратимся к свидетельствам очевидцев, оставивших портретные описания героев⁶². Участник завоевания Мексики, испанский солдат Б. Диас дель Кастильо описал вождя ацтеков Мотекусому II в то время, когда ему было около сорока лет. Человек высокого роста, хорошо сложенный и худощавый, изысканный и чистоплотный, с кожей светлее, чем у прочих индейцев, выразительными и красивыми, то серьезными, то шутивными глазами, недлинными волосами и черной бородой, Мотекусума II производил яркое впечатление на своих современников [107:216]. Ф. де Агиляр — бывший солдат Кортеса,

⁶² Среди них – Бартоломе де Лас Касас и Берналь Диас дель Кастильо. Сохранились и их живописные изображения: гравюра с портрета Монтесумы, сделанная по приказу Кортеса индским художником-тлатуани; гравюра А. Киприолли и три портрета Кортеса, написанные неизвестными художниками после его смерти; картина Т. де Бри, изображающая встречу Монтесумы и Кортеса на фоне итальянского ландшафта.

впоследствии ставший монахом-доминиканцем, – отзывался о Мотекусоме II как о человеке здравомыслящем и проницательном, опытном и ученом, но порой категоричном в суждениях и резком в разговоре [там же, 355].

По свидетельству Б. Диаса дель Кастильо, Эрнан Кортес также имел статное и пропорциональное тело. Но у него была могучая грудь и широкие плечи, красивое и округлое лицо, серьезные и печальные глаза. Цвет его лица был сероватый, а ноги искривленные. Он был сильным и энергичным, владел практически всеми видами оружия и славился как превосходный боец и ездок. Воспитанный и родовитый, Кортес одевался по моде, но скромно. Он писал прозой и стихами и знал латынь, на которой всегда говорил с учеными людьми. К своим подчиненным Кортес относился сердечно и приветливо, но в военных делах его воля была непреклонной [там же, 317].

Обоих вождей объединяла хитрость в военной стратегии, повсеместно использовавшаяся то одной, то другой стороной. Кроме того, и Мотекусоме II, и Эрнан Кортес были религиозными людьми: первый всегда советовался со жрецами и прислушивался к их наставлениям, второй заказывал мессу перед каждым сражением и после победы в бою; оба также щедро раздавали милостыню. Оба воина посещали главную храмовую пирамиду столицы ацтеков Теночтетлана, где, в частности, находился барабан чрезвычайно большого размера: «...когда по нему били, звук от него был унылый и слышен оттуда на две легуа и, как они говорили, был похож на звучание инструмента из их преисподней» [там же, 57]. Ацтеки сообщили (Кортесу — В.Л.), что кожа на этом барабане была с исполинских змей. В этом же месте находилось множество других – по выражению Б. Диаса дель Кастильо, «дьявольских» вещей – большие и малые трубы, жертвенные каменные ножи и обгорелые сморщенные сердца принесенных в жертву индейцев.

Основные различия между воинами касались придворного этикета. При дворе Мотекусомы II были приняты определенные правила поведения, касавшиеся прежде всего обращения к вождю с какими-либо просьбами. Трапезы в присутствии вождя обычно длились долго и включали до трех

сотен блюд, к ним приглашались шуты, карлики, фокусники, танцоры и певцы. Кортес был более скромн в своих вкусах – хотя он и обедал плотно, но банкеты не любил [там же, 216, 317]. Особый интерес представляют военно-музыкальные атрибуты героев. Эрнан Кортес отправлялся на бой с барабанщиком и флейтистом, которые шли в авангарде его войска. Армия же Монтесумы устрашала врага звуками деревянных труб и раковин и барабанным боем.

Однако в западноевропейской традиции художественные образы Монтесумы и Кортеса во многом отличались от реальных – в качестве символов двух противоборствующих культур и цивилизаций они изображались как мужественные, но суровые и жестокие военачальники. Героям были посвящены многие литературные произведения испанских, английских и русских писателей XVI-XIX веков – «Кортес и Монтесума» Б. Диаса дель Кастильо, «История Индий» Б. де лас Касаса, «Индийский монарх» Дж. Драйдена, «Разговор в царстве мертвых: Кортес и Монтецума» А.П. Сумарокова, «Завоевание Мексики» В. Прескотта и «Дочь Монтесумы» Дж. Хаггарда.

Б. де лас Касас относится к Монтесуме с уважением, называя его королем и полноправным властителем своего государства, а жестокость Кортеса с возмущением порицает. В сочинении Дж. Драйдена в характеристике героев имеет место мистическое начало. А.П. Сумароков рассказывает историю завоевания Мексики в форме диалога двух главных героев, ставя во главу угла этический вопрос о гордости и смирении (покорности) в характере двух вождей, обвиняющих друг друга в тирании. Дж. Прескотт показывает Кортеса как талантливогo полководца, в то время, как Монтесуму — как хитроумногo, но слабохарактерногo человека. Подобным образом Дж. Хаггард изображает Кортеса благородным человеком, а Монтесуму – суеверным религиозным мистиком. В музыкальном искусстве этого периода следует выделить оперу «Фердинанд Кортес» Г. Спонтини, написанную композитором в 1809 г. Это произведение

было создано в традициях большой французской оперы. Очевидным было сходство главного героя с императором Наполеоном – это и стало главной причиной провала оперы. В 1817 г. появилась вторая редакция оперы – ее постановку осуществил в Неаполе Дж. Россини.

Первые отклики на события завоевания Мексики появились в искусстве индейцев в XVI в. Это были «танцы Конкисты» – танцевальные драмы, своеобразные балетные действия индео-иберийского типа, посвященные испанскому завоеванию Америки. Среди них «Конкиста», «Танец маркиза», «Монтесума и Кортес» и «Танец ацтеков и испанцев». В колониальную эпоху были также распространены церковные драмы на сюжеты из Ветхого и Нового Завета «Жертвоприношение Авраама», «Обращение апостола Павла» и др. Танцевальная драма «Конкиста» сохранилась до настоящего времени в гватемальском городе Рабиналь. Индейские мелодии в ней чередуются с испанскими, а в конце танцевального действия индейцы входят в состояние транса – как бы умирают. По преданию, такое батальное танцевальное действие любил смотреть сам Кортес. Традиции подобных батальных танцевальных драм восходят к доколумбовому времени. Известно танцевальное действие батального характера «Рабиналь Ачи», которое начинается с танцевальной баталии двух главных героев и продолжается их словесной битвой [113]. Выдающийся латиноамериканский писатель XX века М.А. Астуриас в своем романе «Маисовые люди» охарактеризовал образ индейского вождя – плясуна и воина – так: «...сила его – цветы, танец его – тучи» [8:15].

Наряду с танцорами участником музыкально-театрального действия, связанного с событиями колонизации Мексики, являлся инструментальный ансамбль, который состоял из индейских барабанов (тун, уэуэтль и др.) и труб. Г. Юрченко приводит два музыкальных примера танца из танцевальной драмы «Конкиста» и один образец танца – из танцевальной драмы «Рабиналь Ачи» [367].

Противоборство Монтекумы и Кортеса отражено в народном песенно-танцевальном жанре *сон* индейцев племени цоцилей из города Сан-Бартоломе-Венустиано-Карранза в мексиканском штате Чиapas. Шестичастная композиция сона демонстрирует различные события, связанные с подвигами Эрнана Кортеса. Циклический контраст в этом соне заключен в смене хореографического движения танцоров на контрастном мелодическом материале, а единство цикла связано с неизменностью темпа во всех его частях. Общее динамическое развитие сона достигается с помощью фактурных выразительных средств – верхний голос в партии арфы, дублирующей партию скрипки в консонирующие интервалы, постепенно соединяется с ней в унисон.

Жанр сона включает также элементы чистого инструментального музицирования. В традиционный инструментальный ансамбль входят исполнители на скрипке, индейской арфе, гитаре и индейском бубне. Скрипач продолжает вокальную партию, а мелодическая линия арфы развивается и самостоятельно (первая часть), и в качестве варианта скрипичного наигрыша (шестая часть), или проводится в унисон со скрипкой (пятая часть). Благодаря скрипке (настройка $g - e^1 - a^1 - d^2$) и гитаре (настройка $g - c^1 - f^1 - a^1 - d^2$) тембровый состав ансамбля отличается большей густотой. Этот тембровый оттенок ансамбля связан с большей интенсивностью переплетения двух верхних мелодических голосов и плотностью гармонической вертикали (шестизвучные аккорды у арфы и гитары). Тембровая драматургия танцевальной драмы не отличается разнообразием. Разные ее эпизоды, выдержанные в одном тембре, фактуре и составе, – лишь оттенки одного бурного страстного настроения. Тем самым усиливается звучание торжественной мелодии финала этого сочинения.

Сюжет о Монтекуме и Кортесе встречается и в музыкально-поэтическом жанре *токотин*, представляющем собой соединение мелодий католических рождественских песен вильянсико и индейского ритуального

танца митоте. Образцы подобных токотинов о Монтесуме и Кортесе приводятся в работе Ф. Домингеса и Л. Санди [344:446-457].

Танцевальное действо с музыкой «Монтесума и Кортес» в жанре токотин исполнялось под аккомпанемент скрипки. До настоящего времени сохранился нотный текст скрипичной партии⁶³. Музыка для скрипки соло, сопровождавшая танец, включала пятнадцать номеров, большая часть которых была основана на жанре сон. Их названия выстраиваются в сюжет батального содержания. Первые девять номеров представляли собой инструментальные соны и пьесы для танцев – «Сон шутов»⁶⁴, «Второй сон шутов (песня)», «Сон монарха (Моктесума)», «Сон Кортеса», «Сражение Кортеса и монарха», «Танец Альварадо и Капитана», «Сон Кортеса», «Сон Кортеса и Маринги»⁶⁵ и «Сон Маринги». За ними следовал песенно-танцевальный номер с поэтическим текстом – «Сон монарха» для голоса и скрипки, — после которого звучало соло скрипки для танца (номер десять). Последние пять номеров были инструментальными пьесами для танцев: «Первый танец Кортеса и монарха», «Второй танец Кортеса и монарха», «Третий танец Кортеса и монарха», «Общее сражение» и «Прощание».

Третий путь взаимодействия индейского и испанского в процессах музыкально-культурной метисации – это прорастание индейских традиций сквозь иберийскую культуру⁶⁶. Попадая на индейские земли, через несколько лет менялись даже сами испанцы – как отмечал в то время Б. де Саагун, они «по виду похожи на испанцев, а по своим данным таковыми не являются» [98:252]. Тем более явно менялись иберийские культурные традиции. Уже в первые века колонизации складывалась практика тайных молений индейцев своим божествам перед изображениями христианских святых в католических

⁶³ Этот текст и описание всего представления были составлены в 1697 г. Ансельмом Пердомо [344: 446-457].

⁶⁴ В испанской транскрипции – данный в переложении для инструмента вокальный жанр сон.

⁶⁵ Маринга – испанская транскрипция имени индеанки, переводчицы Кортеса.

⁶⁶ Согласно концепции А. Тойнби становление новой («третичной») цивилизации должно происходить под сильным влиянием автохтонного населения [167 221].

храмах [102]. В христианские обряды проникали элементы индейской музыки, в качестве сопровождающих пение использовались индейские ритуальные музыкальные инструменты.

Процессы музыкально-культурной метисации способствовали сохранению не только различных индейских, но и испанских традиций XVI – начала XVIII веков, существовавших в то время, но утраченных позднее на Пиренейском полуострове. Одним из ярких примеров тому является танцевальное действо с музыкой о победе христиан над мусульманами «Сражение мавров против христиан», закрепившееся в культурных традициях генерал-капитанства Гватемала [163:37]. Возникший как ритуальный танец для исполнения перед Ф. Кортесом на сюжет о завоевании им индейской Мексики, в то время он исполнялся в сопровождении инструментального ансамбля в составе струнных инструментов западного происхождения (арфа, гитара, скрипка) и деревянного духового инструмента чиримиа. В ансамбли также входили музыканты, игравшие на традиционных индейских мембранофонах и идиофонах (погремушки).

В XVI – XVIII веках в вице-королевстве Новая Испания и генерал-капитанстве Гватемала распространился религиозный театр ауто, представленный танцевальными драмами с музыкой на сюжеты из Ветхого и Нового Завета («Адам и Ева», «Жертвоприношение Авраама», «Обращение апостола Павла»). Часть его репертуара составляли танцевальные действа, посвященные испанскому завоеванию Америки. Помимо танцевальной драмы «Монтесума и Кортес», включавшей «Танец Монтесумы и Кортеса», существовали «Танец ацтеков» и «Танец испанцев»⁶⁷. До настоящего времени известны также танцевальная драма «Конкиста» и «Танец маркиза».

В раннеколониальный период индейское и испанское начала гармонично соединялись в песенных жанрах – духовных песнопениях, лирических, игровых и детских песнях. Сохранились несколько гимнов в

⁶⁷ См. Примеры 2-4 в Приложении 10.

честь Гваделупской Девы, созданные индейцем из города Аскапоцалько Франсиско Пласидо. Христианские по содержанию поэтического текста и западные в мелодико-ритмическом отношении, в то же время они «демонстрируют сильное влияние доиспанских поэтических образцов в метафорах и композиции» [129:143].

В XIX – XX веках с укреплением власти католической церкви христианские сюжеты были положены также в основу представлений, устраиваемых с участием индейцев в дни церковных праздников (Рождество Христово, Великая пятница).

Один из примеров таких представлений в день Великой пятницы приводит в своей работе Ф. Уотерс [418]. В районе южномексиканского высокогорья в штате Чиapas⁶⁸ на площадке перед храмом в низине, окруженной лесистыми холмами, располагаются тысячи людей. Мужчины одеты в черно-белые пончо, женщины – в черных ребозо, большинство из них босиком. Внутри массивной церкви тишина, пол устлан сосновыми иголками. В церкви на корточках сидят более сотни женщин, в руках они держат плоские камни с зажженными свечами на них и жаровни с горящей смолой. Действо напоминает скорее архаическую мистерию. Везде – от подножия до вершин холмов, в пещерах и на крышах домов – установлены деревянные кресты, украшенные изображениями деревьев и цветов и символизирующие древо жизни⁶⁹. В этот день около храмов играют ансамбли флейт⁷⁰. В Мексике в чольском городе Тила в честь Тильского Сеньора (почитаемое изображение Иисуса Христа) исполняют также произведения для флейты соло и для ансамбля скрипок и гитар.

В XXI столетии подобные синтетические христианско-языческие обряды также не являются редкостью. Автору данного исследования в 2011 и

⁶⁸ Взаимодействие индейской и испанской культур отражается и в традиционной музыке коренного населения Чиасапа, занимающегося земледелием, скотоводством, охотой и ремесленным производством.

⁶⁹ У древних майя это древо олицетворяло священное дерево сейба (верхушка – небо, корни – подземный мир, ветви – четыре направления), мистический центр, в котором летает священная птица кецаль.

⁷⁰ Тростниковые флейты с тремя отверстиями.

2013 г. неоднократно приходилось наблюдать за индейцами Гватемалы, молящимися индивидуально или совершающими коллективные моления по традиционным канонам как в городских католических соборах, так и в местах древних святилищ (в настоящее время, как правило, это археологические памятники, музеи или заповедники – например, Ишимче в Гватемале). Строгая речитация и молитвенные возгласы с редкими элементами ансамблевого пения-скандирования – типичная черта таких обрядов. В основе мелодики лежат трихордовые и тетрахордовые попевки, реже – звукоряды ангемитонной пентатоники; часто применяются секундовые и терцовые интонации⁷¹. В.Р. Доценко обращает внимание на развитие ладового мышления мексиканских индейцев в современный период. Это выражается в использовании наряду с ангемитонной пентатоникой, трихордами и тетрахордами полного диатонического звукоряда [81:64].

Ответственность за проведение обрядов всецело лежит на руководстве традиционных религиозных общин индейского городского и сельского населения – кофрадий. В качестве приглашенных во время таких обрядов могут выступать и отдельные музыканты, и вокально-инструментальные ансамбли в составе певца и исполнителей на традиционных аэрофонах (флейта), идиофонах (щелевой барабан тун – потомок тепонацтли; погремушки чин-чин) и современных щипковых хордофонах (гитарах, мандолинах), как в г. Сантьяго Атитлан (ансамбль «Майя цутухиль»).

Ярким примером музыкального образа таких обрядов является записанная Б. Сампером в деревне Сучиапа (штат Чиapas, Мексика) песня «Намбариму» для голоса и тепонацтли⁷². Исполнитель на щелевом барабане является священником кофрадии в деревенской общине.

Современные музыкальные традиции индейцев Мексики и Гватемалы явились результатом сложных процессов многовекового межкультурного взаимодействия. Элементы индейской музыки прорастают в музыке

⁷¹ См. Примеры 1, 5-7 в Приложении 10.

⁷² Сь. Пример 8 в Приложении 10.

метисного населения, проникают в городскую среду, испытывают влияние стилей современной популярной музыки и рока. Индейская музыка звучит во время традиционных музыкальных фестивалей (проводятся ежемесячно) и воскресных концертов в скверах и парках городов, она вполне конкурирует с креольскими музыкальными формами.

В условиях бытования чистой индейской музыки в Мексике и Гватемале в настоящее время сохраняются традиционные колыбельные и дорожные песни, игра на флейтах во время выпаса скота, импровизированные песни. У населения горных районов и тропических лесов – например, народности лакандон на границе Мексики и Гватемалы – бытуют архаические формы музыкальной практики и инструментария.

Один из самых распространенных у индейцев культов – культ ягуара, представляемого в виде прародителя людей, – выражается в музыке в существовании ритуального жанра песни ягуара и ужасающего звукоподражания голосу ягуара с помощью деревянных труб во время обряда инициации. Из других ритуальных инструментов применяются флейты, на которых в обряде инициации могут играть только мужчины без присутствия женщин. Инструменты имеют фаллическую символику или представляются как производящая женская энергия, когда-то утраченная женщинами и перешедшая к мужчинам.

У народности отоми в Мексике сохраняются формы ритуального музицирования на струнных (скрипке), содержащего вербальные формулы лечебных и ценных для природной и общественной гармонии песен. Их целью является раскрытие души представителя того или иного племенного сообщества, рода, семьи. У племен тараумара в Мексике для выхода в иное измерение в обрядах применяются парные рамочные барабаны. Благодаря их многослойному концентрическому расположению (вокруг сакрального центра, в котором проводится обряд) создается акустический эффект политембрового и полиритмического круга, обозначающего пространство не реального и бытового, другого, неземного мира.

Особую роль играют звук и музыка в шаманских ритуалах исцеления больных. Еще на древних и средневековых изображениях на керамических сосудах целители показаны с флейтами, в том числе многоствольными, и барабанами. В наши дни в этих целях также широко применяются погремушки. Лечебные песни под аккомпанемент барабанов и погремушек распространены у народности масатеки в Мексике.

Однако метисация все же затронула музыку отдельных индейских обрядов. В 1977 году фольклористы П.Дж. Провост и А.Р. Сандстром записали диск, который назвали «Сакральная гитарная и скрипичная музыка современных ацтеков» [391]. Материалом для него послужила ритуальная музыка индейцев науа, собранная фольклористами у хуастеков на территории мексиканского штата Веракрус. Струнные щипковые и смычковые инструменты принимают здесь активное участие, соединяясь то с индейскими барабанами, то с погремушками – например, в различных разделах сакральной музыки, таких как часть обряда «Айякачмитотиа» («Танец с погремушкой»).

Индео-иберийские традиции проявляются в сфере лирических песен абахено, распространенных у индейцев племени тарасков в высокогорных районах Мексики. Этот жанр произошел от их светской песенной формы, называемой «паякуа» и имеет любовно-романтический характер. Чаще такие песни в мелодико-ритмическом отношении совмещают признаки как индейских, так и испанских песенных ритмо-интонаций и исполняются на языке тарасков или на испанском языке. Примером может служить абахено «Молодость», поэтический текст которой переведен Х. Юрченко [285].

В настоящее время важнейшим механизмом музыкально-культурного диалога на социальной и национальной основе стали СМИ. Одним из результатов их воздействия на музыкальную практику индейцев явилась ранчера – оригинальная имитация фальцетом стиля ансамблей марьячи, распространенных в мексиканской городской популярной музыке. Такая музыка звучит повсеместно в городских и дорожных ресторанах, а также в

парках и на пляжах в курортных городах Мексики и Гватемалы для развлечения отдыхающих.

Получили широкое распространение и представления на индейские традиционные и исторические сюжеты – в наши дни их часто проводят для туристов. У народности чамула в Мексике в Страстную пятницу в сопровождении тростниковых флейт и барабанов устраивается представление о Страстях Христовых.

Современная традиционная музыка индейцев киче непременно соединяется с поэзией и танцем и продолжает играть важную роль в драматическом искусстве, и особенно в таком характерном жанре как танцевальная драма. Всего насчитывают двадцать шесть танцевальных драм, многие из которых реконструируются по отдельным фрагментам. Известна, например, танцевальная драма киче «Шахох киче-винак», от которой уцелела только сюжетная фабула. Драма «Конкиста» передает события времен завоевания киче испанцами. В наиболее полном виде сохранился текст танцевальной драмы «Рабиналь Ачи» в современной Гватемале [113]. В 2005 году танцевальная драма киче «Рабиналь Ачи» была признана ЮНЕСКО в качестве выдающегося памятника культуры Гватемалы и продолжает исполняться во время фестивалей в г. Рабиналь штата Баха Верапас. В настоящее время существуют разные интерпретации «Рабиналь Ачи», в том числе включающие элементы христианской символики. Но, как и прежде, распеваящийся поэтический текст драмы неразрывно связан с танцевальной пантомимой.

Процессы музыкально-культурной метисации продолжают оказывать воздействие на развитие современной традиционной и популярной музыки региона Мексики и Гватемалы. Они отражаются и в классических музыкальных жанрах. Одним из перспективных направлений в изучении новых синтетических форм является исследование музыки современных мексиканских композиторов. Оно очень важно с позиций преломления исторических пластов в музыке XX-XXI веков в целом.

Благодаря обращению к историко-культурным слоям индейского прошлого наступает своеобразный перелом в творчестве мексиканских и гватемальских композиторов XX–XXI веков – К. Чавеса, С. Ревуэльтаса, Х.-П. Монкайо, Х. Эстрады, М. Лависты, Д. Катана, Г. Ортис, М. Родригес, Г. Парейона, В. Ибарры, Х. Кастильо, Р. Кастильо, Х.П. Алькантары, Х. Орельяны, Э. Анлеу-Диаса, Х. Сармьентоса, Д. де Гандариаса, И. де Гандариаса, Р. Маселли. Музыкальный материал привлекает мастеров современной музыки своей новизной – в сравнении с западноевропейскими и евроамериканскими традициями здесь присутствуют новые тембры, ритмы, фактурные особенности, обогащается музыкальный язык в целом, что в комплексе составляет основу для нового музыкального мышления.

2.2. Образцы реконструкции музыкально-танцевальных драм Месоамерики в культуре Мексики и Гватемалы XX – XXI веков

В продолжение предпринятой в первой главе научной реконструкции музыкальной культуры Месоамерики на основе специальной музыкальной терминологии следует обратиться и к примерам творческой реконструкции средневековой индейской музыки и музыкально-танцевальных действий, предоставляемым современными латиноамериканскими исследователями и индейскими музыкантами. Изучение музыки как составной части танцевальной драмы находится в русле проблемы взаимоотношения музыки и поэзии и музыки и танца в культуре современных Мексики и Гватемалы в целом.

В связи с этим особого внимания заслуживает танцевальная драма «Рабиналь Ачи» индейцев майя-киче, считающихся легендарными потомками тольтеков. Специфика этого произведения заключается в том, что в нем используются пение, инструментальное музицирование, танец, декламация, мимические приемы и маски.

В «Рабиналь Ачи» повествуется о междоусобной борьбе майя в XV в. В этом сюжете угадывается мотив мифа о похищении Тескатлипокой невесты

божества Тлалока – семизмейной богини пресных вод и молодой растительности Чальчиуатликуэ. Как считает Р. Кинжалов, «эта мифологема была первоначальным зерном, из которого вырос обрядовый танец-пантомима» [129:149], в свою очередь превратившийся позднее в танцевальную драму о двух воинах-героях.

Сравнивая некоторые эпизоды драмы «Рабиналь Ачи» с текстами эпоса майя-киче «Пополь-Вух», Р.В. Кинжалов делает важный вывод о существовании у жителей города Рабиналь исторического предания о борьбе рабинальцев с завоевателями-тольтеками. Как это часто бывало у индейцев Месоамерики, такое предание было оформлено в виде сакрального танца. Данное танцевальное действие было посвящено победе некоего рабинальского воина над одним из вождей тольтеков. Представления придавали силы рабинальцам в их борьбе против чужеземцев. Столетием позже, после подчинения города Рабиналь государству киче, такой обрядовый танец уже не мог исполняться, «... так как ущемлял чувства победителей. Но о нем помнили, и когда рабинальцы стали снова свободными, это предание вновь обрело свою политическую действительность» [123:254]. В эту пору неизвестный поэт составил словесный текст, проиллюстрировавший сакральный танец-предание.

Сохранившийся от доколумбовой эпохи поэтический текст «Рабиналь Ачи» был записан на латинице Б. Сисом в 1850 г. от индейцев селения Сан-Пабло-Рабиналь и затем переведен на многие языки мира. Во второй половине XIX века индейцы той местности, из которой произошло танцевальное действие, говорили западноевропейским исследователям, что эту драму исполнять невозможно, так как запрещены жертвоприношения. В конце XIX столетия поэтический текст был отредактирован французским исследователем Б. де Бурбуром. Эту редакцию использовали для постановки

драмы в 1955 году в Гватемале на Первом фестивале культуры народов страны⁷³.

Действие «Рабиналь Ачи» разворачивается в форме диалога двух главных героев – Рабиналь Ачи и Кеиче Ачи. В поединке между ними побежденным оказывается Киче Ачи. Повествуя о своих подвигах, он предлагает победителю выкуп. Но судьбу пленника должен решить Хоптох – правитель города Рабиналь. Он хочет привлечь Киче Ачи на свою сторону. Возражающий против этого Рабиналь Ачи с трудом подчиняется решению правителя. Однако пленник отвергает предложение Хоптоха и угрожает оскорбить действием и его, и своего победителя. Он говорит, что будет бороться до тех пор, пока не убьет их всех. В ответ на предъявленные ему правителем обвинения он признает за собой вину в содеянном ранее против жителей города. Перед смертью Киче Ачи как высокородный воин своего народа имеет право на исполнение желаний. Среди них – военная пляска и танец с невестой Рабиналь Ачи, а также отсрочка казни на год по религиозному календарю. Последнее желание Хоптох отклоняет. После танцев пленник прощается с родными горами, а «воины-орлы» и «воины-ягуары» приносят его в жертву божествам.

Однако данные диалоги представляют собой не столько декламации, как в древнегреческом театре, сколько типы *речевого пения*⁷⁴. Распевающийся поэтический текст драмы неразрывно связан с танцевальной пантомимой. Произнося нараспев свои речи, участники драматического действия непрерывно танцуют под несмолкаемое звучание барабана тун. На такой характер исполнения указывает первоначальное название драмы – «Танец под барабан» [там же, 250].

Драма открывается и завершается коллективными танцами в сопровождении ансамбля аэрофонов и идиофонов. В четвертой сцене драмы воин киче обращается к музыкантам – барабанщикам и флейтистам с

⁷³ Редакция Э. Сукупа [386].

⁷⁴ Этот термин принадлежит русскому этномузыковеду Л.Л. Христиансену.

просьбой начать «песню флейт и барабанов». Он призывает их сыграть напев, то громкий, то чуть слышный, на его тольтекской флейте и тольтекском барабане. Голос флейты звонкий, а звуки барабана предназначены для бесстрашных киче. Музыканты играют танец пленника – великий танец его родных долин и гор. Он просит их играть так, чтобы «от звуков задрожало небо и сотряслась земля» [364]⁷⁵.

В 1978 году вышла в свет аудиозапись фрагментов драмы, сделанная Х. Юрченко [367]. По данным фрагментам можно с уверенностью утверждать, что поэтический текст этой танцевальной драмы не просто декламировался, а читался нараспев. По сути, это была речитация, переходившая в речевое пение. Это положение доказывает имитация речи героев танцевальной драмы Рабиналь Ачи и Киче Ачи звуками трубы, как это представлено в аудиозаписи [там же, Track 1].

Одна из труб отчасти имитирует речевое пение каждого из главных героев, танцующих под аккомпанемент барабана. С большим искусством труба воспроизводит речевые интонации то одного, то другого героя драмы. Разумеется, интонирование передает не содержание речи, а эмоциональное состояние персонажей.

Возникновение подобной инструментальной версии отдельных частей поэтического текста, вероятно, обусловлено следующими причинами. Первая заключается в том, что для современных индейцев киче старинный обрядовый танец имеет большую историческую ценность, чем события, отраженные в поэтическом тексте. Однако благодаря своей аутентичности не менее ценен и музыкальный текст. Таким образом, древний обрядовый танец, исполняемый под звуки инструментального ансамбля, пробивается сквозь толщу времени, прорастает в современной культуре. Вторая причина состоит в особенностях функций инструментов ансамбля. Одна из труб создает художественное пространство танцевального действия с помощью

⁷⁵ См. Пример 1 в Приложении 10.

практически непрекращающегося бурдонирующего звучания. Другая труба представляет речевое пение героев как бы в снятом виде – без поэтического текста. Эта партия является солирующей. Барабан передает визуальную сторону происходящего на сцене – собственно танцевальные движения актеров.

Применение в ансамблях, сопровождающих современные представлениях «Рабиналь Ачи», трубы как выразителя поэтической сущности драмы не является случайным. В обрядах индейцев Месоамерики духовой инструмент – флейта – выступал в качестве музыкального символа Тескатлипоки.

В настоящее время существуют разные интерпретации танцевальной драмы «Рабиналь Ачи». В городке Сан-Пабло Рабиналь в Гватемале драма исполняется танцевальной группой под руководством Х.Л. Колоча. При опоре на новые научные музыковедческие исследования Э.А. Диаса в этих постановках используется традиционная индейская хореография (хореограф С. Агилар) [336].

В реконструированной в настоящее время танцевальной драме «Канастас», состоящей из девяти сцен, рассказывается об охотнике Матагтанике, который убил влюбленное в его дочь существо – полуптицу-получеловека Ойеба – и предложил его в подарок музыканту-трубачу. Однако в основе сюжета лежит более старый мифологический вариант – легенда о происхождении маиса и спасении людей ишиль от голода. Миф повествует о том, что в древности люди открыли, что семена маиса находятся в теле девушки Маринуиты – дочери охраняющего ее колдуна. Полубожество Цунун, появляющееся в виде человека или птицы, создает ритуальное действо «Канастас», направленное на отвлечение внимания отца от своей дочери и оболщание ее Цунуном. От их любви начинает расти маис. Однако отец девушки убивает ее и прокликает Цунуна. Боги не одобряют поведения отца девушки и не отнимают у людей маис, который с тех пор растет в изобилии.

Финал танцевальной драмы «Канастас» был записан в племенах майя-ишиль и охарактеризован Х. Юрченко. Свое название этот танец получил от бамбуковых корзинок с маленькими колокольчиками внутри, прикрепляемых к спинам танцующих на вершущках двухметровых палок. Эти корзинки вероятнее всего символизируют сосуды для обретения маиса, полученного с небес от божества. Такое предположение подтверждается скрытой символикой сюжета танца корзин, в которой явно усматривается древний обряд дарования людям маиса⁷⁶. Однако, как и многие символы в произведениях изобразительного искусства индейцев майя, обрядовую символику, скрытую в «Танце корзин», однозначно трактовать невозможно. В иносказательной форме в этой танцевальной драме, вероятно, обнаруживается связь и с сюжетным мотивом о сотворении человека, так как, по мифологическим представлениям майя, человек был создан из маисового теста. Индеец майя – существо маиса, и связанный с годовым циклом солнца священный цикл маиса соединяется «...с динамикой инициационной трансмутации человеческого существа» [42]⁷⁷.

Еще в доколумбову эпоху было распространено заклинание над растущим маисом, которое вероятно, не просто произносилось, а речитировалось, декламировалось, распевалось [138:101]. Это заклинание аналогично заклинаниям масатекской шаманки, обращенными к духам предков во время грибной церемонии⁷⁸. Обращает на себя внимание распев ею как отдельных слов, так и слогов текста. Многие словосочетания и ритмомелодическая ячейка из четырех тонов различной высоты повторяются

⁷⁶ См. об этом подробнее в учебно-методическом пособии автора данной работы [176].

⁷⁷ Отсюда, неслучайна идея оплодотворения птицей-человеком девушки – главной героини «Танца корзин».

⁷⁸ Аудиозапись такой церемонии была сделана в середине 1950-х гг. в штате Оахака (Мексика) американскими исследователями В.П. и Р.Г. Вассон и выпущена на виниловом диске: Mushroom ceremony of the mazatec indians of Mexico. Rec. by V.P. and R.G. Wasson. Folkways Records and Service Corporation, NYC, USA FR 8975. 1957.

шаманкой по несколько раз. Приводимый Ю.В. Кнорозовым поэтический текст также содержит внутри себя неоднократные повторы и распевания.

Составы аккомпанирующих представлению инструментальных ансамблей, включавших ударные инструменты индейского и струнные смычковые и щипковые инструменты испанского происхождения, подвергались определенной художественной метисации.

В сопровождающий «Танец корзин» инструментальный ансамбль вместо индейских язычковых деревянных духовых инструментов входят медные трубы испанского происхождения, а в качестве ударных используются древнемайяские инструменты – горизонтальный щелевой барабан с двумя язычками тун и идиофон из панцыря черепахи, по которому бьют костяными колотушками. Под танцевальный ритм двух индейских ударных инструментов пропеваётся поэтический текст. Пение время от времени прерывается подчиненным ему танцевальным наигрышем у трубы [367, Track 3] – эта заключительная сцена представляет собой пляску.

Подобные смешанные ансамбли аккомпанируют танцам паскола, маттачини и танцу оленя в племенах яки мексиканского штата Сонора. Арфы⁷⁹, гитары и скрипки в них соединяются с индейскими мембранофонами и идиофонами. Среди последних такие специфические инструменты, как водный барабан и многочисленные погремушки, которые могут быть прикреплены к туловищу или ногам танцоров.

В настоящее время реконструкции почти исчезнувших танцевальных драм может способствовать взаимодействие словесного и подразумеваемого музыкального текстов. Такой реконструкции может помочь не только аутентичный текст, сохранившийся, как правило, в отрывках, но и даже имеющийся пересказ сюжета. Примером может служить «Танец людей-киче» («Шахох киче-винак»), увиденный и описанный в свое время французским

⁷⁹ Один из известных традиционных музыкантов в племени яки – арфист Максимилиан Валенсия, который научился игре на арфе в штате Веракрус, где он отбывал воинскую повинность после подавления восстания яков в 1927 году.

исследователем К. Е. Брассером де Бурбуром [298:543-545]. От этого танца сохранилась только сюжетная канва⁸⁰.

Главные герои драмы – противоборствующие соперники, представители знати соседних городов-государств начала XVI столетия. Один из главных владык столицы государства кикчикелей Ишимче считается самым известным колдуном во всей стране. Как заклятый враг правителя киче Вахшаки-Каама он часто переносился на ночь на крышу его дворца в столице киче Кумаркаах. Преображаясь в животное или какую-нибудь птицу, он страшно завывал и выкрикивал оскорбительные слова по адресу повелителя киче. Не желая больше переносить такие оскорбления, тот созвал самых искусных колдунов своей страны и пообещал большую награду тому из них, кто сможет усмирить врага.

Один из колдунов вызвался совершить это, но справиться с какчикельским колдуном оказалось не так просто: он одним прыжком переносился с одной горной вершины на другую, наложенные на него путы мгновенно разрывались и т.д. Наконец чародей киче сумел связать врага заколдованными веревками. Победленного привели к обрадованному правителю киче. На вопрос, он ли в течение столь долгого времени нарушал ночное спокойствие, какчикель гордо ответил утвердительно. Тогда торжествующий повелитель киче приказал принести его в жертву.

Знать и простой народ, «воины-орлы» и «воины-ягуары» собрались во дворе храма и начали танцевать вокруг пленника, осыпая его оскорбительными шутками, но он переносил все с поразительным хладнокровием. Когда же жрецы были уже готовы нанести ему смертельный удар, какчикель крикнул, сделав им знак рукой: «Подождите немного и выслушайте то, что я сейчас скажу вам. Знайте, что близко уже время, когда вы будете в отчаянии из-за обрушившихся на вас неожиданных бед. А этот отвратительный старик, – добавил он, указывая на Вахшаки-Каама, – умрет

⁸⁰ Цит. по [123].

еще раньше. Знайте же, что, может быть, завтра или послезавтра придут сюда не полуобнаженные, как вы, а одетые и вооруженные с головы до ног люди. Они разрушат эти здания, и в них будут жить только совы да дикие коты. Тогда наступит конец вашему величию, и вся слава вашей страны исчезнет навсегда». Сказав эти слова, пленник среди всеобщего оцепенения сам улегся на жертвенник [123:155].

При тщательном анализе и сравнении данного сюжета с сюжетом танцевальной драмы «Рабиналь-аче» обращает на себя внимание определенное сходство между ними. Это позволяет восстановить последовательность и характер исполнения эпизодов в танцевальной драме «Шахох киче-винак». Первая сцена – «Танец актера и правителя» – может включать такие эпизоды, как «Дворец правителя киче», «Какчикельский колдун на кровле дворца», «Человек в маске койота», «Вождь киче и колибри», «Ягуар веселится», «Игра птиц и бабочек» и «Разгневанный правитель киче и колдуны». Вторая сцена – «Танец двух колдунов» – может состоять из эпизодов «Достойные соперники», «Охота на какчикельского колдуна», «Танец с заколдованной веревкой и пленение какчикеля». Наконец, третья сцена – «Танец пленника и повелителя» – эпизоды «Два вождя», «Воины-орлы и воины-ягуары», «Жрецы у жертвенного алтаря» и «Пророчество пленника и его прощание с родиной».

Автором данного исследования также была предпринята творческая реконструкция элементов жанра месоамериканской танцевальной драмы. Эти элементы были включены в пролог к опере на сюжеты индейской мифологии «Тайна Шибальбы». В музыке пролога используются две подлинные индейские темы (авторские расшифровки колыбельной песни народности хопи и мелодия «Танца оленя» индейцев яки), в оркестр входят различные индейские погремушки, средствами западного инструментария также имитируются звучания индейских аэрофонов и мембранофонов⁸¹.

⁸¹ См. Пример 32 в Приложении 10.

Музыка продолжает играть важную роль в танцевальном искусстве мексиканских и гватемальских индейцев и в настоящее время. Черты месоамериканских танцевальных действий отражаются в одном из образцов современного индейского танца, связанного с древним и средневековым солнечным культом. Это уастекский «Коулагатоацте» – «Танец солнечного блеска», и наши дни бытующий в мексиканских штатах Пуэбло, Хидальго и Веракрус. Он встречается также под названиями «Танец Кецаль», «Танец Кецалов», «Танец Кецалинос» и др.

Значение данного танца и всей связанной с ним религиозно-культурной церемонии состоит в том, что он исполняется в честь солнца танцорами, переодетыми в птиц кецаль, лакас и арас. Эта подтверждается следующими фактами: 1) трактовка всех птиц, в честь которых назван танец, имеет отношение к культу солнца; 2) головной убор танцора изображает хохолок птицы, символизируя солнце, и, как световой спектр, содержит в себе все цвета радуги; 3) скипетр, который держит в руке танцующий, также является символическим изображением солнца; 4) область, в которой еще этот танец встречается – мексиканские штаты Пуэбло, Хидальго и Веракрус – соответствует зоне распространения в древности солнечного культа; 5) акробатическое завершение танца создает картину огромного вращающегося солнца в ярких красках.

На изображении, сохранившемся в одном из древних индейских кодексов, исполнители этого танца одеты в застегнутые до шеи сорочки с геометрическим орнаментом и штаны, на их плечах – покрывала типа традиционных пончо. Одежда красного цвета покрыта блестками и большими и маленькими стеклянными жемчужинами. На головах танцующих – конусообразные картонные шапки, обтянутые льняной тканью. На вершинах шапок возвышаются диски, изготовленные из тонких деревянных палочек и цветных лент. Палочки, символизирующие лучи солнца, прикреплены к маленькому деревянному диску, украшенному крестом – символом четырех сторон света, – и на концах имеют ленты и

кисточки из перьев. Этот огромный головной убор держится на голове при помощи лент, связанных под подбородком танцора. Одной рукой танцующие потрясают погремушками, украшенными разноцветными перьями, а в другой держат маленькие диски, похожие на диски на головных уборах и символизирующие солнца. Каждый участник воплощает образ птицы кецаль с ее богатым оперением.

Хореография данного культового танца основана на изящных и торжественных движениях и кружении в сторону. Танцоры исполняют маленькие прыжки, каждый раз выгибая одну ногу и подтягивая ее вверх, в то время как корпус остается почти неподвижным. Группы обычно состоят из двенадцати – пятнадцати танцоров.

В доколумбовой Мексике танец начинался перед зданием храма, в настоящее время – перед церковью, с приветствия католическому собору. Заняв исходное положение, каждый танцор описывает правым носком на земле крест. После этого начинается собственно танец с многообразными фигурами, в заключение его покрывала снимаются, и маленькие «солнца», которые были в руках танцующих, устанавливаются ими в условленном месте.

Затем начинается так называемый «гирадор», именуемый как и предмет, который имеет форму креста. Этот предмет с равноудаленными от его центра концами вращается горизонтально вокруг собственной оси. Все участники становятся в одном направлении и приводят крест в движение, нажимая на него, двигаясь в головокружительном темпе, так что у зрителей перед глазами появляется подобие пестрого сверкающего солнечного шара. Иногда появляются четыре таких «креста». Если «гирадор» только один, остальные танцоры двигаются под звуки своих погремушек. При этом они следуют ритму, заданному музыкантами, которые играют на флейте и

барабане, а также мелодическим попевкам, приспособленным для каждой танцевальной фигуры⁸².

В современной Мексике распространены также танцы и «Солнечная церемония летающих» – «Воладорес»⁸³. Танцевальная игра «Воладорес» как церемония, посвященная солнцу, более всего встречается у тотонаков – жителей побережья Мексиканского залива. Она наглядным образом показывает солнцеворот, каким его описывают хронисты по рассказам жителей Теночтитлана.

Согласно мифу, каждый день солнце появляется около горизонта, его сопровождают погибшие в боях воины. Они несут золотой паланкин с сидящим на нем богом солнца Тонатиу. Воины постепенно поднимаются до самого зенита. Когда они достигают вершины, Тонатиу передается умершим героиням-воительницам. Женщины сопровождают танцами солнце до его захода. Мужчины же, которые в зависимости от времени года являются в виде бабочек, колибри или орлов, вращаясь, опускаются на землю. К вечеру жители подземного царства принимают золотой паланкин, чтобы донести его к точке восхода.

В «Воладорес» этот миф изображали во время празднеств, происходивших в честь окончания старого пятидесятидвухлетнего календарного цикла и наступления нового. Число участников «Воладорес» – не менее четырех человек. Каждый из них, находясь на вершине мачты высотой от двадцати до тридцати метров, воссылает приветствие по четырем сторонам света. Затем на веревках, вращаясь, все участники начинают спускаться к земле. Во время полета, опоясанные веревками, они играют одновременно на флейтах и барабанах. Барабан, по которому исполнитель бьет левой рукой, прикреплен к запястью правой руки шнуром. Правая рука одновременно держит флейту из камыша с тремя отверстиями⁸⁴. Пока

⁸² Описание приводится согласно изданию «Musikgeschichte in Bildern» [314].

⁸³ В современной Гватемале эта церемония именуется «Гиалорес» – «Путешествие вокруг света».

⁸⁴ В настоящее время применяются инструменты испанского происхождения.

участники действия спускаются вниз, мужчины, стоящие на земле, танцуют и трясут погремушками из тыкв-горлянок сонай.

В целом картина существования музыки в контексте как возрождаемых – реконструируемых – танцевальных драм, так и продолжающих существовать в естественной культурной среде танцев или их элементов показывает, что характерным свойством традиционной музыки индейцев майя остается ее тесная связь с другими средствами художественной выразительности. Таким образом от древнего и средневекового синкретизма протягивается нить к новому художественному синтезу. Он основан и на синтезе языческого и христианского в современной культуре стран Мексики и Гватемалы – синтезе, который восходит в раннеколониальном периоде и опирается на процессы метисации.

Подчеркнем, что использованные в данной главе факты во многом основаны на аутентичных материалах, и прежде всего на представлениях самих носителей традиции. Они отражают особенности этнослуха индейцев, проявляющиеся в различных формах инструментальной музыки и элементах вокального и музыкально-театрального искусства. Существование этих особенностей свидетельствует о сохранении наиболее важных – корневых, архетипических черт месоамериканской музыки в современной культурной среде.

2.3. Особенности традиционной ансамблевой инструментальной музыки мексиканских индейцев

В XX веке особый интерес мексиканских исследователей, а также композиторов и деятелей культуры Гватемалы⁸⁵ вызывала индейская традиционная ансамблевая инструментальная музыка. Образцы такой музыки были записаны мексиканскими фольклористами Л. Санди и Ф. Домингесом в

⁸⁵ Выделим среди них выдающегося гватемальского писателя, лауреате Нобелевской премии М.А. Астуриаса, охарактеризовавшего в своих произведениях музыкально-культурные традиции народов своей страны [5-8;10].

одном из районов мексиканского штата Чиapas, где проживают индейцы племен цоциль, цельталь и чоль⁸⁶. Их расшифровки, сделанные в работе о музыке индейцев различных районов Мексики [344], как и аудиозаписи инструментальных ансамблей цоцилей и чолей, приведенные в антологии А. Лазара [285], служат музыкальным материалом для изучения.

В то время, как во многих мексиканских штатах проходившая за последние столетия активная культурная ассимиляция индейского населения приводила к исчезновению большинства местных традиций, в Чиapasе немало этнических групп поддерживали свою древнюю культуру и обычаи. Стремление сохранить самобытность своей культуры способствовало активизации политической жизни индейцев, о чем свидетельствуют восстания первой половины XIX века. Современные чиapasские индейцы так же борются за независимость, как и их предки, и не скрывают своих надежд выйти из состава Мексиканского государства (восстание 1994 г.).

В некоторых селениях цоцилей и цельталей до наших дней сохраняются элементы самоуправления. В городе Чамула⁸⁷, например, работает своя индейская полиция. Каждый год в ночь с тридцать первого декабря на первое января там происходят выборы главы – старосты города⁸⁸, сопровождаемые пышными церемониями, в которых далеко не последнее место занимает традиционная музыка.

Цоцили живут почти в каждом муниципалитете Чиapasа⁸⁹ – в этом одна из причин большого количества музыкального материала – образцов

⁸⁶ В Чиapasе индейское население всегда было значительным. Согласно переписи 2000 г. индейцы составляли 30% от численности всего населения штата, в тридцати шести из ста одиннадцати муниципалитетов – свыше 50%, в 22 – 90%, а в 13 – 98%.

⁸⁷ Муниципалитет и городок Сан Хуан Чамула расположены в горах Чиapasа на высоте 2200 м над уровнем моря. Город обладает уникальным автономным статусом в пределах Мексики: в нем не разрешено размещаться никаким вооруженным силам извне.

⁸⁸ Староста должен быть пожилым человеком, пройти снизу доверху все ступени чиновничьей лестницы, чтобы быть главой четырех чиновников города, каждый из которых отвечает за один из четырех кварталов. Староста Чамулы должен обладать также и знаниями по магии и медицине.

⁸⁹ Они составляют 36% всего индейского населения штата.

записей музыки в исполнении инструментальных ансамблей. В разделе книги, посвященном музыке Чиапаса [344:259-317], содержится более десяти расшифровок пьес цоцилей, в то время как музыки цельталей – только четыре. Сами себя цоцили называют «ботсиль виник о’тин», что означает «настоящие люди», а свой язык – «ботсиль к’оп» – «истинный язык». Р. Андерсон, описывая особенности музыки этого народа, отмечает, что цоцили относятся к своей музыке как к «подлинной песне» [285].

Так как территория обитания цоцилей находится в высокогорных районах центрального Чиапаса, не случайно, что исконными музыкальными инструментами являются такие, которые позволяют обозначить контуры огромного природного пространства. Это мембранофоны с низким звучанием и тростниковые флейты с высоким⁹⁰.

Среди заимствованных у европейцев инструментов обращают на себя внимание кларин – труба, звучащая в высоком регистре и обладающая ярким свистящим тембром, – а также труба, звучание которой служит для сопровождения в качестве бурдона на двух тонах в чистую кварту.

Весьма важно отметить, что ансамбль из двух труб – высокой и низкой – и мембранофонов был распространен в индейской культуре еще в доколумбову эпоху, но в то время трубы изготавливались из дерева и глины⁹¹. До настоящего времени сохранилась танцевальная драма индейцев майя-киче «Рабиналь Ачи» (XV в.), в которой сопровождающий танцевальное действие ансамбль включал две трубы (ведущую мелодическую

⁹⁰ Данный тип ансамбля участвует в сопровождении религиозных напевов. См. Пример 7 в Приложении 10.

⁹¹ Существовавшие в системе традиционного музыкального инструментария майя деревянные трубы – такие, которые изображены на фресках городища Бонампак, – вышли из употребления в колониальную эпоху и были заменены медными аэрофонами.

линию и исполняющую бурдонирующий аккомпанемент) и щелевой барабан тун⁹².

Музыкальные инструменты с их специфической тембровой палитрой играют важную роль как в традиционных культово-обрядовых действиях индейцев, так и в праздниках и фестивалях, посвященных католическим святым – покровителям их городов и деревень. У цоцилей сохраняется своя мифология и календарь, имеет место культ предков, связанный с почитанием духов гор, пещер, колодцев. В отдельных местах встречается культ индейских оракулов («говорящих святых»). В родовых святилищах совершаются жертвоприношения быков. Верховным божеством у цоцилей является бог дождя, молнии, гор и лесной дичи Йахвал Баламил. Распространено почитание крестов. Главные церемонии года – День Креста, который устраивается в мае перед началом сева, и праздник урожая в октябре. Характерным для цоцилей и других племен является соединение католических праздников с традиционными индейскими костюмированными шествиями, представлениями и танцами в масках. Известны танец ягуара и оленя, танец обезьяны, танец на углях [27] и др.

Пересечения христианского и языческого ощущается и внутри самого храма. В церкви Сан-Хуан-Чамула нет скамеек, пол покрыт сосновыми иглами, сосновые ветви стоят в бутылках из-под кока-колы. Церковь заполнена красочными свечами, дымом от горящей смолы – копала, применявшегося индейцами еще во времена доиспанского завоевания. Вдоль стен – раскрашенные деревянные статуи святых в больших деревянных оправах и много старинных зеркал для того, чтобы отогнать зло. Местные знахари здесь определяют болезни у своих пациентов, предписывая им для излечения дурного глаза свечи определенных цветов и размеров, цветочные лепестки и перья. В случае тяжелой болезни для выздоровления чамульцы

⁹² Расшифровка музыкального сопровождения «Рабиналь Ачи» дана в книге «Rabinal-Achi. El varon de Rabinal. Ballet-drama de los Indios quiches de Guatemala. Traducción y Prologo de Luis Cardoza y Aragon» [381:83-86]. См. Пример 1 в Приложении 10.

молятся, вставая на колени и держа в руках свечи и предназначенных в жертву цыплят, а затем пьют из церемониальных чаш напитков (кока-кола). Во время молитвы они скандируют слоги на архаическом диалекте цоцилей. Иностранцам в храмах предписано держаться почтительно и скромно [274:8].

В деревенских храмах из алтаря могли слышаться звуки барабана и пение «Аллилуйя», которое описал Р. Санди, работая в 1934 г. в фольклорной экспедиции вместе с К. Чавесом [344:264]. Индейцы объяснили исследователям, почему они считают барабан литургическим музыкальным инструментом. Это связано с одним чудесным событием. Когда-то один из престарелых священников уронил в алтаре облатку. Влетевшая в этот момент через окно в алтарь пчела унесла частицу этой облатки в свой улей, находившийся в дупле дерева. Из этого дерева сделали барабан и поставили его в алтарь, чтобы сопровождать его звучанием отдельные песнопения [там же, 265–267].

Образцов церковной музыки в первом томе «Исследования мексиканского фольклора» не менее семи. В основном это произведения для инструментального ансамбля, в который входят от двух до пяти инструментов. Как было указано выше, наиболее типичным является сочетание тростниковой флейты с барабаном. В двух образцах «Религиозной музыки для бодрствования» («Tonada religiosa velacion») ⁹³ [там же, 282] представлены две полярные по высоте и тембровой окраске звучности – парящие в свободной ритмике свистящие мотивы тростниковой флейты и мерный гул остинатных ритмоформул барабана. Соединяясь в традиционных представлениях цоцилей, небесное и подземное уживаются и с их христианским мировоззрением.

Подобный образный сплав звучаний небесных и пещерных духов имеет место в музыке, используемой во время празднования Великой Пятницы у чолей, где свистящим фразам флейты противопоставлен сухой барабанный

⁹³ См. Пример 9 в Приложении 10.

треск. Фрагмент этой музыки, в которой целое символизирует земное пространство с небесным куполом над ним, приводит в своей антологии североамериканский исследователь А. Лазар [285]. Увеличение количества ударных инструментов, как в церковной мелодии для цинакантанской флейты и большого и малого барабанов в местности Цинакантан⁹⁴, ведет к увеличению гулкости звучания, словно исходящего из-под земли [344:306–308]. Свистковая флейта нередко полиритмически соотносится с барабанами, которые, в свою очередь, то соединяются в единой остигатной ритмоформуле, то разделяются на дополняющие друг друга партии. Мелодия в высоком регистре более развита и подвержена смене темпа и особенно метра (3/4 – 2/4 – 6/8 – 2/4).

В «Церковной музыке, посвященной Тайной Вечере» («Tonadas religiosas despedida»)⁹⁵ [там же, 308–310] из Чамулы состав инструментального ансамбля схож с составом предыдущего образца из Цинакантана (тростниковая флейта и два барабана), однако тембр флейты, играющей в среднем регистре, здесь не такой пронзительно свистящий. Ударные выполняют композиционную функцию, разделяя это построение на две части двумя ритмоформулами, исполняемыми в унисон.

Подобное деление музыкального пространства на нижнюю и верхнюю сферы связано с дуальностью религиозно-мифологического и социокультурного мышления индейцев. Эта дуальность проявляется на самых разных уровнях – от вербального языка до художественного текста. В качестве указателей на особенности дуального мышления индейцев воспринимаются имена-названия божеств майяского пантеона. В имени божества ветра, культуры и науки Кецалькоатля содержится определение двух пространственных сфер – небесной и воздушной («кецаль» – «птица») и

⁹⁴ Цинакантан расположен на высоте более 2500 м над уровнем моря. По данным 2006 г. индейцы племени цоциль составляют 98% его тридцатитысячного населения. На языке науатль «цинакантан» означает «земля летучих мышей». В период доиспанского завоевания население имело активные торговые связи с ацтеками.

⁹⁵ См. Пример 10 в Приложении 10.

земной и подземной («коатль» – «змея»). Образ Пернатого змея часто передается в традиционной музыке звучанием, объединяющим низкие «земные» тоны ударных и высокие, «птичьи» – флейт. Да и сам Кецалькоатль имеет свой звуковой символ [215:113]⁹⁶.

В «Религиозной музыке для приготовления алтаря» («Tonada religiosa para componer el altar»)⁹⁷ [344:286-289], записанной от цоцилей из местечка Сан-Бартоломе, действует тембровая драматургия. Она строится на разделении инструментальных партий по их функциям в ансамбле на ведущую партию, партию-партнера и партию-поддержки [184].

Во второй части композиции – ансамбль из двух одинаковых барабанов и тростниковой флейты. На флейте исполняется мелодия танцевального характера. В партиях барабанов временами ощущаются полиритмические сочетания. В остинатной ритмоформуле второго барабана, на наш взгляд, прослушивается скандируемое слогосочетание имени главного божества цоцилей – Йахвала Баламила⁹⁸.

Таким образом вторая часть композиции представляет собой танец в честь божества или танец самого божества дождя. Призыв к этому божеству, на наш взгляд, содержится уже в первой части данной композиции⁹⁹, предназначенной для кларина и трубы, которые сочетаются с двумя барабанами. В партии одного из барабанов слышится отмеченная нами ритмоформула. Мелодическая линия кларина носит явно речитативный характер, впоследствии включая ритмоформулу, которая символизирует шествие. Партия трубы, находящаяся в среднем слое партитуры, строится на двойном бурдоне в интервал чистой кварты. Таким образом два аэрофона с резкими тембрами – более высоким у кларина и более низким у трубы – как

⁹⁶ Звуковые символы определяют семантический строй и традиционных ритуальных построений, и основанных на них музыкальных композиций [2].

⁹⁷ См. Пример 11 в Приложении 10.

⁹⁸ Подобные остинатные ритмоформулы относятся к типу элементов традиционной музыки, опирающейся на дохристианские (языческие) представления о мире [96;195; 196].

⁹⁹ Эту часть Л. Санди и Ф. Домингес называют своеобразной прелюдией ко второй части композиции.

бы призывают высшие духовные силы, которые, в свою очередь, проявляют себя в традиционном архаическом ансамбле в составе флейты и барабанов во второй части композиции.

В «Песне в честь св. Доминго» («Tonada de Santo Domingo»)¹⁰⁰ [344:284-286] и «Песне в честь Св. Лоренцо» («Tonada de Santo Lorenzo»)¹⁰¹ явно соединяются черты христианского и языческого мировоззрения цоцилей из Сан-Бартоломе. Чувство радости, связанное с праздниками в честь святых, перерастает в состояние энергичного действия, отражающего некий культовый ритуал. Перед слушателями как бы разворачиваются три пласта, три образные действующие силы.

В «Песне в честь Святого Доминго» – это образ общины, который передается звучанием трех ритмических линий двух мембранофонов. На фоне ровного бега шестнадцатых и синкопирующих ритмических ячеек, звучащих из-под обеих рук первого барабанщика, словно скандируются различные ритмоформулы и их варианты с разным количеством повторений. Образ молящихся в танце жрецов передает кларин, мелодию которого сменяет тема у тростниковой флейты. Флейта – символ танцующего божества, отвечающего на призывы священнодействующих.

В «Песне в честь Святого Лоренцо» данные образы передаются в вокальной партии и партиях хордофонов. Два тембровых пласта образуют партии скрипки и арфы и партия гитары, выполняющая в большей степени метроритмическую функцию.

Характерным является феномен персонификации танцующих божеств людьми в костюмах и масках, что было типичным для танцевальных культовых действий в культуре Месоамерики. Тембровая драматургия этого сочинения для флейты, кларина и двух мембранофонов подтверждает вышесказанное. Кларин не может звучать одновременно с тростниковой флейтой, так как заглушит ее. Композиция таким образом состоит из двух

¹⁰⁰ См. Пример 12 в Приложении 10.

¹⁰¹ См. Пример 13 в Приложении 10.

частей, идущих без перерыва, как бы реконструируя обрядовое действо со сменой двух различных тембров, которые символизируют жреца-посредника и божество. Объединяющим началом является многоголосное звучание образа общинников, скандирующих различные сакральные ритмоформулы. Подобная разноголосица в партиях мембранофонов передается полиритмическим сочетанием голосов в переменном метре (3/4, 2/4).

В инструментальных версиях песен, исполняемых в честь Младенца Иисуса, в большей степени ощущается христианское начало. Пьеса для скрипки, арфы и гитары «Восставший Младенец Иисус» («Levantamiento del Niño Jesus») ¹⁰² [там же, 297-299] представляет собой три строфы, каждая из которых написана в двухчастной песенной форме (a-b, a-b¹, a-b). Это довольно характерно для евроамериканских религиозных песен. В партитуре этого сочинения главный мелодический голос ведут скрипка с настройкой струн g – e¹ – a¹ – d² и арфа, крайне редко выходя из унисонной мелодии.

Оба тембра отчасти объединяет некоторая пустоватость звучания. Функцию гармонической вертикали в фактуре пьесы выполняет пятиструнная гитара с настройкой струн g – c¹ – f¹ – a¹ – d². Ее остиная ритмоформула в двухдольном метре (восьмая – две шестнадцатых – две восьмых) на протяжении всего сочинения лишь подчеркивает тот факт, что без ударного инструмента в своих ансамблях индейцы майя не могли обойтись. Линия же баса в музыкальной ткани пьесы поручена левой руке арфиста. Предельная простота аккордового склада у гитариста (почти всегда два аккорда на нижнем педальном тоне) и басового голоса у арфы контрастирует многозвучным мелодическим фразам унисона скрипки и верхнего голоса арфы. Краски же инструментов, участвующих в этом сочинении, дополняют друг друга, создавая общий тембровый колорит, подчеркивающий торжественный благородный характер пьесы.

¹⁰² См. Пример 14 в Приложении 10.

Обработку рождественской песни «Рождение Младенца Иисуса» («Nacimiento del Niño Jesus»)¹⁰³ [там же, 302] с предыдущим образцом роднит состав инструментального ансамбля и функции инструментов в фактуре¹⁰⁴. Этот ансамбль в мелодическом, фактурном и тембровом отношении еще более спаян. Отдельные аккорды в павой руке у арфиста образуют единую гармоническую вертикаль с созвучиями гитары¹⁰⁵. Гитара с высокой настройкой ($d^1 - g^1 - c^2 - e^2 - a^1$) из Цинакантана почти сливается своим резковатым тембром со звучанием арфы, а двухструнная скрипка своей пустоватой звучностью не нарушает тембрового единства. Это качество ансамбля способствует единому духу, настроению, необходимому для рождественского праздника.

Рождественские песни и их инструментальные версии часто пели в своих домах горожане и сельские жители. С другой стороны, и отдельные светские мелодии в исполнении небольшого ансамбля инструментов время от времени звучали. В Сан-Кристобаль-де-лас-Касасе Л. Санди и Ф. Домингес привлекла благозвучная музыка, доносившаяся до их слуха из собора. Оказалось, что эти нежные, похожие на человеческий голос звучности производит дуэт арфы и гитары. Мягкое прикосновение к струнам инструментов и особенности акустики храма, по мнению двух мексиканских исследователей, придавали звучанию простой красивой мелодии под названием «Аделита» особый тембровый колорит [там же, 269].

«Аделита»¹⁰⁶ так же, как и предыдущий образец музыкального фольклора цоцилей, относится к жанру сон и впечатляет незатейливой

¹⁰³ См. Пример 15 в Приложении 10.

¹⁰⁴ Мелодию, как и в предыдущем примере, ведут скрипка и арфа в унисон (исключение составляют редкие терцовые дублировки), гармоническая вертикаль музыкальной ткани со своей остиной ритмоформулой и нижним педальным тоном поддерживается в партии пятиструнной гитары, линия басового голоса проходит у арфы.

¹⁰⁵ В шестом такте каждого куплета этого сона в партии гитары и арфы образуется даже доминантнонааккорд.

¹⁰⁶ См. Пример 16 в Приложении 10.

мелодической линией в партии арфы. Гармоническая вертикаль вновь у гитары (строй $c^1 - e^1 - f^1 - a^1 - e^2$), линия гармонического баса у двадцатиструнной арфы также предельно проста. Несмотря на отмеченную выше резкость в звучании этих инструментов, исполнители смогли придать более мягкий тембровый колорит, сообразуясь с храмовым резонансом и собственной манерой исполнения. Таким образом звучание светской музыки в церкви сделало ее более возвышенной, приподнятой.

Инструментальные ансамбли цоцилей сопровождают и танцевальные действия. Во время тожеств по случаю праздника Тела Христова в Чамуле исполняется Танец ягуара и Танец оленя¹⁰⁷. Музыкальное сопровождение включает в себя помимо арфы и гитары бубенчик чин-чин, а основную мелодию исполняет певец. Мелодическая линия арфы производна от вокальной темы, арфовые басовые тоны традиционно поддерживают гитарную гармоническую вертикаль, создавая единую тембровую краску. Многократно повторенное восьмитактовое построение этого танца расцвечивается простой остиной ритмоформулой (четверть и две восьмых) звонкого тембра бубенчика. Таким образом индейцы прославляют Бога традиционными средствами своей музыки и хореографии с привлечением евроамериканских музыкальных инструментов.

Инструментальный ансамбль является участником и музыкально-театрального действия, связанного с событиями колонизации Мексики. Одну из танцевальных драм цоцилей – «Малинче»¹⁰⁸ [там же, 90-97], посвященной завоевателю Эрнану Кортесу, сопровождает традиционный инструментальный ансамбль, сходный по составу с ансамблем, аккомпанировавшим Танцу ягуара и Танцу оленя. Однако вокальная партия

¹⁰⁷ См. Пример 17 в Приложении 10.

¹⁰⁸ См. Пример 18 в Приложении 10.

здесь передана скрипачу¹⁰⁹. Основные слои музыкальной фактуры шести эпизодов драмы «Малинче» также традиционны.

Но мелодическая линия арфы развивается и самостоятельно (первая часть), и в качестве варианта скрипичного наигрыша (шестая часть), или проводится в унисон со скрипкой (пятая часть). Благодаря музыкальным инструментам из Сан-Бартоломе – особенно скрипке (настройка $g - e^1 - a^1 - d^2$) и гитаре (настройка $g - c^1 - f^1 - a^1 - d^2$) – тембровый состав ансамбля отличается большей густотой. Этот тембровый оттенок ансамбля связан с большей интенсивностью переплетения двух верхних мелодических голосов и плотностью гармонической вертикали (шестизвучные аккорды у арфы и гитары). Тембровая драматургия танцевальной драмы не отличается разнообразием. Разные ее эпизоды, выдержанные в одном тембре, фактуре и составе, – лишь оттенки одного бурного страстного настроения.

Таким образом, религиозные пьесы («Tonadas religiosas») отличаются значительным тембровым разнообразием в плане развития тембровой драматургии и оригинальностью тембрового звучания ансамблей, в отличие от пьес, связанных с визуальным рядом (танцевальные драмы), где музыка выполняет подчиненную роль, поддерживает танцоров. Переплетение христианских образов и языческого настроения в музыке создает удивительный синтез, который представлен инструментальными ансамблями индейцев майя. Христианское и языческое начала в майяском инструментальном ансамбле проявляется во взаимодействии разных культур, связанных с манерой звукоизвлечения и различием тембров.

Христианская музыкальная культура – это культура распетого слова, языческая же связана с продуцированием звуков, полученных из природы. Они звучат значительно резче и порой громче, чем церковные песнопения или европейские струнные инструменты. Поэтому индейцы и перестраивают музыкальные инструменты, чтобы их звучание было более громким, а

¹⁰⁹ В отличие от данных танцев в индейской танцевальной драме «Монтесума и Кортес» используется только одна скрипка.

тембры – более пустоватыми и резкими. Именно иной тембровой колорит ансамблевой инструментальной музыки индейцев майя свидетельствует о том, что носители этой культуры сохранили до нашего времени свой собственный этнослух, свое видение и слышание традиции.

Среди примеров инструментальной музыки цоцилей выделяются инструментальные и вокально-инструментальные пьесы, записанные в Чамуле. Жителей этого города составители книги даже выделяют в самостоятельную этническую группу [344:261], что не встречает поддержки у целого ряда этнологов. Однако на взгляд мексиканских этномузыковедов музыка этого субрегиона имеет свой особый тембровой колорит. Индейцы Чамулы активно используют в ансамблевой музыке традиционные инструменты – среди них тростниковые флейты, глиняные дудочки-свистульки, малый и большой барабаны, бубенчик чин-чин.

Своеобразна в Чамуле так называемая индейская арфа. Ее восемнадцать струн настроены следующим образом [там же, 319]: F – B – c – c¹ – f – b – c¹ – d¹ – e¹ – f¹ – b¹ – a¹ – b¹ – c² – d² – e² – f² – g².

Жители этой местности по-своему трактуют и музыкальные инструменты, пришедшие к ним из Европы. Например, знаменитая чамульская гитара, хотя и сохранила в целом европейскую модель, но отразила на себе особое видение индейских музыкантов. Р. Андерсон отмечает специфику конструкции инструмента, а главное – его особую настройку [285]. Он приводит пример записи звучания такой пятиструнной гитары с настройкой c – f – b – d¹ – g². Чамульская гитара распространена и в Цинакантане. На этих инструментах цоцильские музыканты продемонстрировали свое мастерство во время фестиваля в Сан-Себастьяне, где вместе с певцами ансамбль составляли три гитариста [там же]. От чамульской отличается своей настройкой другой тип гитары, также распространенной в муниципалитете Цинакантан¹¹⁰.

¹¹⁰ Цинакантан расположен на высоте более 2500 м над уровнем моря. По данным 2006 г. индейцы племени цоциль составляют 98% его тридцатитысячного населения. На языке науатль «цинакантан»

Еще в трех других местах Чиапаса у цоцилей встречаются арфы и гитары, отличающиеся друг от друга количеством струн и их настройкой. Например, в городе Сан-Кристоваль-де-лас-Касас¹¹¹ можно встретить пятиструнную гитару. Настройка струн у арфы в этой местности в большой и первой октавах та же, что и у чамульской гитары [там же, 283]: C – F – B – D – G – c¹ – f¹ – b¹ – d¹ – g¹, в малой октаве – три струны с настройкой c – f – g, во второй октаве к чамульской модели прибавлены еще две струны – a² – b², а венчает такой инструмент c³.

В местечке Сан-Бартоломе, называемом в настоящее время Вестиниана-Каранза, пятиструнная гитара настроена следующим образом: три первые струны расположены по квартам от соль малой октавы вверх, четвертая настроена большой терцией выше третьей, а последняя – ре второй октавы: g – c¹ – f¹ – a¹ – d².

Девятнадцатиструнная арфа из Сан-Бартоломе настроена немного иначе, чем в других местностях Чиапаса [там же, 290]: F – B – a – c – f – b – c¹ – a¹ – h¹ – c² – d² – e² – f² – g² – a² – h² – c³ – d³ – e³.

В результате различия в строях гитар и арф, о которых шла речь, приводит и к различиям в тембровых характеристиках как данных инструментов, так и инструментальных ансамблей, в которые они входят. Например, гитары из города Сан-Кристоваль-де-лас-Касас обладают более резким, а гитары цельталей из Тенанго – более глубоким тембром. Звучание же арф в традиционной музыке индейцев характеризуется тембром, занимающим место между тембрами классической арфы, клавесина и гитары.

На арфе часто играют ногтями, поэтому звучание инструмента более резкое, порой даже пустое. Такая арфа по размеру меньше, чем европейская, и у нее отсутствует педаль. Настройку струн можно повышать на полтона с

означает «земля летучих мышей». В период доиспанского завоевания население имело активные торговые связи с ацтеками.

¹¹¹ В городе, расположенном на высоте 1400 м над уровнем моря, с потрясающим видом на горы и одноэтажными домиками, раскрашенными в разные цвета, еще можно встретить индейцев в национальных костюмах.

помощью металлических крюков, как на арфах из Цинанантана. Нередко к деке инструмента прикрепляют резонатор из тыквы, в результате чего тембр становится богаче, глубже, колоритнее, а звучание – одновременно и более громким, и более закрытым, словно утробным. Тембр традиционной индейской скрипки отличается более пустым по характеру звучанием, так как музыкант играет на ней, держа смычок ближе к порожку.

В целом следует отметить, что рассмотренные в данном разделе главы примеры ансамблевой инструментальной музыки не представляют исключения из музыкальных традиций современных индейцев майя. Напротив, они являются типичными образцами традиционной индейской музыки, широко распространенной в Мексике (кроме штата Чиapas это также штаты Мичоакан и Халиско) и Гватемале (департаменты Солола, Сакатепекес, Чемальтенанго, Альта Верапас, Баха Верапас, Кецальтенанго, Уэуэтенанго). Их важное значение в обеспечении культовой и бытовой сторон современной культуры – залог развития месоамериканских традиций на новой почве.

ГЛАВА 3.

ПРОЯВЛЕНИЕ ИНДИХЕНИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ МЕКСИКАНСКИХ И ГВАТЕМАЛЬСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

3.1. Индихенизм в музыкальной культуре

Мексики и Гватемалы

Среди многообразия художественных и музыкальных направлений в современных культурах Латинской Америки выделяется характерное для данного региона течение индихенизма¹¹². Достаточно интенсивно индихенизм начал проявлять себя в первые десятилетия XX века (особенно в 1920-1930-е гг.) в тех латиноамериканских странах, в которых индейцы составляли значительную, а подчас и большую (как, например, в Гватемале) часть населения, и где сохранились традиции древней индейской культуры. Начиная с 1940-х гг. индихенизм стал привлекать интерес общественности США и стран Европы. Желание некоторых представителей европейской интеллигенции и молодежи найти выход из духовного кризиса посредством принятия жизненных и мировоззренческих принципов индейских народов выразился в создании ими общин в мало посещаемых местностях на территории Европы. Принимая индейские имена, члены этих общин в своей хозяйственной и социальной жизни следовали индейским обычаям.

Российские и зарубежные ученые рассматривают индихенизм не только в его связях с духовной и художественной культурой, но и шире – как движение, охватывающее различные сферы социальной жизни, политики, образования, медицины и др. Как отмечают исследователи, об индихенизме можно говорить в двух планах: как о черте поиска национальной сущности и как о стремлении разрешить проблемы коренного населения Америки [202]. В связи с тем, что индихенизм поддерживают как евроамериканцы, метисы, так и сами индейцы, для обозначения этого движения, сближающегося по

¹¹² Термин «индихенизм» происходит от испанского слова «indíheno» (туземный) и служит для обозначения течения в общественной мысли, литературе, изобразительном искусстве и музыке латиноамериканских и североамериканских стран. [49]

отдельным вопросам с программами индейских организаций, употребляют также термин «индеанизм» (от испанского «indeo – индейский») [47].

Особую актуальность индихенизм приобрел в Мексике и Гватемале. В XX веке изучение проблем индейцев ведется рядом мексиканских институтов. Среди них следует выделить Институт национальных исследований Автономного национального университета Мехико (осн. в 1930 г.), Всеамериканский институт индихенизма (осн. в 1942 г.) и Институт эстетических исследований в Мехико. Проблематика, отраженная в работах мексиканских ученых и связанная с индихенизмом, самая многообразная. Это, в первую очередь, вопросы изучения отдельных племенных групп с целью улучшения условий их жизни и включения их в социальную жизнь страны, проблемы статистического и демографического характера, а также аккультурации индейского наследия Мексики¹¹³. Это также проблемы лингвистического порядка¹¹⁴ и вопросы взаимоотношения этнических групп индейцев между собой и с креольской культурой. Не менее важными являются и политические, юридические и географические аспекты жизни индейского социума. Особенно богаты проблематикой исследования, в которых отображен религиозный уклад жизни индейцев¹¹⁵.

Особое внимание ученые уделяют вопросам древнего и современного искусства индейцев майя и науа. Среди значительных трудов первой половины прошлого века, изданных Институтом эстетических исследований, отметим работу С. Тоскано «Доколумбовое искусство Мексики и Центральной Америки» (1947). На протяжении XX столетия к проблематике

¹¹³ Эти проблемы поднимаются в работе Клессинга-Ремпела У. и Кнопа А. («Свои и чужие: межкультурные и мультикультурные общества», 1996).

¹¹⁴ Они связаны с изучением индейских языков, идентификацией языка и литературы в Мексике, лингвистической политикой в стране и др.

¹¹⁵ Большая часть исследований данной проблемы посвящена анализу различных форм протестантизма, активно развивающихся в XX столетии в индейских общинах Мексики – это труды Хуариса Э. («Секта подчинения в Яхалоне, Чиapas», 1998) и Масферрора Э. («Секта или церковь, старые или новые религиозные движения», 1998).

индихенизма обращались и многочисленные исследователи из США, разных стран Европы и России – Т. Проскуракова, М. Стингл, Р.В. Кинжалов, Ю.В. Кнорозов и многие другие.

Проникновению индихенизма в музыку способствовал интерес к индейскому фольклору этнографов, литераторов и художников XIX в. Наиболее высокого художественного уровня музыкальный индихенизм достиг в Мексике [209]. В 1871 году в Мехико появилась первая опера на сюжет из истории завоевания Мексики – «Гуатимотцин» с музыкой А. Ортеги на текст Х. Куэльяра¹¹⁶. Присутствие в опере персонажей индейского фольклора воодушевляло мексиканцев, способствовало подъему их национального духа.

Однако до двадцатых годов прошлого века большинство исследователей-американистов как в Мексике, так и за ее пределами чаще повторяли высказанные еще первыми конкистадорами осуждения в адрес музыки народов Месоамерики¹¹⁷, либо соглашались с авторитетным мнением историков, описывающих индейские обычаи¹¹⁸. В своем трактате «Национальное искусство в Мексике»¹¹⁹, опубликованном в 1917 г. под официальной эгидой Главного управления по делам изящных искусств Мексики, сотрудница Национальной консерватории в Мехико А. Эррера-и-Огасон подвергла музыку науа и майя осуждению. С ее точки зрения, эта музыка, выражавшая душу жестокого и варварского народа, была дегенеративной и, следовательно, неприемлемой для восприятия цивилизованного европейца: «Судя по экземплярам ацтекских инструментов,

¹¹⁶ Гуатимотцин – испанская транскрипция имени ацтекского принца Куаутемока, возглавившего борьбу индейцев против испанских конкистадоров. Данный сюжет не утратил своего значения и в современной литературе и искусстве/

¹¹⁷ Таких, как Берналь Диас дель Кастильо (1492-1581).

¹¹⁸ Например, Хавьера Клавихеро (1731-1787), который отзывался о музыке ацтеков как о самом жалком из искусств, существовавшем у туземцев до конкисты [311:342].

¹¹⁹ Был опубликован в 1917 г. под официальной эгидой Главного управления по делам изящных искусств Мексики.

хранящихся в Национальном музее Мехико, мы можем заключить, что музыка этого народа до конкисты была столь же варварской, как и церемонии, во время которых она звучала. Раковины-трубы, миштекская флейта, тепонацтли... – инструменты, явно неспособные произвести, ни каждый в отдельности, ни все вместе благостную гармонию или пробудить духовный отклик, соответствующий принятым выше нормам поведения; их развратные звуки вызывают лишь образы необузданной жестокости» (цит. по: [192:45]).

К. Закс в своей «Истории музыкальных инструментов» также утверждал, что американские аборигены были удивительно отсталыми в музыке, по крайней мере, в инструментальной, и что их инструменты были в высшей степени примитивными и азиатского происхождения [390].

Но мнение о музыке месоамериканцев как о низкой, примитивной постепенно менялось. Уже К. Закс предлагал произвести переоценку традиционных представлений о развитии как музыки в целом, так и «примитивной» музыки в частности.

С. Марти писал, что музыка племен мачигуенгами, пирами, амауаками и уачипаирис из перуанской сельвы, изученная и записанная Э.М. Бест из университета в Куско, или музыка народностей пиароа и гуаариво из амазонской сельвы Венесуэлы, записанная П. Гассе из Музея Человека в Париже, поражает своей оригинальностью, красотой, мелодическим и ритмическим развитием, а также новыми созвучиями, производимыми флейтами и ударными инструментами. Ученый сравнивал впечатление от этой музыки с тем, которое возникает при оценке росписей в пещерах Альтамира у Дордони, этрусской письменности или шедевра современного искусства. С. Марти также отмечал, что совершенство и пластическая красота вызывает удивление и восхищение, и воспринимающему произведения искусства не приходит в голову оценивать их как более или менее совершенные в плане чувства или техники [357:8].

Р. Стивенсон в своем труде подробно анализирует музыку в обрядах, охватывает музыкальную сторону индейской культуры в целом. Дж. Бехэг отмечает такое важное специфическое свойство сознания современного индейца как «бимузыкальность», которая проявляется в индейской культуре в существовании двух типов музыкальной психологии. Один связан с музыкальными действиями предков, ритуальными функциями музыки и представлениями о ее сверхъестественном происхождении, другой – с современными музыкальными традициями метисного населения.

Перемены в отношении к месоамериканской музыке и к музыке современных индейцев майя и науа как к равной среди других достижений культуры региона произошли и в мысли о музыке самих латиноамериканских исследователей. Через десять лет после вышеупомянутой публикации А. Эрреры-и-Огасон эта музыка уже не только не порицалась, но впервые за всю историю ее изучения превозносилась как драгоценный образец для подражания со стороны современных мексиканских композиторов. Те качества традиционной музыки, которые еще несколько лет назад казались ее коренными недостатками, внезапно стали почитаться как наивысшие достоинства. Очень важным для развития музыкального индихенизма в Мексике стало выступление известного композитора и исследователя-фольклориста К. Чавеса с докладом об ацтекской музыке на научной конференции в Национальном университете в Мехико в 1928 г.¹²⁰

В целом, двадцатые годы прошлого столетия ознаменовали собой резкий поворот в отношении мексиканцев к древним и средневековым пластам своей музыкальной культуры. Специфические черты музыки Месоамерики, ранее трактовавшиеся как ее основные дефекты, – «минорность», «монотонность», «одновременные созвучия различных пентатонных мелодий», совершенно не согласующиеся друг с другом с точки зрения европейцев, приверженность к «двум или большему числу ритмов,

¹²⁰ На это обращает внимание исследователь индейской музыкальной культуры Р. Стивенсон [192:45]. См. также [69].

акценты которых никогда не совпадают», – теперь стали рассматриваться как неоспоримые достоинства.

Призыв К. Чавеса к мексиканским музыкантам наследовать прошлое своей страны вскоре получил огромную поддержку среди композиторов. Ученики К. Чавеса – индейцы по происхождению Д. Айяла Перес и К. Уисар, а также С. Ревуэльтас, Б. Галиндо-Димас, Ф. Домингес, Л. Санди, Р. Герреро, Э. Эрнандес Монкада, В. Мендоза и Х.-П. Монкайо следовали за ним в утверждении достоинств индейской музыки и копировали ее модели везде, где только было возможно. Этому помогали современные им научные изыскания.

Мексиканские ученые и композиторы, обращавшиеся к музыке доколумбовой эпохи, особенно плодотворно развивали три направления исследований. Первое опиралось на систематическое изучение музыкальных инструментов, использовавшихся народами майя и науа до конкисты. Второе было связано с изучением кодексов и испанских хроник, повествующих о музыкальной культуре Месоамерики. Третье было представлено музыкальными образцами, записанными в экспедициях от изолированных групп индейцев, которые по прошествии многих столетий смогли сохранить основные элементы музыкальной культуры доколумбовой эпохи.

Характерно, что основоположники музыкального индихенизма в Мексике и Гватемале композиторы К. Чавес и Х. Кастильо сами собирали музыкальный фольклор индейцев, работая в экспедициях. В 1934 г. К. Чавес вместе с Ф. Домингесом и Л. Санди записали традиционный музыкальный материал от индейцев племен цоциль, чамула, бочахон, тохолабаль и лакандонов в мексиканском штате Чиapas [344]. Х. Кастильо не только собрал, обработал и включил в свои сочинения мелодические фразы песнопений индейцев майя-киче, но и написал этномузыкальный труд о музыкальных традициях этого народа. В своей книге Х. Кастильо отмечает особую важность для развития культуры майя-киче летописи «Пополь-Вух» и книги «Родословная владык Тотоникопана» [309].

Пробуждение интереса к музыке и музыкальной культуре индейцев доколумбовой и современной Латинской Америки было связано с ростом национального самосознания и подъемом национально-освободительного движения в первые десятилетия XX столетия. Обращение к национально-освободительным и демократическим идеям революции в Мексике 1910-1917 гг. закрепило индихенизм в мексиканском композиторском творчестве 1920-1930-х гг.

Наиболее ярко новые тенденции проявились в произведениях К. Чавеса, С. Ревуэльтаса и Х.-П. Монкайо. Именно эти музыканты стали создателями мексиканской национальной композиторской школы, основоположником которой считается М. Понсе. В отличие от своего учителя и предшественника они смогли увидеть в индейской культуре не только фольклорный материал для композиторской обработки, но и новые возможности музыкального языка и новые средства для обогащения современного евроамериканского композиторского мышления. В их сочинениях также передается иное ощущение звукового и музыкального пространства.

Из многих произведений мексиканских авторов на индейскую тему выделяются сочинения 1920-1930-х гг. К. Чавеса (балет «Четыре солнца», симфоническое произведение «Пирамида 3», сочинение для хора «Пирамида 4», «Мексиканские песни» и «Шочипилли Макуилшочитл», «Концерт для ударных», романсы для голоса и барабана и «Индийская» симфония)¹²¹ и С. Ревуэльтаса (симфонические пьесы «Сенсемайя» и «Ночь майя»)¹²². В них своеобразно преломляется как традиционный менталитет американских индейцев, так и элементы их музыкально-культурных традиций. Этот менталитет опирался, в частности, на ритуальную деятельность, которая, в свою очередь, была основана на взаимодействии участников обряда с духами и божествами с постепенным их вхождением в экстатическое состояние.

¹²¹ Музыковедческий анализ ряда произведений К. Чавеса сделан в работе Доценко В. [81]

¹²² Сведения о жизни и творчестве С. Ревуэльтаса содержатся в статьях П. А. Пичугина [213;214]

Основными источниками знаний о музыкальной культуре индейцев для композиторов был индейский сборник «Мексиканские песни» (1582 г.) и испанские хроники XVI-XVII вв. – «История Новой Испании» Б. де Саагуна, «Сообщение о делах на Юкатане» Д. де Ланды, «Правдивая история завоевания Новой Испании» Б. Диаса дель Кастильо и др., – в которых подробно описывались индейские обряды и музыкальный инструментарий, а также содержались зарисовки сцен музицирования, музыкальных ансамблей и инструментов.

Большое значение имели и традиционные мифологические представления индейцев. В «Сенсемая» С. Ревуэльтаса передана картина сотворения мира из первой вибрации и четырех стихий (воды, воздуха, огня и земли) первотворцами Шпийякоком и Шикуне, а также образы мифологических животных (ягуара, змеи) и птиц. Передаче мифологической основы индейской культуры способствует и обращение композиторов к традиционной числовой символике (пять эпох в существовании Вселенной и четыре ее пространственных направления, парность функций главных божеств Кецалькоатля и Тескатлипоки и т.п.).

Отношение к индейским музыкальным традициям в сочинениях К. Чавеса и С. Ревуэльтаса отразилось, в первую очередь, в использовании в симфоническом оркестре отдельных индейских инструментов. Это идиофоны и мембранофоны – прежде всего щелевой горизонтальный барабан тепонацтли и вертикальный барабан уэуэтли, которые у ацтеков и майя почитались как божества Кецалькоатль и Уэуэ. Эти древние индейские музыкальные инструменты применяются К. Чавесом в «Мексиканских песнях».

В состав оркестра «Индийской симфонии» К. Чавеса включены традиционные индейские идиофоны и мембранофоны: барабан, тыквенная погремушка гуире, барабан в форме охотничьей ловушки, скребок, сжимающаяся и разжимающаяся при игре подвешенная губчатая палка и натянутая на резонатор жильная струна, по которой бьют палкой. В

партитуре «Сенсемайя» С. Ревуэльтаса используются скребок и малый индейский барабан.

В то же время традиционные звучания индейских инструментальных ансамблей имитируются композиторами с помощью инструментов западного оркестра. В «Концерте для ударных» К. Чавес передает их при помощи сочетания различных оркестровых тембров – большого и малого барабанов (уэуэтль) или оркестровых колокольчиков (тепонацтли).

В «Индейской симфонии» К. Чавеса звуки традиционных индейских деревянных флейт, а также тепонацтли и уэуэтля, передаются посредством приемов игры на флейте пикколо, ксилофоне с каучуковыми палочками, литаврах, большом барабане, металлической погремушке, теноровом барабане и жильной струне, натянутой на резонатор, по которой бьют палкой, в «Сенсемайя» С. Ревуэльтаса – с помощью ксилофона (тепонацтли) и басового барабана и тамтамов (уэуэтль).

В симфонических произведениях «Шочипилли Макуилшочитл» К. Чавеса и «Ночь мая» С. Ревуэльтаса такими средствами изображаются звучания участвующих в древнемексиканских ритуалах индейских инструментальных ансамблей. В финальных вариациях «Ночи мая», названных «Ночь Юкатана», перед слушателем предстает картина традиционного индейского обряда. В этом разделе сочинения композитор приводит тембры оркестровых инструментов в соответствие с тембрами тепонацтли (ксилофон и колокольчики), уэуэтля (барабаны) и других индейских инструментов.

Помимо традиционных тембров он применяет также методы развития музыкального материала и фактурные приемы, которые типичны для индейских традиционных музыкальных ансамблей. Среди них мелодические и метроритмические формулы оstinatного типа в партии духовых инструментов, которые сочетаются с постоянно изменяющимися по вертикали и горизонтали метроритмическими и тембровыми формулами в партиях медных духовых (особенно тромбонов) и ударных инструментов.

Помимо атмосферы ритуала здесь передаются также образы индейцев-участников культово-обрядовых действий. В «Индийской симфонии» К. Чавес использовал и народные песни индейцев сери и яки с острова Тибурон и штата Сонор, а также индейцев уичоль из Найярита¹²³ [81:69].

В академической музыке Гватемалы индихенизм в полной мере и характерно представлен в творчестве композиторов, чья деятельность протекала в первой половине XX столетия – братьев Хесуса Кастильо и Рикардо Кастильо. Ритуальным обрядам посвящены ряд сочинений Р. Кастильо. В балете «Пааль Каба» средствами симфонического оркестра он символически передает атмосферу обряда жертвоприношения. В фортепианном цикле «Гватемала» композитор искусно изображает тембровое пространство инструментальных ансамблей, участвующих в сопровождении индейских ритуальных танцев. В сочинении для фортепиано «Suite en Re» индейское музыкальное начало сочетается с импрессионистическим (часть 3) и неоромантическим (часть 5) стилями.

Древним и современным образам Родины¹²⁴ композитор посвятил фортепианный цикл «Гватемала» (1936), состоящий из шести пьес и названный «серией музыкальных впечатлений». Современным гватемальским композитором Родриго Астуриасом (р. 1941) по согласованию с Оливье Мессианом в начале 1960-х годов была выполнена оркестровка данного цикла – симфоническое произведение получило название «Гватемала II». Интересно было бы сравнить между собой эти музыкальные картины, которые удивительным образом перекликаются с литературными

¹²³ См. Примеры 19-20 в Приложении 10.

¹²⁴ Любовь к своей Отчизне передали в музыке такие европейские и отечественные композиторы XIX – XX столетий, как Ф. Лист, Б. Сметана, З. Кодай, Б. Мартину, Ф. Торроба, М.А. Балакирев, П.И. Чайковский, Г.В. Свиридов и многие другие. Постоянное обращение к национальной специфике своих стран характеризует и творчество представителей современной латиноамериканской музыки. Среди них бразилец Эйтор Вилла-Лобос, аргентинец Альберто Хинастера, уругваец Эдуардо Фабини, мексиканцы Карлос Чавес, Сильвестре Ревуэльтас, Хосе-Пабло Монкайо, гватемальцы Хесус Кастильо и Дитер Ленхофф и другие. Произведения, посвященные данной теме, в большинстве случаев написаны в рамках программного симфонизма и камерно-инструментальной музыки.

впечатлениями о Гватемале выдающегося гватемальского писателя М.А. Астуриаса¹²⁵.

Музыкальное повествование об истории страны в сочинении «Гватемала II» открывается образом, на наш взгляд, напоминающим художественный образ древнемайяского города Тикаль, который двадцать восемь веков назад был назван «Местом, где много птиц». Это впечатление сливается с картиной природы: оркестровая ткань расцветивается разноголосым гомоном птиц под звуки, напоминающие удары архаического индейского барабана.

С помощью средств тембровой драматургии в симфонической версии «Гватемала II» отражаются три основных типа развития музыкального

¹²⁵ «...Тогда встает перед нами большой город – светлый город, который мы носим в сердце... Тот город сложен из древних городов, как дом из этажей. Этаж на этаже. Город на городе. Книга в каменном переплете, собрание гравюр на испанском пергаменте и на бумаге Республики, золоченной золотом Индий... По лестницам бесшумно и бесследно ступают образы снов. От двери к двери сменяются столетия. Тени мигают в свете окон...

Вот пришел жрец, все расступились. Вот он стучится в дверь золотым перстом, все склоняются долу. Все лижут землю в знак благодаренья... Дым, благоухающий тмином, валит из каменных жаровен и звуки флейт навевают думы о Боге. А за стеной солнце расчесывает струи весеннего дождя над зеленью лесов и спелой желтизной маиса.

... Города, звонкие, как открытое море!

У каменных ваших ног, под сенью широких одежд, опоясанных преданьем, младенец-народ играет в политику, и торговлю, в битвы; а когда царит мир, мудрые кудесники учат и в городе, и в селах ткать, сеять в нужную пору и постигать тайны счета...

Память поднимается по лестнице к городам конкистадоров. На каждом витке, на тесных поворотах, виднеются окна, полуприкрытые тенью а ходы в толще стен – как те, что ведут на хоры христианского храма. В глубине их мерцают другие города. Память – слепая старуха – нащупывает ступеньки...

Отзвуки копыт звенят у дверей дворца... монахи бормочут молитвы и знатные воины спорят, призывая Бога в свидетели... звякает кастильская шпора, кричит вещая птица, и бьют, проснувшись, часы.

По-церковному слабо светят свечи в стеклянных подсвечниках. Музыка нежна и тревожна, а танец – печален. Раз-два-три, раз-два-три...

... Голоса пробуждают меня, я – у цели. Гватемала-де-ла-Асунсьон... Мой город! Мой город, повторяю я, чтобы поверить. Его блаженная равнина. Грива его лесов. Горы, свившие вокруг него крендель святого Власия. Его озера. Пасти и спины его сорока вулканов. Его покровитель, Иаков. Мой дом и другие дома. Площадь и храм. Мост. Усадьбы, дома на перепутьях. Травы по обочинам извилистых, засыпанных песком улиц. Река, уносящая вдаль стоны плакучей ивы. Высокие цветы исоте. Мое селенье, мой город!» [7:20-25].

материала фортепианного оригинала «Гватемала». Это оstinатность [9], вариационность и куплетность, которые характерны соответственно для танцев или шествий, инструментальных интерлюдий или наигрышей и песенных разделов произведения. Для воплощения оstinатности Р. Астуриас использует тембры ударных и медных духовых (первая пьеса цикла), струнных (третья пьеса), ударных (вторая пьеса), струнных и ударных (четвертая пьеса) инструментов оркестра. Вариационность трактуется в тембровых вариациях (четвертая пьеса). Куплетность в цикле реализуется с помощью передачи звучания песенных мелодий тембрами флейты (первая и шестая пьесы цикла), кларнета (вторая пьеса), флейты и кларнета (третья и пятая пьесы), скрипок и деревянных духовых (четвертая пьеса).

В отличие от оркестрового сочинения «Гватемала II» фортепианный цикл Р. Кастильо в большей степени показывает регистровое, а не темброво-динамическое пространство. Однако таким способом композитор искусно изображает инструментальные ансамбли, участвующие в сопровождении индейских ритуальных танцев.

Первая пьеса цикла («В атриуме старой церкви»)¹²⁶ по образному строю сравнима с музицированием индейцев во дворе католического храма. Фортепиано передает звучание барабана в низком регистре, деревянного духового инструмента чиримиа и звучащих попеременно с ним сигналов труб. В оркестровой же версии «Гватемала II» Р. Астуриас наполняет музыкальное пространство трелями флейт и валторн (ц. 2 тт. 11-14) и флейт, кларнетов и валторн (ц.3 тт.20-21), звучащими в разных регистрах вместо сигналов труб в фортепианном оригинале. Таким образом музыкальная фактура этой симфонической пьесы передает звуковые образы природы – пение многочисленных птиц и цикад, голоса животных, шум леса, журчание речных потоков. Постепенно пространство расширяется, и из церковного

¹²⁶ См. Пример 21 в Приложении 10.

дворика слушатель переносится во внутренний двор древнемайяского храма.

Симфоническая версия второй пьесы («Выход процессии кофрадий») также по-иному интерпретирует образ фортепианного сочинения¹²⁷: с помощью более рельефной передачи трех слоев оригинальной фортепианной фактуры выход прихожан из христианского церкви может трактоваться как выход жречества из древнего языческого храма. Тема звучит у кларнета, подголосок у трубы и остинато у ударных инструментов – такое сочетание духовых и ударных инструментов характерно для традиционных индейских инструментальных ансамблей, сопровождающих современные постановки «Рабиналь Ачи» и других средневековых танцевальных драм майя, а также для ансамблевой музыки индейцев мексиканского штата Чиapas.

В свою очередь образ третьей пьесы («Процессия»)¹²⁸ – шествие – в варианте для оркестра может пониматься как траурная церемония – похороны жертв гражданской войны в Гватемале. Это достигается постепенным уплотнением оркестровой фактуры, обогащением ее новыми голосами – прежде всего посредством дублировок в среднем слое фактуры. В оркестровке этой пьесы значительна роль струнных инструментов, что указывает на современное прочтение образа индейского шествия (в традиционной индейской музыке широкое распространение получили арфы и гитары – последние могут выполнять функцию ударных инструментов). Доминирование тембра струнных подчеркивает образ похоронного плача, передающего состояние участников траурной церемонии. Имитация оркестровыми средствами индейских погремушек (современная марака в группе ударных) дополняет общее впечатление.

Оркестровая транскрипция четвертой пьесы фортепианного цикла («Возвращение процессии кофрадий» / «Трапеза») значительно отличается

¹²⁷ См. Пример 22 в Приложении 10.

¹²⁸ См. Пример 23 в Приложении 10.

от фортепианного оригинала¹²⁹, что выражается в тембровой многоликости персонажей трапезы (струнные и духовые инструменты). Если аккордовые созвучия у фортепиано передают отрывистое звучание слегка грубоватой по характеру темы традиционной мелодии индейцев горной Гватемалы, то тембровая передача мелодических фраз от инструмента к инструменту в оркестре смягчает ее и делает более изящной. Открывается пьеса подражанием звучанию фейерверка – знака начала праздника. Во втором разделе оркестровой пьесы для передачи музыкального символа Гватемалы Р. Астуриас вводит тембр маримбы [10], который изначально имитируется в фортепианном оригинале.

В первом разделе пятой пьесы («Песня Рыбака»)¹³⁰ оркестровая интерпретация также значительно отличается от фортепианного оригинала. Классическое соединение песенной мелодии и гармонической фигурации аккомпанемента у фортепиано в оркестровом изложении превращается в контрастное сопоставление полифонических по своей природе голосов, имитирующих звуки природы – птиц, леса, озера. В то же время в среднем и репризном разделах сохраняется смысловое равновесие между фортепианным и оркестровым вариантами изложения, отражающее характерное для западноевропейской и евроамериканской музыки состояние. «Чужое» европейское расширяется «своим» индейским.

В аранжировке шестой пьесы фортепианного цикла («Утята озера Аमतитлан»)¹³¹ оркестровое изложение более конкретно передает жанровые черты музыки. В симфоническом изложении материала мелодия распределяется между несколькими контрастирующими друг с другом фразами, которые имитируют кряканье уток. В фортепианном изложении это звукоподражание передано одноголосной мелодической линией в сопровождении ритма польки в партии левой руки.

¹²⁹ См. Пример 24 в Приложении 10.

¹³⁰ См. Пример 25 в Приложении 10.

¹³¹ См. Пример 26 в Приложении 10.

Симфоническая версия фортепианного цикла заключается в расширении не только фактурного, образно-динамического и тембрового, но и национального пространства, так как индейское здесь проникает в привычные европейские рамки. Это особенно ярко видно в пятой пьесе цикла, где дается сочетание привычного европейского жанра баркароты XIX века и традиционной индейской звукоизобразительности, то есть европейского и индейского прошлого. Таким образом пространственное расширение дополняется временным.

В оркестровом сочинении «Гватемала II» с большей силой подчеркивается характер танцевальной сюиты, ярче проявляется танцевальность каждой из частей цикла. Это происходит с помощью ясно выраженных остинатных танцевальных фигур. Кроме того тембровая драматургия оркестровой версии произведения, передающая динамичное развитие от одной к другой части, подчеркивает характерное для индейского менталитета объединение идей прошлого и настоящего как образов жизни и смерти. В связи с этим обнажается знаковая природа сочинений: образы первой, пятой и шестой пьес выступают как апофеоз природного начала, передают радость единства природы и человека; второй – как духовно-религиозное состояние индейца, находящегося между жизнью и смертью; третьей – как символ перехода в другой мир; четвертая – как праздничное ликование.

В целом следует отметить, что благодаря обогащению жанров европейской музыки индейской звукоизобразительностью в произведении Р. Кастильо «Гватемала» и его оркестровой версии Р. Астуриаса «Гватемала II» возникает характерный для музыкального индихенизма тип звукового пространства. Музыкальная память европейского и индейского прошлого выступает в сочинениях как индео-иберийский музыкально-культурный синтез.

Представители национальных композиторских школ Мексики и Гватемалы в той или иной степени обращались и обращаются к

мифологическим и историческим сюжетам народов майя и науа. По мотивам эпоса «Пополь-Вух» были созданы такие произведения, как балет Д. Айялы Переса «Человек из народа майя» (1940) и симфонические сочинения Р. Кастильо «Шибальба» (1944) и «Девушка Ишкик» (1944). Тематика эпоса «Пополь-Вух» неоднократно затрагивалась и гватемальскими авторами второй половины XX столетия. В своих произведениях гватемальские авторы используют и другой памятник доколумбовой эпохи – танцевальную драму «Рабиналь Ачи». Яркими примерами такого использования служат одноименный балет Х. Кастильо и музыка Р. Кастильо к трагедии К. Хирона Серны «Киче Ачи».

Индихенизм продолжает развиваться в современной музыке Мексики и Гватемалы. Не чужд он молодым мексиканским композиторам, нашим современникам – таким, как, например, уроженец мексиканского штата Уахака Г. Парейон (симфоническое сочинение «Куикатль»).

Но особый интерес исследователей вызывает проблема его отражения в творчестве гватемальских композиторов. По сравнению с музыкой других латиноамериканских стран и стран Центральной Америки музыкальная культура Гватемалы XX века известна гораздо менее. Одной из главных причин этому стала гражданская война (1954-1996), на протяжении почти полувека (!) истощавшая и материальные, и творческие ресурсы страны.

Многие деятели гватемальской культуры во второй половине XX столетия были вынуждены находиться в эмиграции. Сопереживая и сочувствуя своему народу, они призывали его к борьбе за свободу и независимость, настраивали соотечественников на победу. Среди них – выдающийся писатель, поэт, общественный деятель, лауреат Нобелевской премии Мигель Анхель Астуриас (1899-1974). Особое внутреннее переживание-слышание происходящего с одним человеком или всеми людьми его Родины приводит писателя к открытиям новых литературных приемов и стиливых особенностей, связанных с течением индихенизма. Для повествования о страшных событиях военных лет в своих многочисленных

романах, новеллах и рассказах М.А. Астуриас часто прибегает к музыке речи, порой переходя с обычного языка на язык звукоподражаний и используя в технике письма приемы инструментальной игры, и в целом создает свой уникальный синкретический и синтетический художественный мир¹³².

Традицию творческого поиска мастера в контексте индихенизма продолжает близкий родственник (племянник) знаменитого писателя – наш современник, известный гватемальский общественный деятель, педагог, музыкант-исполнитель, композитор и архитектор Хосе Астуриас Рудеке (р. 1943). Выходец из семьи музыкантов, он с детства изучал музыку, а после окончания консерватории в Гватемала-сити по классу духовых инструментов работал в симфоническом оркестре (играл на кларнете). С ранних лет он не только в полной мере переживал тяготы войны и впитывал патриотические чувства своей семьи, но и передавал их со всей силой яркой художественной образности в своем музыкальном творчестве.

Среди многочисленных композиторов Гватемалы двадцатого – двадцать первого столетий стороны недавнего прошлого Гватемалы в контексте направления индихенизма ярко известные композиторы Хоакин Орельяна (р. 1930) в трагическом произведении «Impossible a la X» («Невозможность неизвестного», 1980) и Хорхе Сармьентос (р. 1931) в оптимистической «Оде к миру» (1996). Отдельные элементы этой же тематики звучат в Шестой сонате Р. Астуриаса, Втором концерте для фортепиано с оркестром (2 часть – Ноктюрн) и опере «Сетуайе» Дитера Ленхофа (р. 1955), а также в сочинениях Энрике Анлеу-Диаса (р. 1940), Ренато Маселли (р. 1961) и других современных гватемальских авторов. В то же время Х. Астуриас Рудеке смог отразить эти две стороны гватемальской истории и, кроме того, дать глубокую философскую, патриотическую и творческую оценку недавнего прошлого в рамках одного своего крупного

¹³² См. Приложение 5.

сочинения – альбома для симфонического оркестра «Песнь вулкана» (1996). И в этом смысле данное произведение уникально.

Музыка композиторов Гватемалы XX столетия богата образами первозданной природы, насыщена атмосферой народных праздников, в которой индейское начало гармонично переплетается с евроамериканскими и афроамериканскими элементами. Это направление было заложено в творчестве основателей современной национальной композиторской школы Х. и Р. Кастильо. Его представляют написанные в технике электронной музыки сочинения И. де Гандариаса «Симфония из тропиков» (2005) и «Фантастическая ярмарка» (1995), композиция Д. Ленхофа «Ночные ритуалы» (1999). Из предыдущих веков в современное композиторское творчество Гватемалы проникают темы и образы, связанные с историей страны и деятельностью католической церкви, – как в «Мессе Св. Исидора» (2002) Д. Ленхофа, которую автор посвятил Римскому Папе Иоанну Павлу II. И те, и другие образы также гармонично сочетаются в «Песне вулкана» Х. Астуриаса Рудеке: в первой части («Автора») представлены образы природы; в четвертой части («Фиеста») передана атмосфера народного праздника, в третьей части («Зачатие») показаны религиозные переживания.

Для многих современных латиноамериканских и в том числе гватемальских композиторов в контексте внимания к индихенизму является характерным обращение к музыкальной истории, творчеству своих современников и анализу собственных произведений. Э. Анлеу-Диас написал книгу «История изобразительного и музыкального искусства в Гватемале 1871-2004 годов» (2004); Д. Ленхоф – монографию «Музыкальное творчество в Гватемале» (2005), в которой представил полную картину развития музыки в Гватемале на протяжении последних пяти столетий; И. де Гандариас – труд о современном композиторском творчестве «Электронная музыка в Гватемале» (2010) и обширную аннотацию к альбому «Увидеть музыку» (2008), где он делает подробный анализ своих шести аудиовизуальных

произведений. В этой связи не является исключением и статья Х. Астуриаса Рудеке о его «Песне вулкана»¹³³.

В целом в своем стремлении к сближению с индейским музыкальным фольклором современные композиторы меняют технику и музыкальный язык академической традиции. Вбирая в себя стилевые черты евроамериканских инструментальных ансамблей, претерпевает изменения и язык индейской музыки. Такое интегрирование, безусловно, приводит к новым контактам на основе индихенизма как интереса к индейскому компоненту культуры. Это несомненно ведет к обогащению музыкальных языков различных народов Мексики и Гватемалы и региона Центральной Америки – народов с разным менталитетом, но с общим гуманистическим мировоззрением в целом.

3.2. Образы индейской мифологии в симфонической музыке С. Ревуэльтаса и К. Чавеса

Одними из первых среди авторов музыки XX в. к образам древней индейской мифологии обратились в своих сочинениях мексиканские композиторы К. Чавес и С. Ревуэльтас. Среди многих их произведений на данную тему выделяются их симфонические композиции, среди которых симфоническая пьеса «Сенсемая» С. Ревуэльтаса, созданная в Мехико в 1938 году, и сочинение К. Чавеса «Пирамида 3». На примере этих произведений можно проследить за отражением в современном композиторском творчестве мифологической картины мира индейцев Месоамерики. Мифологические представления индейцев – как отдельные мифы (их сюжеты), так и мифологизм традиционного индейского мышления в целом лег в основу концепций симфонических произведений данных композиторов, по-разному проявившись у каждого из них¹³⁴.

Основными источниками знаний о музыкальной культуре индейцев для К. Чавеса и С. Ревуэльтаса были такие средневековые индейские письменные

¹³³ См. Приложение 8.

¹³⁴ Подобные процессы характеризуют и западноевропейскую музыку XX века [188].

музыкально-поэтические документы, как сборник «Мексиканские песни» (1532 г.), а также различные издания испанских хроник XVI-XVII вв. («История Новой Испании» Б. де Саагуна, «Сообщение о делах на Юкатане» Д. де Ланды, «Записки солдата» Б. Диаса дель Кастильо и др.). В них подробно описывались индейские обряды (в том числе и музыкальный инструментарий, участвовавший в их оформлении) и содержались зарисовки.

Заслуживает внимания почтительное отношение современных мексиканских композиторов к индейским музыкальным традициям, которое отразилось как в использовании в симфоническом оркестре отдельных традиционных индейских инструментов и ансамблей из них, так и в подражании традиционным звучаниям с помощью инструментов симфонического оркестра. В «Сенсемайя» С. Ревуэльтаса¹³⁵ используются только два традиционных индейских инструмента – скребок (ц.8-13 и др.) и малый индейский барабан (ц.11-15). Звучности других индейских ударных инструментов – барабанов тепонацтли и уэуэтль – передаются путем подражания им инструментами симфонического оркестра. Тепонацтли – ксилофоном – ц. 22-24, 30-31, уэуэтль – басовым барабаном и там-тамами – ц.1-10 и др.

Название симфонической пьесы «Сенсемайя» было взято композитором из одноименного стихотворения кубинского поэта Н. Хильена, дающего образ афрокубинского ритуала, в котором убивают змею¹³⁶. Однако, по нашему убеждению, С. Ревуэльтас не следует буквально за сюжетом стихотворения. Использование им в симфоническом оркестре отдельных видов традиционного индейского, а не афрокубинского музыкального инструментария, как и их имитация, стало одним из главных выразительных средств воплощения звуко-экспрессивного характера месоамериканской культуры. В сочинении в полной мере отображена

¹³⁵ См. Пример 27 в Приложении 10.

¹³⁶ Анализ произведения С. Ревуэльтаса сквозь призму образов Н. Хильена дан в работе Ф.Кармоны Колинса [102].

картина сотворения мира согласно мифологии индейцев майя. Мифологическая сторона индейского духа выражена С. Ревуэльтасом в «Сенсемайя» не только тембровыми средствами, но и с помощью развития музыкальной фактуры сочинения.

Идею начального импульса творения, как бы первой вибрации, первозвука (символ, традиционный для мифологии многих народов мира) в пьесе также передает первый звук, который отображен звучанием большого гонга (тт. 1-2)¹³⁷. По мифологическим представлениям майя, мир был сотворен двумя первотворцами – Шпийякоком и Шикуне. В «Сенсемайя» они изображаются двумя темами – у тубы (ц.2-4) и у валторны (ц.4, тт. 2-4). Поначалу ими были сотворены четыре стихии: воздух (трель у бас-кларнета, передающая как бы вибрацию воздуха – тт.1-4 и др.), огонь (партия двух там-тамов и басового барабана – тт.1-4)¹³⁸, земля (остинато у фагота и контрабаса – цц.1-21, 36-40 и др.)¹³⁹, вода (звукоподражание каплям воды, падающим на землю, в партии металлофона – ц.1 и далее).

Акт творения пространства передан С. Ревуэльтасом с помощью расширения регистрового диапазона первой темы от одноголосного ее проведения в партии тубы (ц.2-4) до звучания ее в диапазоне шести октав у тубы, трубы, английского рожка, кларнета и флейты-пикколо (ц.8-10). Творение времени связано с оstinатной семидольной ритмоформулой у контрабаса и бас-кларнета, звучащей почти на протяжении всей пьесы (цц.1-21, 37-40). При этом время то сжимается, то расширяется (вместо восьмью длительностей – шестнадцатые, ц.31), а иногда и исчезает (ц.28-29). Среди

¹³⁷ К теме сотворения мира обращались композиторы разных эпох: повествование о начале бытия в Библии отображено в оратории И. Гайдна «Сотворение мира», древнегерманская мифологическая картина создания мира претворена Р. Вагнером во вступлении к опере «Золото Рейна».

¹³⁸ Огонь не случайно изображается звучанием мембранофонов. Как было указано выше, именно мембранофон уэуэть связывался у индейцев науа со стихией огня (сам термин происходит от имени божества огня Уэуэ).

¹³⁹ Как известно, отдельные пьесы-вариации на гармонический бас в английской верджинальной литературе XVII в. назывались «Граундами» (ground – земля), устойчивая ассоциация оstinатной формулы с землей осталась в композиторском мышлении.

других особенностей передачи в пьесе мифологической картины сотворения мира – звучания обожествляемых индейцами животных и птиц. Это крики ягуара (созвучия нетерцовой структуры в партии тромбонов – ц.8-10), движение извивающейся змеи (партии там-тама и маленького индейского барабана – ц.25-26) и голоса птиц (партия флейты-пикколо – ц.18-21) и др.

Еще одним проявлением пиетета С. Ревуэльтаса к индейской традиционной культуре служит его обращение к числовой символике майя и науа. Подражая мистическому порядку индейских ритуальных созвучий, мексиканские авторы XX в. делали осмысленно стройными и отдельные элементы своего музыкального языка.

Напомним, что важными числовыми символами в Месоамерике были «два» и «пять». Число «два» в месоамериканской мифологии и космологии связывалось с идеей дуализма и определяло центральные фигуры божеств пантеона. Творец Вселенной Ометеотль проявлялся в двух ипостасях-божествах, выполняющих противоположные функции – миролюбивом Кецалькоатле и воинственном Тескатлипоке. Характерно, что для передачи образов каждого из двух божеств и идеи двоичности в целом С. Ревуэльтас в своем сочинении использовал по две контрастные темы.

Историческая динамика, связанная с числом «пять» как числом исторических периодов – эр, – представлена в «Сенсемайя» С. Ревуэльтаса количеством разделов (их пять – ц.2-10, ц.11-21, ц.22-24, ц.25-29, ц.30-42) и образами заключенных в них мифологических событий (условно – разделы «Божество огня», «Кукулькан», «Божество дождя», «Всемирный потоп», «Возвращение Кукулькана»).

В первом разделе «Сенсемайя» (цц.2-10) показано, как образ вулканического огня, заключенный в теме у тубы, распространяется снизу вверх по регистрам фактуры (как бы из недр земли к облакам). Согласно мифологии индейцев Месоамерики, в конце эры Тескатлипока ягуары уничтожили племя людей-гигантов. Поэтому не случайно в заключении первого раздела (цц.8-10) оркестровую ткань пререзают резкие, грозные

звуки тромбонов, символизирующие рычание ягуаров. Тематизм второго раздела, на наш взгляд, олицетворяет символику имени Кецалькоатля (пернатый змей, змея-птица). Грозные интонации извивающейся мелодической линии у струнных в среднем регистре (ц.11 тт. 2-4, ц.12 тт. 3-4 и др.) и певучие интонации темы у флейты (ц.18 т.4, цц.19-20) в третьей октаве. Символику Пернатого Змея С. Ревуэльтас дополняет еще одним характерным штрихом. В заключительном разделе пьесы (возвращение Кукулькана-Кецалькоатля) флейтовая тема сопровождается ксилофоном, имитирующим звучание тепонацтли – символа Кецалькоатля (цц.30-31). В третьем и четвертом разделах пьесы ее басса-остинатная основа исчезает, как бы поглощенная дождем и водой, из которой постепенно начинают проступать островки земли (с ц.27).

Примером использования символики числа «пять» как знака божества музыки Макуилшочитля в «Сенсемайя» является пентатонный звукоряд одной из тем (цц.19-21, 30-31).

С передачей символики числа «четыре» связана трактовка четырех первоэлементов бытия месоамериканцев – ветра, воды, земли и огня – в «Пирамиде 3» К. Чавеса, моделирующей образы древней архитектуры в музыке. Эти первоэлементы, как известно, являлись строительными элементами не только всего мироздания, но и самого архитектурного сооружения – пирамиды.

Как известно, пирамида строилась из больших кирпичей адобов. Как правило, все четыре элемента природы привлекались для их создания – вода и земля (глина) составляли основу адобов, огонь и ветер придавали крепость этим кирпичам, складывающимся затем строителями в пирамиду, которые посвящали ее тому или иному божеству. Для звукового и музыкального выражения это особенно важно. Идея взаимодействия элементов и сил природы превращается в идею развития драматургического целого всего произведения.

Подобно тому, как в месоамериканской мифологической картине мира происходит борьба между божествами, в результате которой появляются новые элементы мироздания¹⁴⁰, в «Пирамиде 3» К. Чавеса воссоздается картина взаимодействия сил природы и стихий, выраженных музыкальными образами этих божеств. Кроме того, образно-смысловая логика постепенного перехода от музыкальной экспрессии одной стихии к другой выражена, в первую очередь, средствами контрастной драматургии. Здесь используются смена оркестровых красок разной интенсивности, движения целых пластов фактуры и другие средства музыкальной выразительности. Все это как нельзя лучше раскрывает не только характерные индейские, но и универсальные представления о первоэлементах природы.

Основное музыкально-тематическое зерно первого раздела «Пирамиды 3» («Ветер», ц.1 тт.1-4) представляет собой изображение вихревых потоков и порывов ветра. Они выражены линейной фактурой с преобладанием вращательных движений у струнных и деревянных духовых инструментов в высоком регистре. Музыкальный образ и жанровые особенности первого раздела связаны в большей степени с театральностью, чем с живописностью. Здесь угадываются элементы сказочно-фантастической скерцозности. Короткие мотивы, характеризующие ветер и его порывы, контрастны, что характерно для эпической драматургии целого.

Основной способ развертывания музыкальной формы связан с очень свободным варьированием начального мотивно-тематического зерна первого раздела сочинения. Образовавшаяся в результате сквозная свободная форма содержит отрезки музыкальной ткани, представляющей как бы «полет» нескольких интонационно-ритмических линий в музыкальном пространстве сочинения. Причем, фактура становится то более разряженной (ц.14 тт. 4-6, ц.15 тт.1-9), то более плотной (ц.9 тт.1-5, ц.16 тт.2-8). В целом музыкальный

¹⁴⁰ Идея взаимодействия первоэлементов природы ветра, воды, земли и огня составляет основу индейской мифологии [198.].

язык «Ветра» опирается на комплекс музыкально-выразительных средств, типичных для композиторов Западной Европы и Америки первой половины XX века, включая и расширенно-тональную технику этого произведения.

Несомненно, выбор К. Чавесом такого универсального музыкального языка связан с общепринятым изображением этой стихии. Однако наряду с этим стихии ветра предстают у К. Чавеса как бы в двух ипостасях – ветра реального и ветра ритуального. Последний (заключительное построение первого раздела – ц.18, тт.1-8 и переход ко второму – ц.19, тт. 1-5) позволяет слушателю домыслить сохранившийся не в полном виде миф науа, восполнить недостающее в нем звено.

Здесь уместен вопрос о смысле появления образа божества Тескатлипоки в разделе «Пирамида 3», посвященном ветру. Вспомним фрагмент приведенного мифа индейцев науа, повествующий о том, что в момент принесения верховными божествами Кецалькоатлем и Тескатлипокой с небес богини Тлальтекутли, вода уже была кем-то создана. По-видимому, К. Чавес предлагает свой вариант ответа на загадку этого мифа, ссылаясь на известное противоборство двух главных божеств мифологии науа, в результате которого музыкальный образ Ветра-Кецалькоатля переходит в образ вулканического пара – Тескатлипоки. Под воздействием их борьбы, возможно, по композиторской мысли К. Чавеса, и возникла вода, образу которой и посвящен второй раздел «Пирамиды 3».

Музыкальный сюжет этого раздела сочинения (ц.20-31) представляет собой необычно живописную картину. Подобно пару, превращающемуся при охлаждении в капли воды, образ жаркого вулканического пара Тескатлипоки («курящееся зеркало» – вулканические ветры и пары) также превращается в образ воды. Поэтому образ второго раздела так естественно вытекает из первого: капли воды все быстрее и быстрее стекают с гор, являющихся местами обитания вулканов и божеств. Фактура постепенно из одноголосной становится полифонической, вбирая в себя все новые линии-голоса-потоки.

Меняются регистры струнных и духовых, фактура уплотняется, приземляется.

Раздел третий также не сразу представляет заявленный образ. Земля предстает перед слушателем вначале с высоты птичьего полета. Сверху вниз, с птицами и Кецалькоатлем («пернатый змей» – божество в образе змеи в птичьем оперении), слушатель опускается на траву, колышущуюся как море.

Функционально эта часть (цц. 32-46) занимает место медленной эпической середины всей пьесы, контрастный тип драматургии которой особенно подчеркивается сопоставлением различных регистров и слоев фактуры и тембров, среди них возрастает роль медных духовых инструментов. Уплотняющаяся музыкальная ткань переводит линейное изложение в гармонический склад (цц.38-40). И вдруг в образном строе появляется музыкальная ткань «земли», предчувствия чего-то грозного, необъяснимого (ц.45 тт.1-3). Фактура снова близка к линейной.

Слышны отдаленные раскаты подземных взрывов, отзывающиеся эхом на земле (имитационные формулы фразы у струнных и медных духовых в низком регистре – ц.46 тт.1-3). Наконец, в свои права вступает музыкальный образ огня. Это царство хаоса управляется только с помощью ритмических волн и линий (прием полиметрии и полиритмии). Резкими толчками как бы вырывается на поверхность и стремится ввысь подземный вулканический огонь (ц.51 тт. 2-7, ц.52 тт. 1-9). Стихия вулканического огня и пара соединяет в себе ветер и огонь – таким образом осуществляется образно-смысловая и фактурная реприза сочинения. Все опять превращается в ветер – в ничто, и об этом свидетельствует слушателю фактура, которая снова становится линейной (цц.62-64).

Таким образом, в целом в музыкальной ткани моделируется пространство и объем пирамиды как мифологического образа: сверху вниз пирамиду-гору обвеивает ветер (небесный и подземный), по ней же стекает вода к основанию, стоящему на земле, на которой произрастают травы и

поют птицы, и объединяет все это стихия огня подземного, вулканического, сливающегося с ветром.

В целом в «Сенсемайя» С. Ревуэльтаса и «Пирамиде 3» К. Чавеса отчетливо прослеживаются два различных, порою взаимодополняющих друг друга, подхода к передаче средствами современной симфонической музыки специфики архаических культур американских индейцев – музыкально-этнографический и музыкально-культурологический. Совмещение данных и ряда других ракурсов дает возможность современным композиторам Мексики воссоздать нечто большее, чем только звучность. Речь может идти о воспроизведении самого духа ментальности древних народов с особенностями их культурного мышления, которое воплотилось в таких музыкальных средствах, как мелодика, ритмика, фактура, оркестровка. Исследование музыки современных мексиканских композиторов представляет интерес не только с точки зрения знакомства с малоизвестными культурами, но также и с позиций преломления древних исторических пластов в музыке XX столетия.

Рассматривая проблему взаимодействия этнических инструментальных традиций и произведений мексиканских композиторов, следует выделить в качестве образца «Индийскую симфонию» (Симфония № 2, 1936) К. Чавеса¹⁴¹.

«Индийская симфония» – одночастное произведение. Тематизм в ней очень богат и разнообразен, некоторые из тем повторяются тональное изменение одной из них: вторая тема транспонируется из ми бемоль мажора (ц.27 партитуры) в си бемоль мажор (ц.73 партитуры). Комплекс музыкально-выразительных средств симфонии можно определить с помощью эвристического метода: мелодия, ладовая организация, гармония, фактура, ритм, оркестровка, форма – вот те «ступени», по которым можно подняться на уровень обобщения и понимания. В мелодике тем «Индийской

¹⁴¹ См. Пример 28 в Приложении 10.

симфонии» К. Чавеса преобладает диатоника (темы – от ц.1, ц.27, ц.43, ц.59 и др.); в ладовой организации сочинения наблюдается переменность (ц.27, ц.73), используются также мажорный (ц.1, ц.59) и минорный (ц.43) звукоряды. В гармонии произведения имеет место сопоставление тональностей и незначительное количество модулирующих ходов; применяется также органнй пункт, на котором звучит почти вся кода симфонии (ц. 88-109).

В области фактуры композитором отдается предпочтение типам подголосочной полифонии (ц.28, ц.74 и др.), имитационная же используется крайне редко. Из полифонических приемов характерны натуральные, консонантные – унисонные и октавные (ц.57-59 и др.), а также квинтовые и квартовые (ц.75 и др.) дублировки мелодии у разных инструментов и групп оркестра.

Метроритмическая структура произведения изобилует полиритмическими и полиметрическими сочетаниями, преимущественно по горизонтали (ц.1 и др.). Специфично употребление редко встречающихся, нестандартных или неквадратных размеров – таких, как, например, 7/8 (ц.14), 8/8 (ц.15 тт.1-3) , 5/8 (ц.18 т.1) и т.п., а также частая смена размеров на протяжении одной темы (ц.13 т.5 – 2/2, т.6 – 3/2, т.7 – 7/8).

Музыкальный инструментарий оркестра симфонии состоит из трех различных групп: 1) инструменты большого европейского симфонического оркестра; 2) традиционные мексиканские (евроамериканские) ударные инструменты: маракас (ц.12-14 и др.) и гуира (ц.64 и др.), 3) традиционные индейские ударные инструменты: индейский барабан (ц.8-11 и др.), погремушка с мягким звуком (ц.8 тт.2-5, ц.9-11 и др.), жильная струна, натянутая на резонатор, по которой бьют палкой (ц.8-11, ц.73-75), скребок (ц.14-15, ц.29-33), подвешенная губчатая палка, создающая при сжатии-разжатии эффект вибрато (ц.48-49), индейский ксилофон с каучуковыми пластинами, возможно тепонацтли (ц.52-56), барабан в форме охотничьей ловушки (ц.33 тт.4, 6; ц.39 тт.2-4), металлическая погремушка (ц.80).

Необходимо отметить, что функции традиционных индейских инструментов, которые отсутствуют в составе оркестра (например, индейские флейты) могут брать на себя инструменты большого европейского симфонического оркестра (пронзительное звучание одной или двух флейт пикколо имитирует специфический звук индейской флейты – ц.60 т.2, ц.61 тт.2-5, ц.67 тт.3-4, ц.68 тт.3-5). Подобные замены возможны и в случае непредвиденного отсутствия традиционных индейских инструментов: в партитуре указаны их западно-европейские аналоги (например, ксилофон вместо тепонацтли – ц.52-56).

Основным принципом формообразования в «Индейской симфонии» является почти калейдоскопическая смена кратких тем-эпизодов (начало тем – ц.1, ц.12, ц.27, ц.43, ц.59, ц.73 и т.д.); в целом произведение написано в смешанной сонатно-циклической форме, которую можно выразить схематически:

Экспозиция			Эпизоды вместо разработки		Зеркальная реприза		Кода
1-я часть цикла			1-й эпизод	2-й эпизод	Финал		Новая тема
Г.п.	С.п.	П.п.	функция Анданте	функция Скерцо	П.п.	Г..п.	танц. хар-ра
B dur	→	Es dur	a moll	B dur	B dur	B dur	F dur
Ц. 1-11	Ц. 12- 26	Ц. 27-42	Ц. 43-56	Ц. 57-72	Ц. 73-80	Ц. 81-87	Ц. 88-109

Необходимо выделить группу индейских традиционных инструментов, которые являются представителями двух основных типов экосреды, характерной для индейской традиционной музыкальной практики: горного и

лесного. Эта связь выражается в первую очередь в указании на материал для изготовления музыкальных инструментов.

Специфика горной зоны представлена в оркестровке двумя ударными инструментами: металлической погремушкой и скребком. В настоящее время эти инструменты обычно применяются народностями якуи¹⁴² (северо-запад Мексики, см. пример № 2 из аудиоантологии А. Лазара «Индийская музыка Центральной и Южной Америки»). Происхождение остальных инструментов из группы традиционных индейских в оркестре симфонии указывает на лесную зону: мембранофон («индейский барабан») и идиофоны (погремушка, жильная струна, подвешенная губчатая палка, создающая при сжатии-разжатии эффект вибрато; индейский ксилофон и др.). В традиционной практике эти инструменты изготавливаются из натуральных, чаще просто подручных материалов – помимо дерева и каучука это тыквы, древесина губчатого дерева, зерна маиса и других растений, жилы животных и т.п.

Из эконокультурной специфики контекста данной симфонии естественно вытекает этнокультурная: очевидно, что типы материалов, из которых изготавливают инструментарий индейцы, свидетельствуют и о характере их занятий и хозяйственной деятельности. Несомненны связи лесной и горной экологических зон с культурами проживающих в них охотников-собираателей (яркое подтверждение этого образа жизни – барабан в виде охотничьей ловушки) и земледельцев (соответственно – погремушка с мягким звучанием, наполненная зернами злаков).

Конфессионально-культурная область рассмотрения образного строя симфонии может быть обращена не столько к программному замыслу и его воплощению, отсутствующим в данном произведении, сколько к определенным приемам и средствам музыкального выражения, которые непосредственно связаны с культово-обрядовой стороной индейской

¹⁴²Численность современных якуи, входящих в ацтеко-таноанскую этническую семью и являющихся потомками выходцев из Северной Мексики, которые проживали на берегу реки Якуи и переселились в горы после завоевания Мексики испанцами, насчитывает около двадцати тысяч человек.

традиционной музыки, и, в частности, с обусловленной характером проведения ритуала спецификой ее развертывания во времени и в акустическом пространстве. Именно в традиционном индейском обряде, уходящем корнями в культуру Месоамерики, складывается тип взаимодействия участника обряда с духами и божествами, к которым он обращается. Проявляется такое взаимодействие в виде постепенного вхождения в трансное, экстатическое состояние.

В симфонии это выражается в таких фактурно-динамических параметрах развертывания отдельных эпизодов произведения как уплотнение музыкальной ткани, усиление звучности и метроритмическое нагнетание, когда после одно- или двухголосного изложения темы происходит постепенное разрастание фактурных слоев музыкального текста в сочетании с повышением интенсивности динамического и метроритмического пластов. Например:

– в побочной партии экспозиции после проведения темы спокойного, мягкого характера у кларнета в сопровождении тенорового барабана, ц.27, следует ряд этапов ее развития с фактурным увеличением количества голосов, динамическим усилением звучности и учащением метроритмического «пульса» (цц.35 – 37 – 39);

– в коде после изложения яркой танцевальной темы у медных духовых инструментов (ц.88), происходит ее постепенное превращение в еще более зажигательную, экстатическую плясовую тему такими же способами, как и в случае с темой побочной партии (цц. 90 – 94 – 99 – 102 – 103 – 105).

Символично-семантическая сторона симфонии К. Чавеса касается специфики ее образного строя и музыкального языка, но в другом смысле – с точки зрения символов музыкального инструментария и числовой символики в музыкальном языке произведения.

С символикой музыкального инструментария в оркестре «Индийской симфонии» К. Чавеса связан ксилофон с каучуковыми палочками, который является аналогом месоамериканского барабана тепонацтли. В симфонии К.

Чавес противопоставляет звучности тепонацтли и уэуэтль, имитируя последнюю с помощью целой группы инструментов оркестра (ц. 80). В эту группу входят литавры, большой барабан, металлическая погремушка, теноровый барабан и жильная струна, натянутая на резонатор, по которой бьют палкой.

Еще одно проявление символично-семантической стороны можно обнаружить в обращении композитора к числовой символике. Примерами использования указанной символики в симфонии могут служить следующие. Это метроритмические модели в музыкальной ткани – потактное сочетание в мелодической линии пятидольного ($5/8$) и двухдольного ($2/4$ или $4/8$) размеров (первое проведение темы главной партии, ц.1, тт.1-6) – и архитектурные закономерности. Вся симфония состоит из пяти крупных разделов – экспозиция, первый эпизод, второй эпизод, реприза и кода.

Звуко-музыкальная характеристика симфонии подразумевает рассмотрение особенностей тембровой и шире – звуковой палитры произведения в целом. Тембровый спектр, создающий основное впечатление от звучания сочинения, опирается на выделенные выше три основных оркестровых группы (симфонический оркестр европейского типа, народные мексиканские инструменты и традиционные индейские ударные инструменты).

В постоянной смене пропорций участвующих в оркестровой ткани инструментальных групп заключается одна из загадок звукового и обусловленного им смыслового воздействия на слушателя. Перед нами предстают, на первый взгляд, довольно пестрые – карнавального или фестивального типа – картины жизни и быта современной Мексики. Слушатель не успевает задуматься о сказанном, как на смену ему приходит новая, а вслед за нею – еще одна, и вторая, и третья мысли. Вихрем проносятся образы, увлекающая и завораживающая. Современное маскирует древнее, а мексиканское оттеняет индейское – и все вместе объединяется в целое на основе западноевропейской логики.

Осознание приходит после прослушивания, и, как ни странно, вопросы возникают самые серьезные и глубокие – о божественном и человеческом, о культуре и природе, о судьбе и случае, об истории и реальности... Невольно вспоминается латиноамериканская литература и поэзия, столь же просто говорящие о самом главном – подлинном в жизни. «Индейской» ли можно назвать эту симфонию? Или «Мексиканской»? А может «Латиноамериканской»? Ответа на этот вопрос нет – музыка сама говорит о себе.

3.3. Художественный синтез как феномен индихенизма в произведениях С. Ревуэльтаса, Х.-П. Монкайо и И. де Гандариаса

Художественный синтез, заданный богатыми традициями индейской культуры и развитый в колониальную эпоху на западноевропейской почве, ярко проявился в творчестве современных композиторов Мексики и Гватемалы. Но в XX столетии некоторые акценты в сфере синтеза искусств были переставлены самим временем: если для индейской традиционной культуры характерны песенно-танцевальные действия и музыкально-театральные представления, то в композиторской музыке на первый план в этом контексте выходят современные визуальные искусства, и прежде всего кинематограф.

Симфоническая композиция С. Ревуэльтаса «Ночь майя» поначалу создавалась как музыка к одноименному кинофильму. Ее прямая связь с видеорядом накладывает отпечаток и на автономное музыкальное произведение, живописующее картины индейского обряда и праздника. В сочинении ощущается образно-стилевой контраст двух сторон мексиканской культуры, связанной с западноевропейскими и индейскими корнями. Он выражается в ярком противопоставлении западноевропейской и академической музыкальной традиции конца XIX – начала XX вв. и сохранившейся в отдельных племенах на территории Мексики к началу XX в. традиционной индейской музыки. Первая часть – *Molto sostenuto*, вторая –

Scherzo, третья – *Andante espressivo* написаны в западноевропейском стиле, тогда как в четвертой части – «Ночь Юкатана» – звучности евроамериканского симфонического оркестра имитируют тембры индейских инструментов.

Объединяющим эти полярные качества элементом в «Ночи майя» является начальная тема этого сочинения, в которой концентрируется весь его эпический строй. Жесткий характер этой темы выражен музыкальными средствами западноевропейского симфонического оркестра. Эпически суровое индейское образное начало обозначено мощными мотивами-заклинаниями, изложенными оркестровым *tutti* с яркими подголосками у валторны. Четырехчастный цикл сочинения объединяется этой темой как аркой – тема *Molto sostenuto* проводится в финале после четвертой вариации, замыкая тем самым форму целого и скрепляя его общей образно-смысловой идеей, выраженной в большей степени в первой части этой пьесы.

В жанровом отношении «Ночь майя» близка симфонической поэме. Напомним, что этот жанр был весьма распространен в Латинской Америке в эпоху неоромантизма. Среди удивительных по красоте звучания симфонических поэм мексиканских, бразильских, аргентинских и уругвайских композиторов выделяется произведение Э. Рабини «Кампо». Эпический характер «Ночи майя» определяет контрастный тип его драматургии. Основные типы музыкальной экспрессии (их четыре) контрастируют друг с другом как живописные полотна (*Andante espressivo*) и театральные сцены с постепенно возрастающей динамикой развития музыкального сюжета (от «*Molto sostenuto*» через «*Scherzo*» до «Ночи Юкатана»).

С точки зрения композиционных норм «Ночь майя» сочетает в себе два принципа цикличности. Черты четырехчастного сонатно-симфонического цикла – импульсивная эпическая первая часть, скерцо, *Andante* и игровой финал с репризой главной темы первой части – соединяются здесь с признаками инструментальной сюиты барочного типа с характерным для

него темповым чередованием частей – неторопливого, более быстрого, медленного и стремительного движений. Таким образом, это одночастное циклическое произведение с последованием контрастных частей.

В этой связи образный строй переходного раздела между третьей и четвертой частями симфонической пьесы С. Ревуэльтаса созвучен поэтическому колориту «Песни о цветах» из «Книги танцев из Цитбальче». Это знаменитое поэтическое произведение индейцев майя было найдено среди других песенно-поэтических текстов в рукописи и опубликовано мексиканским исследователем С. Барерой-Васкесом в 40-е годы XX века. Приведем фрагмент этой песни, отражающей образный строй вышеописанного переходного раздела¹⁴³: «Прекрасная луна / над лесом поднялась, / чтоб загореться / на четвертом небе, / повиснуть там, / сияя нежно над / землей и небом. / Лишь тихо пролетает ветерок, / несет он тонкий аромат. / Луна достигла центра неба / и всюду / разливает свет. / У всех одна лишь / радость в сердце – / и люди все добры. / До глубины дошли / лесного крова, / где нас не сможет / увидеть никто. / С собой несли / большой цветок никте, / цветок чукум, / цветок жасмина, / душистую смолу циит, / а также черепаший панцирь / и известковый порошок. / К тому же пряжу новую, уток / и девять новых / кремневых ножей / и новые силки. / В дар индюка / и новые сандалии – / все новое. / И лучший из сосудов, / и ленты для волос, / для омовенья – / водяной цветок / и раковину звучную / старухе. / Вот, наконец, / вот, наконец, / Уж были мы в лесу, / у той скалы, / что водоем имеет. / Чтобы приветствовать / над лесом появление / прекраснейшей Звезды-кометы. / Оставьте Ваш покров – / одежды и повязки. / Идите так! / И оставайтесь здесь, / на вашей же земле / вы, женщины, / И девственницы тоже».

В каждой из четырех частей «Ночи майя», вбирающей в себя весь комплекс музыкально-выразительных средств, высвечивается особым

¹⁴³ Этот фрагмент на языке индейцев майя с переводом на русский язык приводит в своей книге Г. Ершова [90:449-450].

неповторимым светом какое-либо одно из них. Интонационно-мелодическая яркость обращает на себя внимание особенно в *Molto sostenuto*, царство позднеромантической гармонии – в *Andante espressivo*, оригинальные фактурные находки, умелое сочетание гармонической вертикали с полифонической тканью и удивительное свечение оркестровых тембров – в цикле вариаций «Ночи Юкатана». С точки зрения оркестрового письма последняя часть этой симфонической пьесы С. Ревуэльтаса показывает мастерство композитора в плане использования им соединения необычных тембров. Индейские ударные инструменты сочетаются в партитуре с медными духовыми европейского оркестра, имитирующими в глissандо звучание майяских труб.

Эпической образной сфере первой части противостоит экспрессия скерцозной танцевальности в обобщенно-испанском духе. Лирика третьей части как бы погружает слушателей в романтическое настроение на лоне природы и звучит в духе позднего западноевропейского романтизма, характерного для медленных частей симфоний А. Брукнера и А. Дворжака, симфонических эпизодов из опер Р.Вагнера. Вместе с тем в ней ощущается и некоторое влияние ряда американских композиторов – в частности, отголоски тем эпических полотен Ч. Айвза.

Контрастирует с этим настроением образная сфера народно-игрового характера четвертой части: здесь возникает во всей полноте картина традиционного индейского обряда. Последняя обязана использованию как отдельных традиционных индейских музыкальных инструментов, так и тембровой имитации их средствами инструментов классического симфонического оркестра.

Как неоднократно указывалось выше, первыми перестраивать «на индейский лад» заимствованные у европейцев музыкальные инструменты начали индейцы, для которых было жизненной потребностью присоединить новый тембр к уже имеющимся в соответствии с нормами звучания традиционного ансамбля, как когда-то они присоединяли новых духов и

божеств к своему пантеону. С. Ревуэльтас в «Ночи майя» приводит тембры оркестровых инструментов в соответствие с тембрами тепонацтли (ксилофон и колокольчики, уэуэтли (барабаны) и других индейских инструментов. При этом он преследует совершенно другие цели: показать, как «это» звучит у индейцев.

Помимо тембров, связанных с традиционной музыкой, автор сочинения применяет также методы развития музыкального материала, типичные для фактуры индейских традиционных музыкальных ансамблей. Характерными фактурным приемом здесь является сочетание неизменных мелодических и метроритмических формул остинатного типа в партии духовых инструментов с постоянно изменяющимися по вертикали и горизонтали метроритмическими и тембровыми формулами в партии ударных инструментов. Определенное сходство ритмоформулы, использующиеся в «Ночи Юкатана», имеют с примерами музыки современных индейцев майя и науа, которые приводит в своей аудиоантологии А. Лазар [285: № 8, 9].

Чтобы более ясно представить противопоставление С. Ревуэльтасом евроамериканского и индейского типов культурного мировоззрения и мировосприятия в сочинении «Ночь майя», необходимо понять отношение композитора к категориям пространства и времени, а также к человеческой личности в творческих и стилистических способах их утверждения.

Пространство и время передаются композитором в структуре и фактуре произведения. О циклической форме свидетельствуют два основных принципа – принцип циклического единства (повторение основной темы в финале) и циклического контраста (образный, темповый, фактурный, ритмический и тембровый контраст между частями пьесы). Третья и четвертая части пьесы представляют собой своеобразный микроцикл (цикл в цикле) – *Andante* и «Ночь Юкатана», несущие большую образно-смысловую нагрузку в произведении, соединены друг с другом связкой-переходом и звучат без перерыва. Обращает на себя внимание красочно-звукописная сторона образа, данного в этом связующем разделе. Создается впечатление,

что тесное пространство многоголосия ночного леса постепенно раздвигается, и слушатель внезапно попадает на простор, где разыгрывается обрядовое действо.

Характеристика человека и сторон человеческой личности проступает в драматургии. Гимнически-суровое, зловеще-сакральное, заклинательное начало первой части «Ночи майя» символизирует обобщенный образ душевной, а двигательнотанцевальное, шутливо-показное начало второй части – телесной сущности индейца. Первая часть – это зовы-заклинания в плотной насыщенной оркестровой ткани, а также использование приема *tutti* и выделение определенных тембров – особенно группы медных духовых инструментов (валторны, тромбоны и др.).

Во второй части произведения композитором мастерски передаются утонченная скерцозность темы в среднем и верхнем регистре и грубоватая угловатость отдельных тонов аккомпанемента в нижнем регистре. Это тоже отражение образа индейца, но уже не настоящего, а будто бы «играющего в евроамериканца».

Душевно-чувственное начало или «душа» в полной мере отражается и в третьей части сочинения. Образ «индейца-евроамериканца» создается здесь с помощью густого звучания струнной группы оркестра и ясных звуков солирующих на их фоне деревянных духовых инструментов – кларнета и флейты.

В четвертой части «Ночи майя» представлено моторно-экстатическое начало – это образ «тела». На образ индейца указывает доминирование в звучании симфонического оркестра характерных тембров идиофонов и мембранофонов (ксилофоны, малые барабаны), а также введение целого ряда индейских инструментов (палки, барабаны) и использование тембровых остинато группы медных духовых инструментов, особенно тромбонов.

Благодаря таким приемам в последней части наиболее ярко раскрывается танцевальная основа тематизма всего произведения, связанная с индейской, европейской, метисной и евроамериканской составляющими

музыкального материала. По способам обращения к теме художественного синтеза как одной из сторон культурного синтеза и обработки материала данное сочинение близко таким произведениям современников С. Ревуэльтаса, как балет «Пааль Каба» гватемальского композитора Р. Кастильо (Танец воинов).

Художественный синтез ясно выражен в творчестве другого представителя мексиканской композиторской школы XX века – Хосе-Пабло Монкайо. В *симфонической пьесе Х.-П. Монкайо «Уапанго»*¹⁴⁴ поражает единство песенного, танцевального и инструментального начала. Истоки и традиции «Уапанго» связаны с евро-латиноамериканской почвой. Х.-П. Монкайо учился в Западной Европе, изучал композицию по произведениям европейских авторов XIX в., и особенно сочинениям романтиков. Поэтому в его творчестве одним из стилевых направлений, органично сочетающимся с неофольклоризмом, является неоромантизм.

В то же время музыкальный материал «Уапанго» впитал в себя влияние музыки русских и европейских композиторов, обращавшихся в своем творчестве к испанской тематике. Среди них были такие величайшие музыкальные гении XIX в. как Ф. Лист и М.И. Глинка, подавшие творческий импульс испанским и мексиканским композиторам второй половины XIX – начала XX вв.¹⁴⁵

В «Уапанго» ощущается влияние глинкинских принципов работы с музыкальным материалом, почерпнутых великим русским композитором из испанского и русского фольклора. Х.-П. Монкайо творчески реализует принципы вариаций на сопрано-остинато и такие способы тематического развития, как динамизация темы, которая с каждым новым проведением звучит всё ярче и мощнее. Х.-П. Монкайо также наследует от испанских

¹⁴⁴ См. Пример 29 в Приложении 10.

¹⁴⁵ Оригинальна фортепианная транскрипция Ф. Листа зажигательных испанских мелодий в Первой (Испанской) рапсодии. «Воспоминание о летней ночи в Мадриде» и «Арагонская хота» М.И. Глинки стали образцами для испанского композитора Ф. Тареге («Вариации на темы Арагонской хоты») и Х.-П. Монкайо («Уапанго»).

увертюру Глинки отдельные приемы регистрового письма, включая их в тембровую драматургию «Уапанго». Вслед за музыкой «Арагонской хоты», в которой воплощены некоторые черты испанского музыкального фольклора, Х.-П. Монкайо, как и М.И. Глинка в своем сочинении, передает удивительное, неразрывное единство песенного и танцевального начал, заложенных в самой природе испанской народной музыки.

Воздействие «Арагонской хоты» на «Уапанго» Х.-П. Монкайо заметно и в области музыкальной формы – это сонатная форма с развернутым вступлением. В сочинении разворачивается яркая красочная картина народного праздника. Однако, в отличие от М.И. Глинки, Х.-П. Монкайо использует в «Уапанго» сонатную форму с эпизодом в разработке. Этот эпизод написан в медленном темпе, и таким образом структура «Уапанго» приобретает черты смешанной формы. В ней соединяются признаки сонаты и трехчастного цикла с медленной второй частью.

Форма такого рода имеет место в целом ряде произведений Ф.Листа. Признаки смешанной формы, где аналогично сочетаются черты цикла (четырёхчастного) с сонатной формой на основе сонатной формы, имеют место в «Индийской симфонии» К. Чавеса – современника Х.-П. Монкайо. «Уапанго» с этой симфонией роднит использование как во многом сходных приемов оркестровки, так и не традиционных для западноевропейской симфонической музыки инструментов (индийский барабан). А единство песенного, танцевального и инструментального начал является характерным как для креольской, так и для индийской музыки Мексики.

Песенное начало этой пьесы Х.-П. Монкайо выражено в его блестящем искрометном тематизме. Поражает удивительное сходство и одновременно различие трех основных тем «Уапанго». Первая из них (от ц.7, т.5) в жанровом плане представляет собой народную песню из несколько фраз, отграниченных одна от другой паузами величиной в один или три такта. Каждая из фраз темы пронизана образом праздничного ликования. В первом проведении темы шесть фраз – а а b c a1 d. Последняя фраза скорее не

попевка, а заключительный отыгрыш у труб и тромбонов на материале предыдущих песенных фраз. Эта тема родственна двум другим темам «Уапанго», и прежде всего тремя своими интонациями.

Одна – двукратно повторяющий один и тот же тон с последующим секундовым ходом вниз (ц.7, т.5) и восходящей секундовой интонацией, соединенной с предыдущей попевкой (ц.7, т.7). Другая – нисходящий поступенный трезвучный ход (ц.7, т.6). Во второй теме (от ц.20, т.3) эти интонации меняются местами – вначале следует вторая (ц.20, т.3), за нею первая (ц.20, т.4) и третья (ц.20, т.5). Третья интонация подчеркнута более рельефно и дана в восходящем направлении. Начальные попевки третьей темы (от ц.38) располагаются в том же порядке, что и во второй (вторая попевка – ц.38, тт.1-2; первая ц.38, т.2; третья – ц.38, т.2). Однако две первые попевки спаяны друг с другом одним общим тоном, а третья интонация дана в восходящем направлении, как во второй теме.

Основное тематическое зерно главной партии «Уапанго» (её первая фраза) является не только интонационной основой для тем побочной партии и медленного эпизода в разработке, но и корнем, стволом, на котором как бы вырастают его побеги – последующие пять фраз первой темы. Начальная интонация третьей фразы главной темы (ц.8, т.5) является собой ракоходный вариант первой попевки (ц.7, т.5). Вторая фраза (ц.8, тт.1-3) копирует, а вернее утверждает музыкальный материал первой. В конце четвертой фразы (ц.9, тт.2-3) имеет место всё тот же ракоходный вариант первой попевки. Пятая фраза (ц.9, тт.7-9) происходит из трех попевок начального раздела темы (с небольшим изменением первой попевки), а также синтезирует в себе наряду с этими интонациями и новую попевку, впервые прозвучавшую в конце третьей фразы (ср. ц.8, т.7 и ц.9, т.3.). Данный мелодико-ритмический ход (нисходящее синкопированное движение на терцию вниз) типичен для завершения фраз в мелодиях испанской и мексиканской народной музыки.

Музыкальный материал второй и третьей тем «Уапанго» свидетельствует о том же принципе произрастания из начальной фразы всех

остальных, что и в главной партии. Однако, фразы побочной темы и мелодии медленного эпизода ближе сцеплены друг с другом, не разъединяются паузами. Попевки побочной темы вырастают из начального её ядра (ц.20, тт.3-5).

Вторая фраза представляет собой не что иное, как повтор двух первых попевок её интонационно-мелодического зерна, но только в неполном ритмическом уменьшении (см. ц.30, тт.5-6). Третья попевка (характерный синкопированный ход на терцию) взята композитором из конца третьей фразы главной темы (ср. ц.8, т.7 и ц.20, т.7). Следующая фраза побочной партии берет свое начало от второй и третьей попевок тематического ядра. Ее первая интонация (ход на квинту вверх) во многом сходна с началом пятой фразы главной партии (ц.20, тт.7-8 и ц.9, т.7). Четвертая фраза побочной темы почти целиком дана в обращении по отношению к третьей (ср. ц.20, тт.7-9 и ц.20, тт.3-11).

Мелодические фразы медленного эпизода также вырастают из начального его звена – например, второй мотив эпизода содержит две из трех попевок первой его фразы (вторую и третью – ц.38, т.3). Подобным же образом построена и третья фраза (исключение составляет модифицированный её конец – ц.38, тт.4-5). Последующие две фразы эпизода происходят от пятой фразы мелодии главной темы (ср. ц.38, т.6 и т.7 с ц.9, тт.1-3). Заключительные фразы (шестая – восьмая – ц.39, тт.1-6) представляют собой мелодико-ритмические варианты предыдущих мотивов.

Такое родство трех тем на уровне мелодико-ритмического сходства не только фраз, но, главным образом, интонаций-попевок неслучайно. В «Уапанго» ярко проявляет себя принцип сонатной диалектики, заложенный ещё в эпоху венского классицизма и действующий в произведениях Бетховена, – выведение из темы главной партии мотивов побочной.

Сходство и различие основных тем «Уапанго» проявляется и при сравнении их ладовых структур. Все три темы симфонического произведения Х.-П. Монкайо написаны композитором в мажоре (до мажор, ре мажор, ре

мажор). Однако, звукоряды их различаются наличием входящих в них ступеней лада. В мелодии главной темы композитор использует четыре ступени лада – I, VII, VI и V (C–H–A–G); объем звукоряда побочной темы равен квинте (Fis–E–D–Cis–H), а наличие тонов в звукоряде мелодии медленного эпизода полностью соответствует объему семиступенного натурального мажора. Таким образом, явно видна динамика увеличения количества тонов от одной темы к другой – 4, 5, 7.

Более того, эта закономерность расширения звукоряда имеет место и внутри каждой из тем. Например, звукоряд двух первых фраз главной партии состоит только из трех тонов, а четвертый появляется в следующей фразе темы. В мелодии побочной партии звукоряд увеличивается от четырех тонов (первая фраза) до пяти (вторая и последующие мотивы этой темы). Первые три фразы темы медленного эпизода также содержат по четыре тона звукоряда. Четвертая и пятая расширяют звукоряд до пяти, хотя каждая из них состоит из двух тонов. И лишь в шестой – заключительной фразе – звукоряд представлен в полном своем объеме.

Расширение звуковысотного пространства звукоряда в процессе развития музыкального материала, идущем от темы к теме, является частным случаем общей закономерности. Последняя связана с увеличением регистрового, тембрового и громкостного параметров основных тем в «Уапанго». В главной и побочной партиях и медленном эпизоде сочинения Х.-П. Монкайо имеет место неоднократный повтор тематического материала. Первая тема проводится трижды (ц.7, т.5 – ц.10, т.4; ц.10, т.5 – ц.12, т.1 и ц.12, т.2 – ц.16, т.9), вторая и третья – четырежды (в побочной партии – ц.20, тт.3-11; ц.21, т1 – ц.22, т.7; ц.25, тт.3-11; ц.26, тт.1-9; в медленном эпизоде – ц.38, т.1 – ц.39, т.6; ц.39, т.6 – ц.41, т.1; ц.41, т.1 – ц.42, т.4; ц.42, т.4 – ц.44, т.2). Каждое новое проведение тем или вариаций на них приближает или отдаляет их от первоначальных вариантов. Наиболее удалена от своего первого проведения темы вариация у арфы на третью тему – ц.41, т.11 – ц.42, т.4.

Во всех трех случаях без исключения происходит динамизация тематического музыкального материала; от *mf* к *f* (ср. первое и третье проведение темы главной партии), от *f* к *ff* (ср. ц.20, тт.3-11 и ц.26, тт.1-9 побочной партии и от *p* в начале к *f* в конце медленного эпизода). Это естественным образом связано с постепенным расширением фактурного пространства от солирующих инструментов, звучащих в первой или второй октавах (ц.7, тт.5-7; ц.20, тт.3-11; ц.38, т.1 – ц.39, т.6) до *tutti* всего оркестра в заключительных проведениях каждой из тем, охватывающих значительный оркестровый диапазон.

Подобное динамическое развитие музыкального материала главных тем «Уапанго» наблюдается и на определенном расстоянии (темы в экспозиции и репризе). Так, пятикратное проведение темы побочной партии в зеркальной репризе (ц.44, т.5-ц.51, т.7), в отличие от ее проведения в экспозиции, несмотря на её масштабы в репризе лишено какой бы то ни было динамической устремленности. Реприза этой темы яркостью тембров (песенный диалог тромбона и трубы при октавной поддержке всего оркестра) венчает собой динамическое развитие темы побочной партии. Аналогичным образом происходит и динамическое восхождение главной темы в репризе, где она изложена лишь один раз и дана в мощном звучании оркестрового *tutti*, ярко и красочно заключая тем самым всё произведение (ц.52, т.3 – ц.54, т.8).

Драматургия «Уапанго» контрастная, и этот контраст ощущается повсеместно и в разных частях сочинения, и на разных его повторных уровнях, и в соотношении мелодических фраз друг с другом. В отношении к музыкально-тематическому материалу этот контраст проявляется, прежде всего, в образном и жанровом смысле. Первая тема исполнена безудержной радости, выдержанной в песенно-речевых жанровых рамках. Вторая – более личная, с заметным распевом её фраз и с вкрадывающимся в её ритмоинтонационную структуру элементом танцевального жанра. Третья же

тема целиком выполнена в обобщенном духе одного из испано-мексиканской танцевальной образности.

В историко-жанровом смысле более архаичным является музыкальный материал главной темы симфонической пьесы Х.-П. Монкайо. Об этом свидетельствует ее малообъемный звукоряд и форма напева, характерная для раннего периода народной песенности. Второе проведение этой темы композитор облакает в форму пары периодичностей – а-а-в-в1. Таким образом, в основных темах «Уапанго» имеет место постепенный переход не только от малообъемных звукорядов к многоступенным, но и от архаических мелодий к более современным (вторая и третья темы), а также от песенных жанров (темы главной и побочной партий) к танцевальному (третья тема).

Более того, в «Уапанго» изображаются жанровые приемы и музыкально-выразительные средства песенно-танцевального действия, очерченного хороводом, кругом, коло. Об этом свидетельствует название самого произведения: «уапанго» в переводе с испанского – «шум», «суета». На такой подход указывают также черты концентрической формы, имеющей место в тематическом материале симфонической пьесы, который включает главную (г.п. – А) и побочную (п.п. – В) партии и медленный эпизод (эп.- С).

Песенно-речевая тема образует внешний круг – это образ поющих в хороводе. Напевная тема с элементами танцевального образа представляет собой внутренний круг – это поющие и слегка пританцовывающие люди. Танцевальная же тема изображает группу танцоров, которые расположились в самом центре этого двойного хоровода.

Помимо песенно-танцевальной образности музыке «Уапанго» присуща также и стихия инструментального наигрыша, подчас выраженная фигурацией чисто инструментального характера. У струнных и деревянных духовых звучат фигурации, у медных духовых – ритмически оформленный по вертикали наигрыш, а ударные передают своеобразие ритмоформул. Такова заключительная часть экспозиции «Уапанго» (ц. 27, т. – ц. 30, т. 8), в которой разнообразные инструментальные наигрыши объединены одной

идеей, одним характером – безудержным стремлением танцевать. По отношению к музыкальному материалу побочной партии эта часть совмещает в себе несколько функций – припева-пританцовки и инструментального отыгрыша.

Чисто же инструментальные наигрыши имеют место в во вступительном (до ц. 7 т. 4) и разработочном (ц. 30, т. 9 – ц. 37, т. 4) разделах «Уапанго». Во вступлении композитором даны не только различные типы наигрышей (своеобразная экспозиция различных тембровых красок), но и важнейшие закономерности развертывания музыкального материала. Это парность в чередовании инструментальных групп (валторны и струнные, деревянные духовые и трубы и др. – ц. 1, т.1 – ц. 2, т. 8), постепенное динамическое нарастание общего звучание оркестра (ц. 2, т. 5 – ц. 6, т. 5) и динамический спад, предваряющий появление темы (в данном случае – первой, ц. 6, т. 5 – ц. 7, т. 4).

Разработочный раздел «Уапанго» пронизан разнообразными инструментальными наигрышами, основой которых является музыкальный материал вступления (ц. 6, тт. 1-2; ц. 30, тт. 9-10 и др.) и одного из элементов побочной партии, выросшей в недрах главной (ц. 20, т. 8; ц. 34, тт. 1-4). Он делится на две фазы, две динамические волны (ц. 30, т. 9 – ц. 34, т. 1; ц. 34, т. 1 – ц. 37, т. 4), которые представляют собой все тот же принцип постепенного нарастания звучности оркестра. Достигается это посредством уплотнения фактуры, увеличения тембрового состава и усиления громкости. Первая фаза разработки начинается звучанием кларнета (ц.30, т. 9 – ц. 31, т. 2) и завершается мощным tutti всего оркестра (ц. 33, т. 1- ц. 34, т. 1). Вторая динамическая волна берет свое начало от вторых скрипок, валторн и виолончелей (ц. 34, тт. 1-4) и доходит до ff всего оркестра (ц. 36, тт. 2-5).

Данные три пласта музыкального материала «Уапанго» (песенный, танцевальный и игровой) тесно взаимосвязаны как по горизонтали, так и по вертикали. Они постоянно сочетаются в одновременном звучании. Такое сочетание, например, по вертикали начальной части главной темы (ц. 7, т. 5 –

ц. 10, т. 1) с наигрышем у арфы, вторых скрипок и виолончелей *pizzicato* обогащает основные темы симфонической пьесы Х.-П. Монкайо новым качеством. В ее песенно-речевой характер завуалированно проникает легкий штрих танцевального движения. Это случается не раз и с другими темами «Уапанго», что свидетельствует о неразрывности песни, танца и инструментального наигрыша в этом произведении. Подобное сочетание музыкальной песенной речи и музыкальной моторики в ее различных видах (танец, наигрыш) типичны как для креольской мексиканской музыки, так и для музыкального фольклора мексиканских индейцев.

Креольское и индейское начала в «Уапанго» выражены еще в двух аспектах. Это подбор музыкальных инструментов и специфических тембров и особая, отличная от западноевропейской, трактовка звукового пространства. Оригинальность музыкального инструментария «Уапанго» видна в использовании звучания необычных музыкальных инструментов – таких, как индейские тамбуро и гуиро (т. 4 – ц. 1, т. 1; ц. 3, т. 5 – ц. 4, т. 8; ц. 10, т. 5 – ц. 11, т. 12). В этом же эпизоде Х.-П. Монкайо делает эффект звукоподражания индейскому скребку (ц. 10, т. 8 – ц. 11, т. 1; ц. 11, тт. 8-9), достигая его посредством одновременного глissандо арфы и ксилофона.

Специфика пространственного мышления композитора связана в «Уапанго» с частой сменой тембрового-оркестрового диапазона фактуры и постоянным изменением интенсивности слоев музыкальной ткани произведения. Фактура пьесы Х.-П. Монкайо становится то более разреженной, то густой и плотной. В результате в музыке «Уапанго» возникает ощущение дыхания пространства. Дыхание это иное, нежели в западноевропейской симфонической музыке. Вместе с особой звуковой палитрой, а также интенсивным вариантно-попевочным развитием тематизма, соединением различных принципов формообразования (троичных в западноевропейской музыке – сонатного, элементов тройных вариаций и концентричности) оно составляет специфику этого произведения. Черты

испанского начала в нем переплетаются на мексиканской земле с индейскими корнями.

Усложнение музыкального языка и использование различных техник музыкальной композиции в сочетании с развитием мультимедийных технологий повлекли за собой непосредственное обращение современных композиторов к *мультимедийным технологиям и визуальным техническим средствам* реализации авторского замысла. В результате в последней трети XX века в академической музыке возникло так называемое *аудиовизуальное направление*. Одной из его ветвей стала программа, которая появилась в творчестве двух известных латиноамериканских мастеров – художника и кинематографиста из Венесуэлы Гильермо Эскалона и композитора музыковеда из Гватемалы *Игоря де Гандариаса*, – программа *«Увидеть музыку» («Music to see»)*,

Игорь де Гандариас (р. 1953) – автор многих сочинений для камерных составов, произведений в технике электронной музыки. В юности он брал уроки у видного гватемальского композитора Х. Орельяны, а в 1979 и 1982 годах обучался композиции под руководством Конрадо Сильва и Кориун Аарониан в Бразилии. В 1991–1995 годах изучал композицию в классе Гельмута Браунлиха и электронную музыку у Марка Вильсона в Католическом американском университете и Мерилендском университете в США. Был стипендиатом по программам Foolbright (Фулбрайт) и OAS.

Композитор и кинематографист сотрудничают в области *мультимедийной электронной музыки* около тридцати лет (с 1982 года). Результатом их совместной творческой деятельности явились шесть кинематографических произведений (фильмов), которые иллюстрируют эстетическую идею программы «Увидеть музыку». Благодаря этому исследуется гармоничное взаимодействие динамических параметров музыки и других музыкально-выразительных средств с визуальными. Под *динамическими параметрами* понимаются, прежде всего, сила звучания; оттенки звучания. Среди других *музыкально-выразительных средств* – тембр

звука; высота звука; музыкальный ритм; музыкальная фактура; музыкальная форма. К *визуальным средствам* относятся скорость движения, направление движения, цвет в изображении, освещение и тени в изображении.

Основными источниками творческого внимания композитора и кинематографиста служат *явления природы* – это ландшафты, флора и фауна земли, – и *культуры* – обычаи, обряды, художественные традиции, праздники и фестивали народов Латинской Америки. Характерно, что используемая в композициях программы «Увидеть музыку» документальная видеозапись не является самоцелью, а подчиняется функциям музыкальной структуры. И. де Гандариас подчеркивает, что соединение аудио- (музыкального) и визуального (кинематографического) начал приводит к возникновению нового качества в художественном творчестве и произведении искусства, близкого *синкретизму* традиционной культуры Латинской Америки, в которой переплетаются *музыка, живопись, танец и литература*.

В первых двух из шести произведений программы «Увидеть музыку» – «Хроматические цепочки» (1982) и «Фантастическая ярмарка (1998) – отражаются различные элементы *популярной городской традиции* в культуре коренных индейцев Гватемалы. Они указывают на определенные общественные противоречия, обозначают элементы процесса *аккультурации*, показывают формы общественно-политического протеста и растворения индейской культуры в обществе потребления.

В качестве материалов для фильма «Фантастическая ярмарка» были использованы полевые звукозаписи и кадры видеосъемки, сделанные в августе 1991 году в столице Гватемалы Гватемала-Сити во время проведения популярного в стране ежегодного *праздника «Ярмарка Хокотенанго»*. Без видимого проявления особого увлечения авторов фильма документальностью данное произведение свидетельствует об их мастерстве, экспрессивности и тонкости в изображении характерного *эстетического чувства культуры Гватемалы*, которое в реальной жизни постоянно моделируется в местных ярмарках. Действие произведения проходит в воображаемом путешествии

через одну из таких ярмарок, напоминая об обстановке праздника и намекая на его психологическое переживание авторами и предполагаемыми зрителями. Обращает на себя внимание сосуществование в фильме *чувства религиозного мистицизма и магии* с ощущением приятного и радостного праздника, соединение их с *ценностями современной популярной культуры*.

Другая пара произведений – «Симфония из тропиков» (2005) и «Сюита Астуриас» (2007) – была вдохновлена поэтическим и музыкальным воображением двух выдающихся литераторов, поэтов и писателей Гватемалы XX столетия – Флавио Эрреры (1885–1968) и Мигеля Анхеля Астуриаса (1899-1974). Пятая композиция – «Синева» (2006) – представляет собой миниатюру, воспроизводящую в звуке, ритме, фактуре и направлении движения в пространстве полет стаи береговых птиц. Шестое сочинение – «Валенсия в движении» (2007) – посвящено ведущему современному венесуэльскому кинематографисту, архитектору и художнику Карлосу Круссу-Диэсу. В нем авторы, следуют законам изобразительного искусства, передавая *звучания с помощью визуальных средств*. В качестве *векторов движения* они используют *порожденные звучанием импульсы*, которые в свою очередь происходят от *созерцания живописных полотен*.

Остановимся более подробно на одной из аудиовизуальных композиций программы «Увидеть музыку» – «Симфонии из тропиков». В качестве ее названия было использовано название одного из циклов стихов Ф. Эрреры, к которым обращаются в своем произведении И. де Гандариас и Г. Эскалон. На стихотворные сочинения из других циклов поэта указывает подзаголовок «Воспоминания о поэтических образах Флавио Эрреры».

Флавио Эррера является автором девяти поэтических сборников, из которых пять написаны в жанре японских трехстиший хайку (исп. Hai-kais), основанных на *поэтической семнадцатисложной форме* (слоги делятся в соответствии с традиционной схемой 5+7+5 слогов в строках): «Крыло горы» («El Ala de la Montaña», старинные стихи – versos viejos); «Симфонии из тропиков», хайку («Sinfonías del Trópico», Hai-kais, 1923); «Булбушья», хайку

(«Vulbuxuá», Hai-kais, 1930); «Тропики», хайку («Trórico», Hai-kais, 1931); «Индийский космос», хайку («Cosmos Indio», Hai-kais, 1938); «Зеленая палка», хайку («Palo Verde», Hai-kais, 1946); «Золотая осень» («Oros de Otoño»); Спасение («Rescate»); «Дворик и облако» («Patio y nube»). Особенности художественного стиля хайку заключаются в *синтезе природного и поэтического (человеческого) начал*, который выражен в лирическом восприятии природы поэтом при доминирующем значении первоначального природного образа.

Художественная форма фильма «Симфонии из тропиков» отражает образную специфику хайку Ф. Эрреры «Песня реке Навалате» из цикла «Золотая осень». В качестве основной поэтической темы в данном произведении выступает *образ реки*, объединяющий последовательность отдельных эпизодов в одно композиционное целое. По словам И. де Гандариаса, путеводная нить в фильме – это *звучание воды* в ее различных трансформациях. На этом образе построен условный сюжет произведения. Жизненные импульсы реки берут свое начало в мощной *звуковой силе* формирующейся в горах тропической бури и в грохоте водопада. Они продолжают развиваться в условиях различных по своему звуковому наполнению уровней тропических джунглей и завершают это развитие в слиянии со *звуковой стихией* океанского прибоя, в то время как общая композиционная фабула замыкается шумом тропического дождя/ливня.

Основная звуковая структура оттеняется разнообразным по цветовому решению спектром видеоряда. В свою очередь, он отражает вторжение в звуковой ряд различных *живых звучаний окружающей среды*, которые река встречает на своем пути, – *гомона птиц, кваканья лягушек, стрекота цикад* и других насекомых. Следует отметить, что в этой композиции использованы исключительно *записи звуков природы*, сделанные в различных лесных районах в устье одной из рек и на побережье Тихого океана в Южной Гватемале.

Все эти звучания вначале классифицировались И. де Гандариасом, а затем очищались от примесей шума с помощью цифровых медиафильтров в Студии электронной музыки в Сиэтле (США). После этого часть звукового материала была организована в виде *многоканальных аудиопоследований*, другие же звуки апробировались и использовались подобно тому, как используются звучания тембров музыкальных инструментов. Передвигая их по высоте и собирая в *мультифоническую фактуру*, композитор заботился о том, чтобы не деформировать естественные тембры и сохранить их природную сущность. Соединения между блоками звучаний были выполнены посредством так называемой орнаментации процессов суперпозиций в специальной компьютерной программе.

По словам И. де Гандариаса, главным намерением авторов фильма было обеспечение концентрации внимания на музыке посредством видеоряда, что является *техникой визуализации звука*. Последовательности изображений были выстроены в полном соответствии с *художественными целями произведения* и с *функциями его слухового восприятия*. Одни из них возникают в фильме синхронно со звуком, другие – предшествуют звучанию или следуют за ним, гармонично взаимодействуя или, напротив, выходя на первый план. При этом музыка выполняет функцию *организации ритма, фактуры и формы* во многом и в видеоряде, определяя *динамику и непрерывное движение в кадре* таких природных объектов, как *падающая вода, волнение реки и полет птицы*.

Для того, чтобы развернуть звуковой материал в его цельной форме, большую часть киноматериала авторы фильма представили в необычном ракурсе. В конструировании художественных образов природы им удалось избежать зрелищности, обычно характерной для документального фильма о жизни тропического леса. Эстетическое выражение получили не только *изображения*, но и *силуэты природных объектов*. Это, как и сдержанное использование цвета и включение в видеоряд черно-белых кадров, напоминает о стиле работы с живописным изображением в японском

искусстве. Как считает И. де Гандариас, фильм «Симфония из тропиков» призван *кристаллизовать аудиовизуальное восприятие тропического леса* в соответствии с лирическими образами из циклов стихотворных миниатюр поэта Ф. Эрреры. Таким образом, речь может идти также об *аудиовизуализации поэзии*. Приведем в нашем переводе на русский язык некоторые примеры поэтических текстов Ф. Эрреры, содержащихся в присланной нам И. де Гандариасом программе-описании к этому сочинению и проанализированных нами вместе с аудиовизуальным рядом фильма «Симфонии из тропиков».

1. В стихотворении «Водопад», вдохновившем авторов фильма, передается *поэтическое ощущение водопада* как каскада водяных брызг, в которых отражается солнечный свет, словно сочетающийся браком с жидкой стихией: «Жидкая плоть! Светлая вода, / С которой соединяется миловидный подсолнух. / В честь твоей свадьбы с солнцем / Ты взрываешься в дожде, / В дожде звезд» (вариант художественного перевода: «О, жидкая плоть! Блондинка-вода, / С которой вместе милый солнечный цветок. / В честь свадьбы твоей с солнцем / Ты запускаешь фейерверк звездного дождя, / Фейерверк звездного дождя»). В видеоряде показаны водовороты воды, словно взрывающейся над скалами, а в звуковом ряде дан *агрессивный звук шума воды*.

2. Из стихотворения «Созвездие брызг» (из цикла «Индийский космос») авторами фильма были взяты для аудиовизуального прочтения следующие строки: «От полоскания кристаллами / Взрывается музыкальная глотка горы». На основе художественного впечатления от них в видеоряде показан *общий план водопада*, будто очерчивающего гору, в которой он зарождается. В это время на фоне отдаленного звучания водопада раздается *пение брызг воды*.

3. В стихотворении «Холодная земля» (из цикла «Симфония из тропиков») дан образ Анд: «Туман. Горная вершина. Дыхание Анд / Обволакивает треугольные очертания экспрессивной мысли сосны». На

экране зритель видит, как туман надвигается и покрывает гору, и слышит звуки брызг воды на фоне шума водопада и стрекота сверчков.

4. В «Песне реке Навалате» (из цикла «Золотая осень») сказано: «Плоть и музыка воды создают / Столетия. Они скитались в поисках / Дня, в который / Слились с моим сердцем». В видеоряде – *река* с отблесками солнца на рассвете, а в звучании – мягкий, ласковый *звук реки*, соединяющийся с *пением птиц* на рассвете.

5. В стихотворении «Пересмешник» (из цикла «Тропики») есть такие строки: «Из пения кристалла вырастает гора, / Встречающая рассвет / Влагой своих слез». В кадре на горизонте показаны *тропический лес и река*, в которой отражается раннее утреннее солнце, в то время как в звуковом ряде на фоне звучания *реки* раздается *пение пересмешника*.

6. В стихотворении «День птицы» (из цикла «Патио (Внутренний дворик) и облако») говорится о том, что «В жизни есть очарование, / Но нет такого, как музыка птицы в небе». В фильме птица начинает свой *полет* и пролетает сквозь ветви деревьев, тогда как звуковой ряд передает *хлопанье больших птичьих крыльев*.

7. Строки из стихотворения «Паук» (из цикла «Индийский космос») «Рубец безмолвия» (вариант художественного перевода: «Шрам молчания») способствовали использованию изображения *паука*, неподвижно висящего над паутиной, в это время словно из глубины леса доносится *стрекот сверчков*.

8. В стихотворении «Душа» (из цикла «Крыло горы») говорится о музыке леса: «Лес, в котором листва / Музыкальна, прозрачна...». Видеоряд передает *качающиеся от ветра листья*, звуковой ряд – ласковый и нежный *звук ветра*. Строки того же стихотворения «Лес, полный надкрыльев насекомых, / Которые жужжат...» вызвали у авторов фильма образы *цветка и тропической растительности* на фоне *жужжания оводов*.

9. Стихотворение «Пчела» (из цикла «Индийский космос») содержит метафорическое описание трудолюбивого насекомого: «Крошечный челнок. /

Из цветка в цветок / Его светлая катушка / Сматывает в клубок / Нить из воска». В видеоряде показаны *пчелы*, летающие над цветами кокосовой пальмы, звуковой ряд построен на *жужжании пчел*.

10. В «Песне реке Навалате» (из цикла «Золотая осень») есть такое обращение: «Твои леса, в чьих жилах / Пульсирует твоя кровь». В фильме дано изображение *реки*, струящейся между корнями сейбы, на фоне *звучания текущей реки и пения цикад*.

11. В стихотворении «Сигары» (из цикла «Булбушья») дано следующее сравнение: «Подгоревшее солнце / Как сигара». В видеоряде фильма *солнце* играет в кроне деревьев, в звуковом ряде сочетаются *шипение горячей сигары и пение цикад*.

12. Стихотворение «Лиман, мангровые заросли и цапли» (из цикла «Золотая осень») представляет красочную картину живой природы: «Между океаном и солончаками / Идут к своему берегу ряд за рядом / Мангровые заросли. / Можно увидеть, как они теснятся друг к другу / Плечом к плечу...». В фильме показаны *корни мангровых растений*, которые двигаются по кривой линии, в то время, как раздается *пение цикад и кваканье лягушек*.

13. Стихотворение «Жаба» (из цикла «Булбушья») описывает земноводное существо как музыканта: «В его гобое маленьком / Стоячая вода / Для полосканья горла». В видеоряде дан вид *озера с лягушками в сумерках*, в звуковом ряде – *кваканье жабы* в сочетании с *кваканьем лягушек*.

14. Строки из стихотворения «Дикий голубь» (из цикла «Дворик и облако»): «Сердце горы / В пульсе рыданий» способствовали использованию отстраненного образа *силуэта листвы в сумерках* в видеоряде и *воркования голубя* в сопровождающем его звучании.

15. Стихотворение «Учитель» (из цикла «Тропики») повествует о цели поэта и поэзии: «Эта ночь приходит, / Чтобы услышать море. / То моя поэзия, / Которая никогда не могла говорить». В видеоряде изображается *море в сумерках*, в звуковом ряде – *мягкий звук морского прибоя*.

В фильме «Симфония из тропиков» как обобщенная тематика, так и поэтические образы произведений Ф. Эрреры используются также вне связи с какими-либо конкретными текстами. Построенные на подобных образах эпизоды отражают тему или идею главного персонажа стихотворения в форме хайку, а также фрагментов стихотворений, написанных в других поэтических формах и жанрах. В этих случаях конкретное соотнесение аудиовизуальных художественных образов с поэтической программой отсутствует. Лишь *общий образ* или даже *намек* на него являются напоминанием о том или ином поэтическом высказывании. Некоторые последовательности кадров фильма словно регистрируют визуальный образ природного объекта без подчинения его словесной иллюстративности. В то же время интерпретации этого образа органично вписывается контекст общей концепции пьесы.

Так, например, от образа стихотворения «Дождь» (из цикла «Индийский космос») идет изображение в видеоряде *пасмурной погоды*, в то время, как в звуковом ряду раздаются *звуки дождя и грома*; от образа «Сверчка» (из цикла «Булбушья») в видеоряде осталось изображение различных видов дикой природы – *джунглей*, а в звуковом ряду – *стрекот сверчков*; от образа «Бабочки» (из цикла «Симфонии из тропиков») – изображение *бабочки над цветком* в видеоряде, а в звуковом ряду – *кваканье лягушек, стрекот цикад и жужжание оводов*.

То же происходит с образами стихотворений из цикла «Симфонии из тропиков». Общий образ стихотворения «Бамбук» передан в видеоряде через *силуэты бамбуковых стеблей и листьев*, а в звуковом ряду – через *звук ветра в листве*. Стихотворение «Древовидный папоротник» способствовало тому, что в видеоряде дан вид *листа папоротника на фоне моря*, а в звуковом ряду проходит *далекий шум моря*. От образа стихотворения «Финиковая пальма» в видеоряде остается *движение листьев пальмы от ветра*, в звуковом ряду – *шум ветра*.

Отталкиваясь от поэтических строк хайку «Кубистическое видение тропиков» из того же цикла «Симфонии из тропиков» Ф. Эрреры, авторы фильма показывают *природные объекты как образы картин в стиле кубизма*: «Сосна, пирамида, вулкан – / Призрак кубизма в тропиках, / Стилизованный в эскизах / Юкатанских майя». Такое *фокусирование визуальных образов* основано на концепции, согласно которой *природа трактуется как произведение искусства*. При этом авторы используют *ориентальный графический стиль* в презентации образов в виде силуэтов с применением слабых оттенков цвета или в черно-белом изображении.

Другой тип выражения данной идеи показывает *визуальные образы*, близкие к силуэтам пальмы и древовидных папоротников, при движении которых создаются определенные *оптические иллюзии*. Возникающие своеобразные *геометрические формы и вибрации линий* напоминают о *стиле оптического искусства (оп-арт)*, вышедшем из *абстракционизма* и распространившемся в середине XX столетия (1950-1960-е годы). И третий тип фокусирования видеоряда – это использование *съемки реки и отражения пальм в воде с близкого расстояния*, что предполагает экспрессивную трансформацию образа, которая приводит к образованию *непостоянных планов или рисунков из линий и движений*, как это происходит в некоторых произведениях *абстрактного искусства*.

Драматургия и структура фильма тесно связаны между собой. Основным образом является *образ реки*, который постоянно чередуется с различными видами *тропического леса, джунглей* по принципу *рондообразной музыкальной структуры*. В целом можно говорить о *взаимовлиянии музыкальной формы и кинематографической композиции*. Ценным и одновременно показательным является то, что в «Симфониях из тропиков» И. де Гандариаса – Г. Эскалона реализуются, пожалуй, все принципы инструментальной музыки, связанные с программностью, которые были перечислены нами в начале данной статьи. *Вариационность* проявляется в этом сочинении в варьированном повторении аудиовизуальной

темы-мотива реки. Черты сонатно-симфонического цикла – в противопоставлении тем-образов и тем-мотивов реки и леса с последующим переосмыслением темы-мотива реки в тему-мотив океанского прибоя. Аудиовизуальные музыкальные символы-интонации в фильме подобно кратким риторическим фигурам связаны с краткими поэтическими символами в хайку и других стихотворениях Ф. Эрреры.

О программности сочинения свидетельствует проанализированное в данной статье объяснение-программа И. де Гандариаса к фильму «Симфонии из тропиков». Характеристические портреты птиц, насекомых, деревьев, природы в целом как в циклах инструментальных миниатюр композиторов XIX-XX веков (птиц в «Каталоге птиц» О. Мессиаана, мухи в «Микрокосмосе» Б. Бартока) пронизывают весь фильм, открывая широкие возможности для восприятия – вплоть до способности увидеть невидимое и услышать неслышимое.

Следует отметить, что идея художественного направления «Увидеть музыку» воплощается не только в аудиовизуальных композициях И. де Гандариаса и Г. Эскалона, но и в произведениях других современных гватемальских композиторов – таких, как Х. Орельяна и Д. де Гандариас, – созданных в содружестве с латиноамериканскими кинематографистами. Обращает на себя внимание сочетание в аудиовизуальном искусстве техники электронной музыки и приемов компьютерной графики, как это происходит, например, в сочинениях Р. Маселли. Таким образом, очевидно, что направление «Увидеть музыку» представляется весьма перспективным в контексте современного искусства, использующего новые технологии и новые авторские идеи с их порой неожиданными решениями.

3.4. Музыкальные портреты памятников Месоамерики в сочинениях К. Чавеса и Р. Кастильо

Взаимодействие музыки и изобразительного искусства привлекает к себе пристальное внимание с давних времен. Широко известно определение

архитектуры как «застывшей музыки». Сравнение двух видов искусств распространяется на области технологий того и другого: пропорции архитектурного сооружения традиционно соотносятся с пропорциями музыкальной композиции, в музыкальной терминологии отдельные понятия апеллируют к архитектурным (арка, арка-портал, архитектоника, фундаментальный бас, аккорды-колонны и др.). Однако наиболее распространенным в истории Нового времени является использование образов архитектурных сооружений в музыкальных произведениях.

К изображению памятников древней и средневековой архитектуры музыкальными средствами обращались многие западноевропейские и русские композиторы эпохи Нового времени, по-разному освещая этот интересный аспект музыкальной образности. Архитектурные сооружения далекого прошлого поражали воображение композиторов своей монументальностью и величием, а используемый ими комплекс музыкально-выразительных средств способствовал передаче в их музыкальных сочинениях торжественных, исполненных возвышенных чувств эпических образов с неизменными чертами гимнического характера.

Подобное восприятие архитектурных памятников можно найти в музыке XIX века. Так, описание храма Аполлона в Дельфах вдохновило великого русского композитора С.И. Танеева на создание одноименного симфонического антракта в опере «Орестея». В свою очередь, выдающийся немецкий композитор Р. Вагнер поместил в оркестровое вступление к опере «Тангейзер» лейтмотив дворца Папы Римского в Ватикане, а для знаменитой оперной тетралогии «Кольцо Нибелунгов» он сочинил лейттему мифического дворца богов Валгалла.

Архитектурное пространство храмов и дворцов, как правило, было отражено в этих произведениях с помощью плотной аккордовой вертикали с использованием звучания медных музыкальных инструментов, широкого регистрового диапазона, значительного пространственного объема и глубины фактуры, соразмерных пропорций формы частей по отношению к

музыкальному целому, неторопливого величественного темпа, гармоничного взаимоотношения пауз и звуковысотных ритмоформул. В целом создавался эффект своеобразного дыхания музыкально-архитектурного здания. Подобные музыкальные образы были посвящены архитектурным сооружениям, в которых могли обитать одни только божества – такие, как боги древнегерманского эпоса о Зигфриде и Нибелунгах (лейтмотив Валгаллы из тетралогии Р. Вагнера «Кольцо Нибелунгов»), а также античным храмам (как в «Орестее» С.И. Танеева) и великолепным светским архитектурным постройкам средневековья.

Одним из популярных образов в композиторской музыке стал также город как комплекс архитектурных сооружений. В таком ключе его передавали Н.А. Римский-Корсаков (лейттемы Великого Новгорода в опере «Садко» и Великого Китежа в опере «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии»), Б. Сметана (тема Вышеграда из одноименной симфонической поэмы), Р.М. Глиэр («Гимн Великого города» из балета «Медный всадник») и многие другие. Архитектурные сооружения старины часто образно представляли в произведениях композиторов через описание, а точнее, музыкально-поэтическое воспевание их былого, подчас мрачного величия. Так, например, пьеса «Старый замок» из цикла «Картинки с выставки» М.П. Мусоргского была написана в строфической музыкально-поэтической форме и передавала не столько образ средневекового замка, сколько песню-рассказ о нем странствующего поэта-певца и музыканта – трубадура или шпильмана.

В произведениях мексиканских композиторов, посвященных теме отражения древней и средневековой архитектуры в музыке, трудно найти музыкальные описания культовых монументов Месоамерики. В меньшей степени это и песнь о древних пирамидах или дворцах майяских вождей – скорее, композиторы пытаются увидеть и воплотить в звучании мифологическое содержание памятников.

Основой многих произведений К. Чавеса стали мифы о божествах, в честь которых были построены пирамиды, увенчанные древними и средневековыми храмами, а также их особая культово-обрядовая роль в месоамериканской культуре. Ярким примером подобного решения образов архитектуры далекого прошлого в музыке являются балет композитора «Пирамиды» и его симфоническая интерпретация для оркестра и хора.

Уже само обращение к образу пирамиды – своеобразному символу всей месоамериканской культуры – показывает глубокое понимание К. Чавесом как смысла средневековой цивилизации Месоамерики, так и задач современного художника. Как известно, пирамиды являлись средоточием всех форм социальной жизни месоамериканского общества и, прежде всего ее квинтэссенции – культовой практики. Без преувеличения, вся индейская культура как в фокусе раскрывалась в образе пирамиды: представления о пространстве и времени, о происхождении и устройстве мира, о смысле и назначении человеческого бытия были заложены в закономерностях и пропорциях этих удивительных сооружений. Так, в частности, пирамиды олицетворяли в художественной форме особенности всего окружавшего их ландшафта – горного у науа и майя (гора–пирамида) или лесного у майя полуострова Юкатан (дерево–пирамида).

Пирамиды часто украшались художественной лепкой, барельефами, изображавшими различные сцены из месоамериканских обрядов, а также пиктографическими и иероглифическими знаками. Они ярко отражали отношение в древней цивилизации ко времени и соединяли в себе ее прошлое (некоторые пирамиды содержали внутри склепы с захоронениями вождей – например, пирамида Храм надписей в древнем городе Паленке), настоящее (совершавшиеся на верхних плоских площадках обряды, ритуалы, жертвоприношения) и будущее (воссылавшиеся с вершин мольбы и просьбы к божествам с надеждой на предстоящие блага).

Тем более удивительным кажется слуховой образ месоамериканского феномена. В связи с этим заслуживают внимания две части из указанного

сочинения К. Чавеса для оркестра и хора. Это пьесы «Пирамида 3» и «Пирамида 4»¹⁴⁶.

Повествуя о художественной культуре Месоамерики, отстоящей от него на четыре с лишним столетия, К. Чавес в «Пирамиде 3» и следующей за ней, согласно оркестровой версии балета «Пирамиды», пьесе, именуемой «Пирамида 4», не прибегает к точным цитатам из индейской музыки или поэзии. Скорее он передает общее впечатление о первоэлементах мироздания и творении с их помощью мира по мифологическим представлениям индейцев («Пирамида 3») и об обрядовой стороне жизни индейцев как о важнейшем компоненте их культуры и искусства («Пирамида 4»). Композитор делает это стилистическими средствами собственного музыкального языка, основанного на принципах академической евроамериканской музыки первой половины XX в., и, прежде всего оркестровой звукописи («Пирамида 3»). Пытаясь проникнуть в сущность все же чуждого академическому слуху грубого необработанного звучания индейского обряда с помощью новых форм звукопластики («Пирамида 4»), он показывает практически неисчерпаемые возможности использованных средств.

В пьесе «Пирамида 4», написанной К. Чавесом для смешанного хора, по сравнению с «Пирамидой 3» появляются качественно новые приемы и способы музыкального выражения слухового и зрительного впечатлений от гигантских размеров массового ритуального действия. Эта эмоционально-красочная картина, изобилующая звукоподражаниями голосам толпы, звучаниям природы, крикам животных, и даже как бы звукам потусторонних сил, кажется переданной уже не музыкантами-хористами, а самими участниками обряда или праздника в звуко-пластической форме. Специфика звукопластики здесь заключается в эффектах звукового эха, приближения и отдаления, подъемов и спусков звуковых вибраций и волн,

¹⁴⁶ См. Пример 30 в Приложении 10.

вращения и спиралевидного движения в разных точках акустического пространства.

В отличие от «Пирамиды 3» в «Пирамиде 4» автор не опирается на какой-либо мифологический или поэтический сюжет. Это тем более странно, так как в этом сочинении используется вербальный ряд в хоровой партии. Образ пирамиды создается К.Чавесом с помощью введения в драматургический план сочинения третьего лица – безликой человеческой массы, людской толпы, различными способами реагирующей на происходящее перед ее глазами. Поэтому словесный текст служит здесь лишь еще одной тембровой краской и выразительным приемом: основной акцент в нем сделан не на смысле слов, а на звукоподражании.

Отдельные ничего не значащие (для слушателя) слоги скандируются с неумолимой настойчивостью, убеждая в несоизмеримой с человеческими возможностями высшей цели всего ритуала. Слоги-выкрики толпы, звуки, передающие рычание, мычание или лай, легкий стон или плевки в хоровых партиях не устают сменять друг друга в этом диком, бессмысленном с точки зрения обычной логики хороводе. Изображение в оркестре стука, треска, потряхивания довершают картину всеобщей сумятицы.

Прием своеобразного волнового звучания, основанный на звукоизобразительных эффектах усиления и уменьшения силы звука в течение каждой из фраз, поочередно передаваемых от одной группы хора к другой, еще более способствуют созданию впечатления расширения звукового и зрительного пространства. В него то здесь, то там врывается эхом многоголосая толпа (ц.19 тт. 3-8, ц.23 тт. 2-9). Одновременное линейное движение разных групп голосов хора в противоположных направлениях, встречный подъем и спуск создают почти явное зрительное ощущение гигантской пирамиды, которую толпа окидывает взглядом.

Слушатель в этом случае оказывается лицом более чем посторонним, наблюдая за наблюдателями. Ему не приходится домысливать картину мира, достраивать логическую последовательность мифологических событий,

вспоминать то, что он мог когда-то слышать «об этом», чтобы выявить какую-либо новую связь или ассоциацию, как не приходится и любоваться создающимся на его глазах – как это было в предыдущем произведении. Здесь слушатель поглощен одним – разворачивающимся страшным и захватывающим этим своим ужасом диким обрядом. Возможные жертвоприношения на верхней площадке архитектурно-ритуального сооружения предстают перед ним в реакции участников обряда. Драматургия всего сочинения контрастна и направлена на подготовку этого события-жертвоприношения.

Подобно четырехчастному построению «Пирамиды 3», моделирующему вертикальное пространство мира из четырех первоэлементов, четырехчастный цикл «Пирамиды 4» своим звуковысотным рисунком в музыкальной ткани произведения отображает горизонтальное линейное движение голосов с элементами спиралеобразного движения. Почти зримые участники и зрители действия постепенно вовлекаются в образно-экстатическое, трансовое состояние – это передает крайне повышенная звуковая экспрессия голосов хора. Рамки мира видимого как бы раздвигаются, и люди будто начинают общаться с существами потустороннего мира.

Пространственная картина расширяется за счет введения четвертого измерения – внутреннего объема, отображающего потусторонний мир. Здесь К. Чавес умело соединил элементы четвертитоновой системы, сонорные эффекты и алеаторику. Оригинальной находкой композитора в области музыкального языка является также обращение к стилю музыкального говора, отчасти напоминающего речитатив, в разных регистрах фактуры (ц. 38 т. 1 и далее).

К. Чавесу удастся проникнуть в особенности мышления человека традиционного общества, когда грани между жизнью и сном, жизнью и смертью не ощущаются вовсе. На это указывает тот факт, что драматургическим центром сочинения становится не сам ритуал

жертвоприношения – то, что в период конкисты так впечатляло и пугало даже бывалых испанских солдат, – но его следствие – контакт с божествами и духами, столь необходимый для жизни племени.

С этой целью автор сочинения использует еще один оригинальный музыкально-выразительный прием – спиралеобразное восходящее движение в хоровых партиях с элементами глиссандо, создающее впечатление ползущего и поднимающегося, расправляющего свои кольца – как бы раскручивающегося огромного змея. Снова Кецалькоатль! В связи с образом этого божества, данным в таком ракурсе, пирамида предстает еще одной своей стороной.

Дело в том, что ступенчатые месоамериканские пирамиды, предназначенные для совершения ритуалов жертвоприношения и являвшиеся сакральным центром всего обрядового действия, содержали в себе важные архитектурные находки и решения. Подъем по ступеням пирамид осуществлялся медленно и долго не только из-за важности хода самого события. Как медленный и долгий он был рассчитан строго математически и геометрически самими пропорциями архитектурного сооружения.

Высота каждой ступени пирамиды во много раз превосходила высоту обычной ступени лестницы, рассчитанной на подъем человека. По размерам она приближалась скорее к террасе, и при подъеме людям, восходившим на верхнюю площадку пирамиды, необходимо было обойти каждую террасу по всему периметру. В конце горизонтально-диагонального пути по ступени, постепенно уменьшающей за счет подъема свою высоту, участники обрядов имели возможность подняться на следующую ступень-террасу.

Такой долгий подъем и приводит в «Пирамиде 4» к месту встречи с божествами и духами на площадке с жертвенным камнем. Последние две фазы изображают самих духов и божеств. Здесь на первый план выходит инструментальное начало: шуршания, стуки, треск и потряхивания в партиях деревянных духовых, струнных и ударных инструментов символизируют перелеты духов, явившихся людям, которые вошли в трансное состояние

(третья фаза – цц.28-33). Общение с ними – «тихая» кульминация всего произведения (в высоком регистре оркестровых голосов) и его завершение (четвертая фаза – цц. 34-37).

В целом в «Пирамидах» К. Чавеса можно ощутить некоторые особенности проявления взаимодействия архитектуры и музыки в композиторском произведении. Специфику взаимодействия этих двух видов искусств определяет то, что музыка по сути является временным искусством, а архитектура прежде всего призвана служить организации пространства. Однако, как мы увидели на примере сочинений К. Чавеса, общей идеей в данном случае является мифологическая основа, не только связывающая эти два вида искусства, но и осуществляющая связь времен и культур. Музыка при этом опосредованно подчиняется законам архитектуры и сама становится началом, объединяющим в единое целое музыкально-акустическое и архитектурное пространство.

Музыка, возрождающая образы древних памятников и городов, с одной стороны, приближает к нам неслышимый мир творений древних зодчих, ваятелей и живописцев, с другой – содержит композиторскую оценку явлений звучащей старины. Осматривая руины и уцелевшие памятники древних городов, археологи или туристы могут опосредованно ощутить их звучание в себе самих. Скрываясь в сводах и настенных украшениях древних зданий, барельефах стел и скульптурных памятниках, «застывшие звучности» как бы динамизируют их отдельные черты и всю атмосферу древнего города в целом. В то же время с экрана можно услышать сопровождающие видеоряд научно-популярного фильма реальное звучание симфонического оркестра или «голоса» народных инструментов. Таким образом архитектурный ансамбль древнего города синтезируется в сознании зрителя-слушателя с музыкой, и этот художественный синтез осуществляет взаимопроникновение одного в другое.

При изучении проблемы художественного синтеза памятников древнего города и музыки современных композитов Мексики и Гватемалы,

возникшей от их восприятия, следует остановиться на достопримечательностях города классических майя Тикаль в Гватемале¹⁴⁷ и на симфонических сочинениях гватемальского композитора XX века Р. Кастильо. Автор целого ряда симфонических пьес и более двадцати произведений для фортепиано, он обратился к теме Тикаля в музыке к театральным постановкам (к пьесе М.А. Астуриаса «Кукулькан» и др.), сочинении для оркестра «Симфоническая рапсодия «Стелы Тикаля»» и балете «Пааль Каба», действие которого происходит в этом древнем городе.

В творчестве Р. Кастильо стилевые черты европейских романтиков (Э.Грига, Н.А. Римского-Корсакова и др.) и импрессионистов (К.Дебюсси, М. Равеля) органично соединились со стилевой спецификой представителя латиноамериканского неоромантизма Э. Фабини, включающей в себя ритмоинтонационный строй местного фольклора. В своих произведениях Р. Кастильо использует традиционный мелодический материал индейского фольклора Гватемалы¹⁴⁸, собранный его братом, гватемальским композитором и фольклористом Х. Кастильо¹⁴⁹. Р. Кастильо вплетает этот материал в музыкальную ткань, типичную для западноевропейских композиторов рубежа XIX-XX вв.¹⁵⁰ Известный гватемальский композитор, музыковед и общественный деятель Р. Астуриас находит в творчестве Р. Кастильо также черты неоклассицизма [289]¹⁵¹. Он объясняет и причину обращения композитора только к инструментальной (фортепианной и симфонической) музыке тем, что в обрядовой практике индейцев Гватемалы

¹⁴⁷ См. Приложение 4.

¹⁴⁸ До настоящего времени в республике Гватемала более 60% населения составляют индейцы, большинство из которых относятся к различным народностям майя.

¹⁴⁹ Известна его работа по фольклору индейцев майя-киче [309].

¹⁵⁰ В отличие от многих своих предшественников Р. Кастильо учился композиции в Париже. В период с 1924 по 1960 гг. он преподавал историю музыки, гармонию, контрапункт, композицию и оркестровку в Национальной консерватории в столице Гватемалы.

¹⁵¹ Особого внимания заслуживает отношение композиторов Р. Кастильо и Р. Астуриаса, получивших образование в Западной Европе, к западноевропейской и мировой (включая гватемальскую) музыкальным культурам. Более подробно об этом см. в Приложениях 6 и 7.

в большей степени была развита инструментальная музыка. В своих сочинениях Р. Кастильо использовал преимущественно малые формы, складывая из них пьесы сюитного типа.

Немало страниц симфонических партитур композитор посвятил образам Родины. Начиная в «Гватемале II» музыкальный рассказ об истории своей страны образом древнемайяского города, сливающегося со звуками природы, в других сочинениях Р. Кастильо обращается к легендам майя об этом удивительном месте – «Вместилище звуков»¹⁵². Известную легенду майя, в которой предсказывается гибель данной индейской цивилизации, композитор воплотил в балете «Пааль Каба» (другое название – «Майя») и выросшей из него одноименной симфонической сюиты.

Идею балета «Пааль Каба», действие которого происходит перед главным храмом Тикаля, композитор вынашивал более десяти лет и завершил его в 1951 году¹⁵³. В симфонической версии (1956) воссоздается образный строй и сюжетная фабула балета. В центре театрально-симфонического действия – церемония жертвоприношения юной девушки Пааль Каба молодому божеству маиса с целью получения хорошего урожая зерна. Возможно это знаменитое божество майя Юм Кааш, которое изображалось на монументах молодым человеком, держащим в руках горшок с побегом маиса. Форма его головы была вытянутой и заостренной и напоминала лист маиса [260:123].

Множество сельских общинников, стоящих перед самой высокой пирамидой-храмом Тикаля, видят девушку, окрашенную в синий ритуальный цвет жертвы. Рядом с девушкой у подножия однопролетной лестницы пирамиды находится монумент с изображением божества маиса. Лестница выступает над поверхностью сорокасесиметровой пирамиды. Несколько

¹⁵² Восприятие звучаний природы, предметов материального мира, человеческого общества мастерски передает в своих произведениях М.А. Астуриас. См. Приложение 5.

¹⁵³ Отголоски музыки этого балета звучат в нескольких сочинениях Р. Кастильо 1940-х гг. – например, в музыке к драме К.Г. Керны «Киче-Ачи» (1947).

ступеней ведут к храму, находящемуся на ее вершине. Здание храма с вертикальными стенами и скошенной кровлей имеет сходство с простым шалашом [26:258-259], а квадратная дверь напоминает вход в пещеру, расположенную в горе-пирамиде, где по преданию могли находиться божества майя [89:118].

Появляющиеся под мерный ритм шествия жрецы перед церемонией жертвоприношения проводят обряд изгнания злых духов, чтобы они не помешали душе умершей девушки отправиться к божеству маиса. Обряд изгнания духов в музыке передан с помощью противопоставления оstinатного звучания ритмоформул струнных и ударных инструментов в низком регистре (ритуальный танец жрецов) пассажам флейты (полет духов).

Сменяющие друг друга обрядовые танцы, которые предшествуют жертвоприношению, представляют собой единую линию динамического нарастания, прерываемую эпизодами тихого завораживающего звучания. Они связаны с образом девушки, предназначенной в жертву божеству. Начиная от Танца таинственных существ¹⁵⁴, динамическое напряжение нарастает и достигает своего апогея в заключительном разделе балета (Танец воинов со стрелами, направленными на жертву). Движение внезапно прерывается: монумент с изображением божества маиса падает и разрушается, а перепуганные насмерть общинники покидают город.

Р. Кастильо отражает события древнемайяской легенды и воссоздает образ истории Тикаля такими музыкально-выразительными средствами, как прозрачность оркестровой фактуры, ясность голосоведения и др. Кристаллизирующим элементом архитектурного образа¹⁵⁵ города являются два храма-пирамиды, расположенные по краям главной площади города. Действие балета происходит на площади у храма I. В музыке подобным кристаллизирующим элементом является основной лейтмотив, открывающий сочинение и скрепляющий отдельные его части. Его главная

¹⁵⁴ См. Пример 31 в Приложении 10.

¹⁵⁵ Термин «кристаллизирующий элемент» широко распространен в теории архитектуры.

ритмоинтонационная ячейка, звучащая в партии труб, имеет явное сходство с фразой, которая открывает музыкальное сопровождение знаменитой танцевальной драмы индейцев майя-киче «Рабиналь Ачи».

В симфонической версии балета «Пааль Каба» отражен волнообразный исторический процесс застройки Тикаля с динамическим подъемом вверх одних зданий (главного храма-пирамиды города от трех до сорока семи метров в высоту) и исчезновением других. Сменяющие друг друга контрастные эпизоды балета, подчиненные единой динамической линии со своим спадами и подъемами, образно воссоздают морфологию этого города. Неожиданное завершение балета, когда культовое здание стремится к своей высшей точке и падает, знаменует собой художественный образ начала упадка города с последующим его разрушением. Монумент с изображением божества майя падает, как бы останавливая пульс города, после чего «сердце» Тикаля – его главная площадь – замирает. И лишь сохранившиеся до наших дней монументы – стелы Тикаля – рассказывают нам о полнокровной жизни города в прежние времена (III–IX вв.).

В симфонической фантазии «Стелы Тикаля» (1945) и одноименном балете (1948) с помощью сходных с использованными в балете «Пааль Каба» музыкально-выразительных средств Р. Кастильо красочно живописует картины из жизни и мифологии майя, которые изображены на древних стелах города – «Вместилища звуков». Как отмечает Р. Астуриас, в симфонической фантазии наряду с авторскими музыкальными темами Р. Кастильо применил музыкально-тематический материал, записанный Х. Кастильо от индейцев племен мам и киче [289].

Как отмечалось ранее, майяские стелы и монументы, находящиеся в Тикале, служили зримым воплощением мифологемы трехуровневого мира. Этот мир был представлен верхним божественным, средним человеческим и нижним подземным уровнями. При этом божества и предки людей могли изображаться как в верхней, так и в нижней частях стелы, как населяющие те определенные уровни мира или появляющиеся в них в соответствии со своей

функцией. Данная модель в полной мере отражена в музыке симфонической фантазии Р. Кастильо. Своеобразная четырехгранная форма сочинения представляет собой совмещение двух относительно замкнутых трехчастных композиций: А-В-А¹ и В-А¹-В¹. Целое выглядит неожиданно: А-В-А¹-В¹.

Каждая из указанных трехчастных композиций в первом приближении имеет относительно замкнутую линию динамического развития, завершающегося репризой, в которой синтезируется материал предыдущих частей. В третьем разделе симфонической фантазии (А¹) по вертикали объединяются основная тема первого раздела и третий мотивно-тематический элемент второй части произведения. Во втором приближении отчетливо заметны взаимодействия внутри каждого из четырех разделов трех основных музыкальных элементов, составляющих их музыкальную ткань и символизирующих согласно их образному строю миры божеств, людей и предков.

В первом разделе симфонической фантазии мир духов передан с помощью четырехзвучного мелодического остинато у струнных в высоком регистре, а мир реальных образов – мелодией флейты в среднем регистре. Величественный хор деревянных духовых выполняет изобразительную функцию, символизируя усопших мудрецов. Это особенно ощутимо при проведении третьего элемента в партии медных духовых.

Менее яркое противопоставление образов божеств и предков майя дано во второй и четвертой частях-гранях формы «Стел Тикаля». Они как бы сливаются воедино в рамках одного пасторального песенно-танцевального наигрыша. Противопоставленная им тема фольклорного характера контрастирует с ними с жанровой точки зрения. Она имеет черты шествия-танца и передает ликование народа. Горизонтальное временное последование тем-образов друг за другом в первом и втором разделах формы симфонической фантазии приводит к их пространственному объединению по вертикали в четвертом разделе. Наиболее яркий пример в этой связи представляет одновременное звучание трех контрастирующих между собой

элементов. Благодаря музыке слушатель видит на стеле звукообразное пространство, состоящее из трех уровней – сфер мироздания майя.

Таким образом, в этом произведении гватемальского композитора отразились черты стелы как архитектурной формы. Этому способствовала предельно стройная организация музыкального пространства – музыкальной фактуры и структуры. Ряд музыкальных тем ярок в образном и рельефен в жанровом отношении, и сравним с образами, запечатленными на барельефах стел. Благодаря помещенным на них календарным надписям стелы обозначают определенный временной период древней истории города. И не музыка ли как временное искусство способна отразить ход исторического времени древнего Тикаля, показать ход градостроительства и оживить образ его главной площади с архитектурным ансамблем на ней? В музыкальных сочинениях Р. Кастильо пробуждается гватемальский Тикаль. Сердце города – его кристаллизирующий элемент – начинает пульсировать, и, как и прежде, город становится «вместилищем звуков».

В целом обращение к творчеству современных композиторов Мексики и Гватемалы показывает новые грани проявления музыкальной культуры Месоамерики на современном этапе. В данной главе музыка индейцев майя и науа представлена в ракурсе творческой реконструкции ее отдельных элементов в произведениях современных композиторов Мексики и Гватемалы, написанных в художественном направлении индихенизма. Среди таких элементов не только мифологические сюжеты и образы и произведения изобразительного искусства, но и песенно-танцевальные темы, инструментальные тембры, принципы развития музыкальной фактуры и музыкального языка.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В настоящей работе была предпринята попытка представить целостную картину историко-культурного диалога с прошлым, осуществленного в современной музыке Мексики и Гватемалы. При опоре на общие культурные корни – традиции Месоамерики – был сделан сравнительный анализ музыкальных культур обеих стран.

Современное состояние вопроса о феномене месоамериканской культуры находится в постоянном развитии. Например, с каждым новым крупным археологическим открытием (таким, как находка знаменитой и самой высокой на американском континенте пирамиды в Альмаридоре) в научном мире меняется отношение к ее исторической периодизации¹⁵⁶ и другим составляющим.

Поэтому не случайным является тот факт, что исследование в данной работе проблемы месоамериканской музыкальной культуры в период XV – начала XVI веков и ее проявления в современной традиционной и композиторской музыке Мексики и Гватемалы показывает, что основой научного подхода при ее изучении может быть только *научная и творческая реконструкция*. На основе системного научного метода и комплексной междисциплинарной методологии были использованы несколько видов такой реконструкции.

В первой главе при рассмотрении особенностей музыкальной культуры Месоамерики применялись виды.

¹⁵⁶ В настоящее время значительно расширились границы доклассического периода культуры майя (от 2000-1500 гг. до н.э. до 200-250 гг. н.э.), в котором насчитывается три этапа: 1 – ранний – 2000-1000 гг. до н.э.; 2 – средний – 1000-400 гг. до н.э.; 3- поздний – 400 г. до н.э.-250 г. н.э. Классический период, связанный с расцветом майяской цивилизации, определяется в границах 250-900 гг.н.э. и подразделяется на два этапа: 1 – ранний – 250-550 гг.н.э.; 2 – поздний – 550-900 гг.н.э. Имеется и другая современная трактовка этого периода, предположительно состоящего из трех этапов: 1 – 250-600 гг., 2 – 600-850 гг., 3 – 850-1000 гг. Постклассический период состоит из двух этапов: 1- 900-1250 гг., 2 – 1250-1520 гг.

Первый из них осуществлен путем поиска в мифологических системах майя и науа сведений о *культовой практике с применением музыки*. В мифах народов Месоамерики содержатся элементы *представлений о музыке* (понятия звука и звучания, понимание роли музыки, значение музыкальных инструментов в обрядовой деятельности). Благодаря такому подходу оказывается возможным сделать вывод о том, что уже в контексте обрядов в культе божества майса археологических *ольмеков* могли сложиться основы музыкально-художественный комплекса, связанного с календарной символикой. Об этом свидетельствуют не только археологические находки *музыкальных орудий*, но и такие современные жанры традиционной вокальной музыки как *песни в честь божества майса* у племен майя.

Музыка в культуре *тольтеков* преимущественно играла роль средства устрашения врагов, или умиротворения пленников, изображавших в обрядах божеств и предназначенных для жертвоприношения им. В мифологии *науа* складывается миф о рождении музыки и появлении музыкантов, а в мифологической системе *майя* (на примере эпоса «Пополь Вух») дается обоснование *значения звука и музыки* для людей, человечества и человеческой культуры и деятельности в целом.

Звук для индейцев существовал в двух ипостасях – как слышимый, т.е. реально улавливаемый слухом, и как звучащий внутри человека, воспринимаемый внутренним его слухом. Таким образом, индейцы понимали звук и как орудие, которым могут воздействовать на окружающую действительность, как скажем на войне или способ взывания к богам, духам, героям, и как неслышимый звуковой поток мыслей, вибрирующий в сознании человека.

Появление, образование подобных «мыслей-звуков», их соотношение реально слышимыми звуками в природе и социуме и последующее упорядочивание в мифологическом сознании индейцев способствовало формированию их мироощущения и менталитета. Последние были основаны на особом отношении к звуку как к определенному потоку мыслей и к

музыке как к специфическому мыслительному процессу – процессу создания образов в их мифологическом осознании.

Второй вид научной реконструкции применен посредством воссоздания с помощью *специальной музыкальной терминологии* различных сторон музыкальной жизни индейцев науа, включая такие категории, как *виды музыки и музыкальный репертуар и музыкант и его деятельность*. Делается вывод о том, что главную роль в музыкальной культуре Месоамерики постклассического периода играл *музыкант-певец, музыкант-поэт*, а основным жанром был *куикатль*, имевший множество разновидностей.

Третий вид научной реконструкции обусловлен как выделением музыки из *художественного синкретизма* (поэзия – музыка – танец – театральное действие), так и рассмотрением ее в его контексте. Это в полной мере проявляется в складывающемся в постклассический период жанре *музыкально-танцевальной драмы* («Книга танцев из Цитбальче»).

Четвертый вид научной реконструкции касается исследования описаний *инструментальной музыки* в индейских документах и испанских хрониках, на основе которого выявляются функциональные стороны и *символика месоамериканских музыкальных инструментов*. На первом месте по своему значению в обрядах и ритуалах находились *идиофоны* (щелевой барабан тепонацтли различные погремушки) и *мембранофоны* (уэуэтль).

Пятый вид научной реконструкции представляет собой попытку выявить (прежде всего с помощью литературных источников – сборника конца XVII века «Мексиканские песни» и др.) отдельные способы фиксации музыки, которые могут быть использованы для расшифровки музыкальных образцов. В контексте научной реконструкции музыкальной культуры Месоамерики весьма важным является рассмотрение роли *числовой символики* в обрядовой практике с музыкой и музыкальных традициях индейцев майя и науа.

Воссозданную, в том числе и с помощью гипотетических предположений, картину музыкальной культуры и музыкальной жизни Месоамерики невозможно представить без учета особого типа восприятия окружающего мира и *мира звуков и звучаний* традиционным индейским слухом. Это восприятие отличает и современные народы Мексики и Гватемалы. В связи с этим не только актуальным, но и весьма перспективным представляется изучение в индейской культуре и музыке проблемы *мирослышания*¹⁵⁷.

В основе современной латиноамериканской культуры и музыки лежит сложный синтез индейских, испанских (креольских) и африканских (метисных) элементов, объединяемых в гораздо большей степени на почве *звука*, чем слова. В таком качестве этот синтез представляет собой проявление *невербального* начала, характеризующего внеевропейские культурные традиции.

Специфический тип музыкального мышления индейцев, основанного на невербальном начале, воссоздается во второй главе данной работы. Здесь представлено развитие музыкальной культуры Мексики и Гватемалы в контексте процессов метисации (XVI – XXI века).

В главе прослеживается взаимодействие испанской и индейской музыки в эпоху колонизации и в современный период, показаны образцы реконструкции *музыкально-танцевальных драм* Месоамерики в современной мексиканской и гватемальской культуре («Рабиналь-Ачи», «Конкиста» и др.).

На примере традиционной ансамблевой инструментальной музыки индейцев Мексики рассмотрены особенности индео-иберийского музыкально-культурного синтеза. Показаны характерные виды и жанры инструментальной музыки, в исполнении которой участвуют ансамбли с *индейской арфой*.

¹⁵⁷См. сноску 24 на стр. 35.

Характерные для инструментальной музыки этого периода средства музыкальной выразительности восходят как к христианским (культура распетого слова), так к локальным (воспроизведение звучаний природного происхождения) религиозным традициям с их представлениями о звуке и музыке. В результате в определенной степени оказывается возможным восстановить картину характерного для индейской и метисной музыки традиционного *этнослуха*, проявленного в контексте процессов межкультурного индейско-испанского диалога.

В третьей главе данного исследования показаны типы творческой реконструкции индейской музыки и музыкальной культуры в современной музыке композиторов Мексики и Гватемалы. Использование мифологических сюжетов и образов приводит авторов современной музыки к необходимости воссоздания звучания традиционных индейских инструментов средствами инструментов симфонического оркестра, обращению к произведениям изобразительного искусства и живописности музыки в целом, широкому использованию песенно-танцевальных тем, новых принципов развития музыкальной фактуры и музыкального языка. Среди мексиканских и гватемальских композиторов XX-XXI веков, которые утверждают новые принципы музыкального мышления, выделяются К. Чавес, С. Ревуэльтас, Х.-П. Монкайо, Х. Кастильо, Р. Кастильо, И. де Гандариас.

Возникает потребность художественном синтезе музыки с другими видами искусств, в числе которых на первом месте оказываются пластические искусства (К. Чавес, С. Ревуэльтас) и кинематограф (И. де Ганлариас). Таким путем происходит сращивание двух музыкальных языков, в результате которого появляется тип индео-иберийского музыкального языка, который в полной мере отражает сущность *индихенизма*.

Особенно ярко индихенизм проявился в творчестве мексиканских и гватемальских композиторов первой половины XX века (К. Чавес, С. Ревуэльтас, Х.-П. Монкайо, Х. Кастильо, Р. Кастильо). Он не утрачивает

своего значения и в настоящее время, сохраняет влияние в музыке современных композиторов – представителей течения неофольклоризма (Х. Ишайотль) и академической традиции (Э. Туссен, Г. Парейон).

В целом на примере рассмотренных в настоящей работе различных аспектов традиций и музыкальной культуры Месоамерики в их отражении в творчестве современных композиторов Мексики и Гватемалы становится очевидной перспективность обращения к *проблеме историко-культурного взаимодействия* и в случаях с другими традициями и культурами.

Подобный подход может стать основой для разработки языка описания современных музыкальных явлений через призму устоявшихся традиционных культурных связей в условиях национальных традиций различных регионов мира.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Агеев В.С. К построению научной этнопсихологии [Текст] / // Этническая психология: Хрестоматия. Санкт-Петербург: Речь, 2003. – С. 30-36.
2. Адоньева С.Б. Звуковые формулы в ритуальном фольклоре [Электронный ресурс] / С.Б. Адоньева. – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/folklore/adonieval.html> – Загл.с экрана/
3. Алпатова А.С. Архаика в мировой музыкальной культуре [Текст] / А.С. Алпатова. – Москва: Экон-Информ, 2009. – 204 с.
4. Альперович М.С. Советская историография стран Латинской Америки [Текст] / М.С. Альперович. – Москва: Издательство «Наука», 1968. – 80 с.
5. Астуриас М. Глаза погребенных [Текст] / М. Астуриас; пер. с исп. Ю. Дашковича. – Москва: Прогресс, 1968. – 607 с.
6. Астуриас М.А. Зеленый Папа [Текст] / М.А. Астуриас; пер. с исп. М. Былинкиной. – Москва: Художественная литература, 1964. – 342 с.
7. Астуриас М.А. Юный владетель сокровищ. Легенды: повесть, рассказы [Текст] / М.А. Астуриас; пер. с исп. Москва: Академический проект, 1999. – 288 с.
8. Астуриас М.А. Майсовые люди. Ураган. Романы [Текст] / М.А. Астуриас Т. Моррисон; пер. с испанского. – Москва: Прогресс, 1977. – 405 с.
9. Астуриас М.А. Народное творчество индейцев майя в Гватемале [Текст] / М.А.Астуриас // В защиту мира. 1952, октябрь. – С. 70 – 74.
10. Астуриас М.А. Сеньор Президент. Роман. Т. Моррисон Джаз. Роман [Текст] / М.А. Астуриас; сост. О. Жданко; пер. с исп. и англ. – Москва: Панорама, 2000. – 464 с.
11. Ахундов П. Мексиканская музыка [Текст] / П. Ахундов // Музыкальная энциклопедия: в 6-ти т.; гл. ред. Ю.В. Келдыш. – Т. 3. – Москва: Советский композитор, 1976. – С. 500-506.

12. Ахундов П. Чавес Карлос [Текст] / П. Ахундов // Музыкальная энциклопедия: в 6-ти т.; гл. ред. Ю.В. Келдыш. – Т. 6. – Москва: Советский композитор, 1982. – С. 168-169.
13. Байбурин А.А. Некоторые представления о памяти в традиционной культуре [Текст] / А.А. Байбурин // Фольклор и народная культура / In memorem. – Санкт-Петербург: Петербургское востоковедение, 2003. – С. 252-258.
14. Баркова Ю.С. Традиционная музыка в культуре народов мира. Учебно-методическое пособие к курсу лекций [Текст] / Ю.С. Баркова. – Москва: МГУ, 2011. – 180 с.
15. Бартоломе де Лас Касас. История Индий [Текст] / Бартоломе де Лас Касас; пер. с исп. Д.П. Прицкер, А.М. Косс, З.И. Плавский, Р.А. Заубер; отв. ред. Д.П. Прицкер, Г.В. Степанов. – Санкт-Петербург: Наука, 2007. – 471 с.
16. Башилов В. Связи древних цивилизаций Нового света [Текст]: сб. ст. / В. Башилов // Археология Старого и Нового Света. – Москва, 1966. – С. 270-290.
17. Бейклесс Дж. Америка глазами первооткрывателей [Текст] / Дж. Бейклесс. – Москва: Прогресс, 1969. – 456 с.
18. Беляев Д.Д. Государства майя в системе международных отношений Месоамерики классического периода [Электронный ресурс] / Д.Д. Беляев. – М., 2003. – Режим доступа: <http://www.mesoamerica.ru/indians/maya-inter.html> – Загл. с экрана.
19. Беляев Д.Д. Древняя история Уахаки [Электронный ресурс] / Д.Д. Беляев. – Режим доступа: <http://www.mesoamerica.ru/indians/oaxaca.html> – Загл. с экрана.
20. Беляев Д.Д. Ранние вождества в юго-восточной Месоамерике. [Электронный ресурс] / Д.Д. Беляев. – Режим доступа: <http://www.mesoamerica.ru/indians/maya/vozhdes.html> – Загл. с экрана.
21. Березкин Ю.Е. Древнее Перу. Новые факты – новые гипотезы [Текст] / Ю.Е. Березкин. – Москва: Знание, 1982. – 64 с.

22. Березкин Ю.Е. Инки. Опыт. Исторический опыт империи [Текст] / Ю.Е. Березкин. – Ленинград: Наука, 1991. – 230 с.
23. Березкин Ю.Е. Мифы заселяют Америку. Ареальное распределение фольклорных мотивов и ранние миграции в новый Свет [Текст] / Ю.Е. Березкин. – Москва: ОГИ, 2007. – 360 с.
24. Биокка Э. Яноама [Текст] / Э. Биокка; пер. с итал.; отв. ред. и автор предисл. и коммент. Л.А. Файнберг. – Москва: Мысль, 1972. – 206 с.
25. Богатырев П.Г. Фольклор как особая форма творчества [Текст] / П.Г. Богатырев, Р.О. Якобсон // Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. Москва: Искусство, 1971. – С. 369-383.
26. Боде К.Ф. Майя. Потерянная цивилизация [Текст] / К.Ф. Боде; пер. с франц. А.Н. Степановой; гл. ред. С.Н. Дмитриев. – Москва: Вече, 2008. – 366 с.
27. Бородатова А.А. Цоцили [Текст] / А.А. Бородатова // Народы мира. Историко-энциклопедический справочник / Гл. ред. Ю.В. Бромлей. – Москва: Советская энциклопедия, 1988. – С. 501.
28. Бочкарев Л.Л. Психология музыкальной деятельности [Текст] / Л.Л. Бочкарев. – Москва: изд. Института психологии РАН, 1997. – 349 с.
29. Бромлей Ю.В. Этнографические аспекты изучения человека [Текст] / Ю.В. Бромлей // Этническая психология. Хрестоматия / Под ред. Е.Н. Егоровой. – Санкт-Петербург: Речь, 2003. – С. 9-14.
30. Брэй У. Ацтеки. Быт, религия, культура [Текст] / У. Брэй; пер. с англ. Т.Е. Любовской; отв. ред. Ю.И. Шенгелая. – Москва: Центрполиграф, 2005. – 240 с.
31. Бутенева И.В. Эволюция символа «цветок и песня» в центрально-американской культуре [Текст] / И.В. Бутенева // История и семиотика индейских культур Америки / Отв. ред. А. А. Бородатова, В. А. Тишков. – Москва, 2002. – С. 176-199.
32. Бычков В.В. Астор Пьяцолла – композитор, исполнитель, музыкант. В.В. Бычков. – Челябинск: ЧГАКИ, МИМ, 2004. – 67 с.

33. Вайен Д. История ацтеков [Текст] / Д. Вайен; пер. с англ. М.И. Баранович; под ред. и с предисл. В.В. Струве; примеч. и дополн. Р.В. Кинжалова; ред. А.В. Старостин. – Москва, 1949. – 242 с.
34. Ващенко А.В. Америка в споре с Америкой: Этнические литературы США [Текст] / А.В. Ващенко. – Москва: Знание, 1988. – 64 с.
35. Ващенко А.В. Индейские искусства и литература [Текст] / А.В. Ващенко // Коренное население Северной Америки в современном мире. Отв. ред. В.А. Тишков. – Москва: Наука, 1990. – С. 289-320.
36. Ващенко А.В. Историко-эпический фольклор североамериканских индейцев. Типология и поэтика [Текст] / А.В. Ващенко. – М.: Наука, 1989. – 240 с.
37. Ващенко А.В. К типологии картины мира в аборигенных культурах: от мифа к роману (Сибирь, Северная Америка) [Текст] / А.В. Ващенко // Вестник МГУ. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 1998, № 3. – С. 100-108.
38. Ващенко А.В. Мир, сотворенный словом: предисловие и комментарий [Текст] / А.В. Ващенко // Я связан добром с землей. Из современной литературы индейцев США. Сб.ст. / Пер. с английского. Москва: Радуга, 1983. – С. 5-16; 259-272.
39. Вундт В. Проблемы психологии народов [Текст] / В. Вундт // Этническая психология: Хрестоматия. – Санкт-Петербург: Речь, 2003. – С. 49-55.
40. Галич М. История доколумбовых цивилизаций [Текст] / М. Галич; пер. с исп. Г.Г. Ершовой и М.М. Гурвица; вступ. ст. Ю.В. Кнорозова. – Москва: Мысль, 1990. – 407 с.
41. Галленкамп Ч. Майя. Загадка исчезнувшей цивилизации [Текст] / Ч. Галленкамп; пер. в англ., комм. и послесловие В.И. Гуляева; отв. ред. В.М. Турок-Попов. – Москва: Наука, 1966. – 215 с.
42. Гарса де ла М. О религиозном значении пластического искусства майя [Электронный ресурс] / М. де ла Гарса. – Режим доступа: <http://www.mesoamerica.ru/indians/maya.html> – Загл. с экрана.

43. Гачев Г.Д. Национальные образы мира: Курс лекций [Текст] / Г.Д. Гачев. – Москва: Академия, 1998. – 432 с.
44. Геблер К. История человечества: Америка после открытия Колумба [Текст] / К. Геблер; гл. ред. Л.Н. Волковский. – Санкт-Петербург: «Полигон», 2003. 412 с.
45. Герасимова И.А. Знание о знании [Электронный ресурс] / И.А. Геоасимова // Когнитивная эволюция и творчество. М.: ИФ РАН, 1995. С. 185-204. – Электронная библиотека ИФ РАН. – Режим доступа: <http://www.philosophy.ru/sasha..html#185> = Загл с экрана.
46. Гирин Ю. Поэтика сверхпределности. К интерпретации художественных процессов латиноамериканской культуры [Текст] / Ю. Гирин. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2008. – 215 с.
47. Гончарова Т.В. Индеанизм: идеология и политика [Текст] / Т.В. Гончарова; ред. Р.А. Долгих. – Москва: Наука, 1979. – 199 с.
48. Грубер Р.И. Всеобщая история музыки [Текст]: Ч. 1 / Р.И. Грубер. – Москва: Музыка, 1965. – 484 с.
49. Гуаясамин О. Культурная самобытность – ключ к развитию Латинской Америки [Текст] / О. Гуаясамин // Культуры. ЮНЕСКО, 1986, № 3. – С. 24-31.
50. Гуляев В. Америка и Старый Свет в доколумбову эпоху [Текст] / В. Гуляев. – Москва: Наука, 1968. – 184 с.
51. Гуляев В. Древнейшие цивилизации Мезоамерики [Текст] / В. Гуляев. – Москва: Наука, 1972. – 279 с.
52. Гуляев В. Идолы прячутся в джунглях [Текст] / В. Гуляев. – Москва: Молодая гвардия, 1972. – 208 с.
53. Гуляев В. Неизвестные колумбы [Текст] / В. Гуляев // Природа, 1967, № 5. – С. 42-52.
54. Гуляев В. Некоторые вопросы становления раннеклассового общества у древних майя [Текст] / В. Гуляев // Советская этнография, 1969, № 4. – С. 86-98.

55. Гуляев В. Проблема происхождения цивилизации майя [Текст] / В. Гуляев // Советская археология, 1966, № 3. – С. 17-31.
56. Гуляев В.И. Древние цивилизации Америки [Текст] / В.И. Гуляев; гл. ред. С.Н. Дмитриев. – Москва: Вече, 2008. – 448 с.
57. Гуляев В.И. Доколумбовы плавания в Америку: мифы и реальность [Текст] / В.И. Гуляев; ред. О.А. Топалова. – Москва: Международные отношения 1991. – 192 с.
58. Гумбольдт А. Путешествие в равноденственные области Нового Света в 1799-1804 гг. Страны Центральной и Южной Америки. Остров Куба [Текст] / А. Гумбольдт. – М., 1969. – 441 с.
59. Давлетшин А.И. Заметки о религиозно-мифологических представлениях в Мезоамерике [Электронный ресурс] / Режим доступа: http://www.mesoamerica.ru/indians/maya/religion_meso.html – Загл. с экрана.
60. Джилберт Э. Тайны майя [Текст] / Э. Джилберт, М. Коттерелл; пер. с англ. С. Луговского. – Москва: Вече, 2000. – 352 с.
61. Добрушкин Г.Л. Проблемы дефиниции музыкальной культуры Месоамерики в контексте ее историко-культурного развития [Текст]: дисс. на соиск. уч.степ. канд. искусствовед. (17.00.09) / Добрушкин Глеб Леонидович; – М., 2005. – 204 с.
62. Доценко В. Альфтер, Родольфо [Текст] / В. Доценко // Музыкальная энциклопедия: в 6-ти т. / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. – Москва: Советский композитор, 1982. – Т. 6. Ст. 659.
63. Доценко В. Аяла Перес, Даниель [Текст] / В. Доценко // Музыкальная энциклопедия: в 6-ти т. / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. – Москва: Советский композитор, 1982. – Т. 6. Ст. 667.
64. Доценко В. Галиндо Димас, Блас [Текст] / В. Доценко // Музыкальная энциклопедия: в 6-ти т. / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. – Москва: Советский композитор, 1982. – Т. 6. Ст. 715.

65. Доценко В. Герреро, Франциско [Текст] / В. Доценко // Музыкальная энциклопедия: в 6-ти т. / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. – Москва: Советский композитор, 1982. – Т. 6. Ст. 722.
66. Доценко В. История музыки Латинской Америки XVI-XXI веков [Текст] / В. Доценко. – Москва, 2010. 368 с.
67. Доценко В. Кабанильос, Хуан Баутиста Хосе [Текст] / В. Доценко // Музыкальная энциклопедия: в 6-ти т. / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. – Москва: Советский композитор, 1982. – Т. 6. Ст. 773.
68. Доценко В. Кантрорас Сальвадор [Текст] / В. Доценко // Музыкальная энциклопедия: в 6-ти т. / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. – Москва: Советский композитор, 1982. – Т. 6. Ст. 798.
69. Доценко В. Карлос Чавес [Текст] / В. Доценко // Музыкальная жизнь, 1983, № 7. – С. 18-19.
70. Доценко В. Карлос Чавес [Текст] / В. Доценко // Музыкальная культура стран Латинской Америки. – М., 1983. – С. 92-116.
71. Доценко В. Каррильо, Трухильо, Хулиан [Текст] / В. Доценко // Музыкальная энциклопедия: в 6-ти т. / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. – Москва: Советский композитор, 1982. – Т. 6. Ст. 782.
72. Доценко В. Ламос, Хосе Анкель [Текст] / В. Доценко // Музыкальная энциклопедия: в 6-ти т. / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. – Москва: Советский композитор, 1982. – Т. 6. Ст. 814 – 815.
73. Доценко В. Мендоса Висенте Торибио [Текст] / В. Доценко // Музыкальная энциклопедия: в 6-ти т. / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. – Москва: Советский композитор, 1982. – Т. 6. Ст. 838.
74. Доценко В. Монкайо, Хосе Пабло [Текст] / В. Доценко // Музыкальная энциклопедия: в 6-ти т. / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. – Москва: Советский композитор, 1982. – Т. 6. Ст. 846.
75. Доценко В. Перес, Давид [Текст] / В. Доценко // Музыкальная энциклопедия: в 6-ти т. / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. – Москва: Советский композитор, 1982. – Т. 6. Ст. 876.

76. Доценко В. Пласа Альфонсо, Хуан Баутиста [Текст] / В. Доценко // Музыкальная энциклопедия: в 6-ти т. / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. – Москва: Советский композитор, 1982. – Т. 6. Ст. 880 – 881.
77. Доценко В. Рецензии на книги П. Пичугина «Мексиканская песня» и «Музыкальная культура андских народов» [Текст] / В. Доценко // Латинская Америка, 1981, № 6. – С. 140-143.
78. Доценко В. Ролон, Хосе [Текст] / В. Доценко // Музыкальная энциклопедия: в 6-ти т. / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. – Москва: Советский композитор, 1982. – Т. 6. Ст. 898.
79. Доценко В. Санди, Луис [Текст] / В. Доценко // Музыкальная энциклопедия: в 6-ти т. / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. – Москва: Советский композитор, 1982. – Т. 6. Ст. 909.
80. Доценко В. Сохо, Висенте Эмилио [Текст] / В. Доценко // Музыкальная энциклопедия: в 6-ти т. / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. – Москва: Советский композитор, 1982. – Т. 6. Ст. 923.
81. Доценко В.Р. Творчество Карлоса Чавеса: к вопросу формирования мексиканской профессиональной композиторской школы [Текст]: дисс. на соиск. уч.степ. канд. искусствовед. (17.00.02) / Доценко Виталий Романович; МГДОЛК им. Чайковского. – Москва, 1983. 286 с.
82. Доценко В. Ужар Гарсиа де ла Кадена [Текст] В. Доценко // Музыкальная энциклопедия: в 6-ти т. / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. – Москва: Советский композитор, 1982. – Т. 6. Ст. 943.
83. Доценко В. Хименес Мабарак, Карлос [Текст] В. Доценко // Музыкальная энциклопедия: в 6-ти т. / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. – Москва: Советский композитор, 1982. – Т. 6. Ст. 964.
84. Доценко В. Эрреро де ла Фуэнтес, Луис [Текст] В. Доценко // Музыкальная энциклопедия: в 6-ти т. / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. – Москва: Советский композитор, 1982. – Т. 6. Ст. 993.

85. Дубинина И.Н. К проблеме мистифицирования творчества [Электронный ресурс] / Электронная библиотека ИФ РАН. – Режим доступа: <http://www.philosophy.ru/library/dubina/mith.html> – Загл с экрана.
86. Дулат-Алеев В.Р. Текст национальной культуры: Новоевропейская традиция в татарской музыке [Текст] / В.Р. Дулат-Алеев. – Казань, 1999. 244 с.
87. Дюркгейм Э. Метод социологии. М., 1990 [Электронный ресурс] / Электронная библиотека «Золотая философия». – Режим доступа: <http://www.philosophy.allru.net/perv08.html> – Загл с экрана.
88. Емельянов В.В. Ритуал в древней Месопотамии [Текст] / В. Емельянов. – СПб.: Азбука-классика, 2003. – 320 с.
89. Ершова Г.Г. Древняя Америка: полет во времени и пространстве. Мезоамерика [Текст] / Г.Г. Ершова; отв. ред. Н.М. Чуличкова. – Москва: «Алтейя», 2002. – 392 с.
90. Ершова Г.Г. Фрай Диего де Ланда. Древние майя: уйти, чтобы вернуться [Текст] / Г.Г. Ершова; ред. А.О. Мурзина. – Москва: Научно-издательский центр «Ладомир», 2000. – 564 с.
91. Ершова Г.Г. Фольклорные песнопения майя Юкатана как средство организации жизни с помощью искусства [Текст] / Г.Г. Ершова // Искусство и действительность. Проблемы развития латиноамериканской художественной культуры: сб. ст. / Отв. ред. В.В. Силюнас. – Москва: Наука, 1992. – С. 23-46.
92. Жабинский К.А. Музыка в пространстве культуры [Текст] / К.А. Жабинский, К.В. Зенкин. – Вып. 1. Ростов-на-Дону: Книга, 2001.– 230 с.
93. Жабинский К.А. Музыка в пространстве культуры [Текст] / К.А. Жабинский, К.В. Зенкин. – Вып. 2. Ростов-на-Дону: Книга, 2003.– 265 с.
94. Жабинский К.А. Музыка в пространстве культуры [Текст] / К.А. Жабинский, К.В. Зенкин. – Вып. 3. Ростов-на-Дону: Книга, 2005.– 248 с.

95. Жабинский К.А. Музыка в пространстве культуры [Текст] / К.А. Жабинский, К.В. Зенкин. – Вып. 4. Ростов-на-Дону: Книга, 2010. – 228 с.
96. Земсков В.Б. Латиноамериканская культура как предмет междисциплинарного изучения [Текст] / В.Б. Земсков // Культуры Нового и Старого Света XVI - XVIII вв. в их взаимодействии: 500 лет открытия Америки: [сб. ст.] / АН СССР, Комис. по комплекс. изуч. культуры народов Пиринейс. п-ова и Латин. Америки; отв. ред. В. Б. Земсков. – СПб.: Наука, 1991. – С. 272-281.
97. Земцовский И.И. Мелодика календарных песен [Текст] / И.И. Земцовский. – Ленинград: Музыка, 1975. – 224 с.
98. История литератур Латинской Америки. От древнейших времен до начала Войны за независимость [Текст] / Отв. ред. В. Б. Земсков. – Москва: Наука, 1985. – с.
99. История человечества. Всемирная история. Т. 1. Общее введение. Доисторический период. Америка. Тихий океан [Текст] / Под общ. ред. Г. Гельмольта. – Санкт-Петербург, 1904. – 610 с.
100. Казанцева Л.П. Музыкальное содержание в контексте культуры [Текст]: уч. пос. / Л.П. Казанцева. – Астрахань, 2009. – 360 с.
101. Каримуллин А. Прототюрки и индейцы Америки. По следам одной гипотезы [Текст] / А. Каримуллин. – Москва: ИНСАН, РФК, 1995. – 80 с.
102. Кармона Колинс Ф. Взаимодействие месоамериканского и европейского в творчестве Сильвестре Ревуэльтаса (опыт определения мексиканской образности) [Текст] / Ф. Кармона Колинс. Дипломная работа. – М.: МГДОЛК им. П.И. Чайковского, 1989. – 80 с.
103. Карпентьер А. Латинская Америка и ее музыка [Текст] / А. Карпентьер // Куба, 1978, № 2. – С. 14-15.
104. Карпентьер А. Латинская Америка в музыке [Текст] / А. Карпентьер // Музыка стран Латинской Америки / Сост., общ ред. и примечания П. Пичугина. – М., 1983. – С. 5-20.

105. Карпентьер А. Музыка Кубы [Текст] / А. Карпентьер. – Москва: Музгиз, 1962. – 162 с.
106. Карпентьер А. Мы искали и нашли себя [Текст] / А. Карпентьер. – Москва: Прогресс, 1984. – 416 с.
107. Кастильо Б.Д. дель. Правдивая история завоевания Новой Испании [Текст] / Б.Д. дель Кастильо; ред.-сост. и пер. с исп. А. Захарьяна. – Москва: Форум, 2000. – 400 с.
108. Кецаль и голубь. Поэзия науа, майя, кечуа [Текст] / Сост. и предисл. В. Земскова; коммент. В. Земскова и Р. Кинжалова. – Москва: «Художественная литература», 1983. – 398 с.
109. Кинжалов Р. Книга народа киче [Текст] / Р. Кинжалов // Пополь-Вух. Родословная владык Тотоникопана. Пер. с языка киче Р. Кинжалова. – Москва: научно-издательский центр «Ладомир»-«Наука», 1993. – С. 159-187.
110. Кинжалов Р.В. «Песни из Цитбальче» как этнографический источник [Текст] / Р.В. Кинжалов // Фольклор и этнография / Отв. ред. Б.Н. Путилов. – Ленинград, 1970. – С. 83 – 90.
111. Кинжалов Р.В. «Пополь-Вух» [Текст] / Р.В. Кинжалов // Культура Латинской Америки: Энциклопедия / Отв. ред. Пичугин П.А. – М., 2000. – С. 555.
112. Кинжалов Р.В. «Чилам-Балам» [Текст] / Р.В. Кинжалов // Культура Латинской Америки: Энциклопедия / Отв. ред. Пичугин П.А. – М., 2000. – С. 696.
113. Кинжалов Р.В. Драма киче «Рабиналь-ачи» [Текст] / Р.В. Кинжалов // Вопросы истории мировой культуры, 1961, № 5. – С. 92-96.
114. Кинжалов Р.В. Индейская культура [Текст] / Р.В. Кинжалов; Ю.А. Зубрицкий, П.А. Пичугин, В.Н. Селиванов // Культура Латинской Америки: Энциклопедия / Отв. ред. Пичугин П.А. – М.: Росспэн, 2000. – С. 54-62.
115. Кинжалов Р.В. Индейские источники по истории и этнографии народов горной Гватемалы в X-XVI вв. [Текст] / Р.В. Кинжалов // От Аляски до

Огненной земли. История и этнография стран Америки / Отв. ред. И.Р. Григулевич. – М., 1967. – С. 222-233.

116. Кинжалов Р.В. Индейцев Центральной Америки мифология [Текст] / Р.В. Кинжалов // Мифы народов мира / Гл. ред. С.А. Токарев. – Т. I. М., 1980. – С. 516-522.

117. Кинжалов Р.В. Искусство Древней Америки [Текст] / Р.В. Кинжалов. – М.: Искусство, 1962. – 239 с.

118. Кинжалов Р.В. Искусство древних майя [Текст] / Р.В. Кинжалов. – Ленинград: Искусство, 1968. – 200 с.

119. Кинжалов Р.В. Искусство майя классического периода (III-IX вв.н.э.) [Текст] / Р.В. Кинжалов // Культура индейцев. Вклад коренного населения Америки в мировую культуру. – Москва, 1963. – С. 33-158.

120. Кинжалов Р.В. Искусство племен нахуа на Мексиканском плоскогорье в XIV-XVI вв. [Текст] / Р.В. Кинжалов // СМЭ, XXI, 1963. – С. 185-251.

121. Кинжалов Р.В. Иштлишочитл Ф. де Альба [Текст] / Р.В. Кинжалов // Культура Латинской Америки: Энциклопедия / Отв. ред. Пичугин П.А. – Москва: Росспэн, 2000. – С. 334-335.

122. Кинжалов Р.В. К проблеме синкретизма в культуре индейцев Мексики и Гватемалы после конкисты [Текст] / Р.В. Кинжалов // Империи нового времени: Типология и эволюция (XV-XX вв.). Вторые Петербургские Кареевские чтения по новистике 22-25 апреля 1997 г. Кр. содерж. докл. – Санкт-Петербург, 1999. С. 294-298.

123. Кинжалов Р.В. Культура древних майя [Текст] / Р.В. Кинжалов; отв. ред. Ю.В. Кнорозов. – Ленинград: Наука, 1971. – 364 с.

124. Кинжалов Р.В. Мифологические системы Месоамерики [Текст] / Р.В. Кинжалов // Крат. содерж. докл. годичн. научн. сессии Ин-та этнографии АН СССР. – Ленинград, 1970. – С. 83-85.

125. Кинжалов Р.В. Музыкальные инструменты ацтеков и майя (XV-XVI вв.) [Текст] / Р.В. Кинжалов // Музыка Кунсткамеры: К 100-летию Санкт-Петербургского музея музыкальных инструментов. Материалы Первой

инструментоведческой научно-практической конференции (Санкт-Петербург, 2002 г.). Санкт-Петербург, 2002. – С. 247-250.

126. Кинжалов Р.В. Новые работы по истории и культуре племен майя [Текст] / Р.В. Кинжалов // Советская этнография, 1969, № 2. – С. 235-240.

127. Кинжалов Р.В. Новые работы по культуре древней Америки [Текст] / Р.В. Кинжалов // Советская этнография, 1963, № 1. – С. 163-166.

128. Кинжалов Р.В. Опыт реконструкции мифологической системы ольмеков [Текст] / Р.В. Кинжалов. – Москва, 1973. – 18 с.

129. Кинжалов Р.В. Орел, кецаль и крест. Очерки по культуре Месоамерики [Текст] / Р.В. Кинжалов; ред. А.И. Строева. – Санкт-Петербург: Наука, 1991. – 187 с.

130. Кинжалов Р.В. Современное состояние ольмекской проблемы [Текст] / Р.В. Кинжалов // Советская этнография, 1962, № 2. – С. 72-81.

131. Кинжалов Р.В. Театр (разделы «Театр науа» и «Театр майя») [Текст] / Р.В. Кинжалов // Культура Латинской Америки: Энциклопедия / Отв. ред. Пичугин П.А. – Москва: Росспэн, 2000. – С. 48-50.

132. Кинжалов Р.В. Устное творчество и литература (разделы «Народы науа» и «Народы майя») [Текст] / Р.В. Кинжалов // Культура Латинской Америки: Энциклопедия / Отв. ред. Пичугин П.А. – Москва: Росспэн, 2000. – С. 20-23.

133. Кинжалов Р.В. Шибальба (пер. с яз. Киче и комментарий) [Текст] / Р.В. Кинжалов // Книга мертвых. Санкт-Петербург, 2001. – С. 165-222.

134. Кинжалов Р.В. Этнографическая конкретика ацтеков XVI в. [Текст] / Р.В. Кинжалов // Этнос, ландшафт, культура. Сб. ст. – Санкт-Петербург, 1999. – С. 266-270.

135. Кириченко Е. Три века искусства Латинской Америки [Текст] / Е. Кириченко. – Москва: Искусство, 1972. – 144 с.

136. Кнорозов Ю. «Сообщение о делах в Юкатане» Диэго де Ланда как историко-этнографический источник [Текст] / Ю. Кнорозов // Диэго де Ланда. Сообщение о делах в Юкатане. Москва-Ленинград, 1957. – С. 3-96.

137. Кнорозов Ю. Иероглифические рукописи майя [Текст] / Ю. Кнорозов. – Ленинград, 1975. – 272 с.
138. Кнорозов Ю. Письменность индейцев майя [Текст] / Ю. Кнорозов. – Ленинград: изд-во АН СССР, 1963. – 669 с.
139. Кнорозов Ю. Поздняя история Юкатана по хроникам майя [Текст] / Ю. Кнорозов // От Аляски до Огненной земли. История и этнография стран Америки / Отв. ред. И.Р. Григулевич. – Москва, 1962. – С. 234-240.
140. Кнорозов Ю. Религиозные представления индейцев майя по данным Лас-Касаса и других источников [Текст] / Ю. Кнорозов // Бартоломе де Лас-Касас. К истории завоевания Америки / Отв. ред. И.Р. Григулевич. – Москва, 1966. – С. 114-124.
141. Кнорозов Ю. Система письма древних майя [Текст] / Ю. Кнорозов. – Москва, 1955. – 96 с.
142. Кнорозов Ю.В. Древняя письменность Центральной Америки [Текст] / Ю.В. Кнорозов // Советская этнография, 1952, № 3. – С. 100-118.
143. Ко М. Майя. Исчезнувшая цивилизация: легенды и факты [Текст] / М. Ко; пер. с англ. З.М. Насоновой; отв. ред. Л.И. Глебовская. – Москва: Центрполиграф, 2010. – 237 с.
144. Козлова Е.А. Искусство индейцев Мезоамерики накануне конкисты [Текст] / Е.А. Козлова // Очерки истории латиноамериканского искусства / Редкол.: Е.А.Козлова, В.Ю.Силюнас, Л.И.Тананаева. – Ч. 1. – Москва, 1997. – С. 78-86.
145. Козлова Е.А. Художественный мир индейцев Центральной Мексики: от Семи пещер до страны Анауак [Текст] / Е.А. Козлова. – Москва: ЛЕНАНД, 2008. – 360 с.
146. Конен В. Дж. Пути американской музыки [Текст] / В.Дж. Конен. – Москва: Советский композитор, 1977. – 446 с.
147. Константинова Н.С. Театр и драматургия [Текст] / Н.С. Константинова // Культура стран Центральной Америки / Отв. ред. Пичугин П.А. – Москва: ИЛА РАН, 1993. – С. 227-242.

148. Кофман А.Ф. Латиноамериканский художественный образ мира [Текст] / А.Ф. Кофман. – Москва: Наследие. 1997. – 320 с.
149. Кряжева И.А. Афро-христианские культы Латинской Америки [Текст] / И.А. Кряжева // Очерки истории латиноамериканского искусства: сб. ст. Часть II. XIX-XX века. – Москва, 2004. – С. 7-21.
150. Кряжева И.А. Афро-христианские культы Латинской Америки [Текст] / И.А. Кряжева // Iberica Americans. Праздник в ибероамериканской культуре: сб. ст. – Москва, 2002. – С. 247–259.
151. Кряжева И.А. Городской музыкальный фольклор: некоторые особенности становления и современного развития (на материале Аргентины и Кубы) [Текст] / И.А. Кряжева// Профессиональное искусство и народная культура Латинской Америки. – Москва: Российский институт искусствознания, 1993. – С. 120–160.
152. Кряжева И.А. «Ибероамериканизм» как тип композиторского мышления: «свое» – «чужое» в профессиональной музыке Латинской Америки [Текст] / И.А. Кряжева // Iberica Americans. Механизмы культурообразования в Латинской Америке: сб. ст. – Москва, 1994. – С. 161–171.
153. Кряжева И.А. История культуры как проблема музыкального стиля Альберто Хинастеры [Текст] / И.А. Кряжева // Iberica Americans. Тип творческой личности в Латинской Америке: сб. ст. – Москва, 1997. – С. 215–222.
154. Кряжева И.А. Музыка [Текст] / И.А. Кряжева // Латинская Америка. Справочник. – Москва: Политическая литература, 1990. – С. 101–103.
155. Кряжева И.А. Музыка Испании и Латинской Америки. Исторические очерки [Текст]: дисс. на соиск. уч. степ. докт. искусствовед. (17.00.02) / Кряжева Ирина Алексеевна; МГДОЛК им. Чайковского. – Москва, 2007. – 293 с.

156. Кряжева И.А. Национальные «звукосимволы» в музыке Альберто Хинастеры [Текст] / И.А. Кряжева // Очерки истории латиноамериканского искусства: сб. ст. Часть II. XIX-XX века. М., 2004. – С. 249-258.
157. Кряжева И.А. Национальные традиции музицирования Латинской Америки. Проблемы типологии и современного восприятия [Текст]: автореферат дисс. на соиск. учен. степ. канд. искусствовед. (17.00.02) / Кряжева Ирина Алексеевна; МГДОЛК им. Чайковского. – М., 1987. 16 с.
158. Кряжева И.А. Новая латиноамериканская песня. Экспресс-информация [Текст] / И.А. Кряжева. – Москва: Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина, 1984. Вып. 2. – 8 с.
159. Кряжева И. О сущности и типологии афроамериканского фольклора [Текст] / И. Кряжева // Очерки истории латиноамериканского искусства: сб. ст. Часть II. XIX-XX века. – Москва, 2004. – С. 22-61.
160. Кряжева И.А. Религиозная музыка в Новой Испании [Текст] / И.А. Кряжева // Очерки истории латиноамериканского искусства. Часть I: XVI–XVIII века. – Москва, 1997. – С. 205–219.
161. Кряжева И.А. «Свое – чужое» в профессиональной музыке Латинской Америки [Текст] / И.А. Кряжева // Музыкальное искусство XX века: сб. ст. – Москва: Московская государственная консерватория, 1995. Вып. 2. – С. 38–49.
162. Кряжева И. Современное музыкальное искусство Латинской Америки: социальное функционирование и художественное своеобразие [Текст] / И. Кряжева // Музыка. Обзорная информация. Вып. I. – Москва: Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина, 1986. – 23 с.
163. Кузьмищев А.В. На землях «Королевства Гватемала» (культура колониального периода) [Текст] / А.В. Кузьмищев // Культура стран Центральной Америки: сб. ст. – Москва: ИЛА РАН, 1993. – С. 34-54.
164. Культура Латинской Америки. Проблема национального и общерегионального [Текст]: сб. ст. / Отв. ред. В.А. Кузьмищев; Институт Латинской Америки АН СССР. – Москва: Наука, 1990. – 176 с.

165. Культура стран Центральной Америки [Текст] / Отв. ред. П.А. Пичугин. – Москва: ИЛА РАН, 1993. – 266 с.
166. Ланда Д. де. Сообщение о делах в Юкатане [Текст]: репринт. с изд. 1955 г. / Д. де Ланда; пер. с исп., вступ. ст. и примеч. Ю.В. Кнорозова; ред. Е.П. Понугаева. – Москва: Ладомир, 1994. – 321 с.
167. Ларин Е.А. Всеобщая история: латиноамериканская цивилизация [Текст]: уч. пособие. / Е.А. Ларин. – Москва: Высшая школа, 2007. – 496 с.
168. Лас-Касас де Бартоломе. История Индий [Текст] / Бартоломе де Лас-Касас; пер. с исп. Д.П. Прицкер, А.М. Косс, З.И. Плавский, Р.А. Заубер; отв. ред. Д.П. Прицкер, Г.В. Степанов. – Санкт-Петербург: Наука, 2007. – 470 с.
169. Латиноамериканская повесть [Текст]: В 2-х т. / Сост., предисл. В. Земскова; пер. с исп., португ. – Москва: Художественная литература, 1989. Т. 1 – 544 с.; т. 2 – 528 с.
170. Латинская Америка [Текст]: справочник / Под общ. ред В.В. Вольского. – Москва: Политиздат, 1990. – 399 с.
171. Леви-Строс К. Неприрученная мысль [Текст] / К. Леви-Строс // Этническая психология: Хрестоматия / Под ред. А.И. Егоровой. – Санкт-Петербург: Речь, 2003. – С. 64-70.
172. Леви-Строс К. Отношения симметрии между ритуалами и мифами соседних народов [Электронный ресурс] / К. Леви-Строс // Электронная библиотека ИФ РАН. – Режим доступа: <http://www.philosophy.ru/library/lb/myth.html> – Загл с экрана.
173. Леон-Портилья М. Философия нагуа. Исследование источников [Текст] / М. Леон-Портилья; пер. с исп. Р. Бургете. – Москва: Изд-во иностр. лит-ры, 1961. – 384 с.
174. Лисовой В.И. Диалог испанского и индейского в традиционной музыке современной Мексики [Текст] / В.И. Лисовой // Музыкальная академия, № 4, 2009. С. 129-134.
175. Лисовой В.И. Музыка и архитектура: связь времен в «Пирамидах» К. Чавеса [Текст] / В.И. Лисовой // Музыковедение, 2007, № 2. – С. 19-23.

176. Лисовой В.И. Процессы метисации в музыкальных традициях индейцев Центральной Америки [Текст] / В.И. Лисовой // Этническая музыка и XXI век. Петрозаводск, 2007. – С. 35-36.
177. Лисовой В.И. Связь музыкального и поэтического начал в культуре индейцев майя XVI – XX веков: от обрядового действия к танцевальной драме [Текст] / В.И. Лисовой // Синтез в русской и мировой художественной культуре: материалы Восьмой научно-практической конференции памяти А.Ф. Лосева. Москва: МПГУ, 2008.
178. Лисовой В.И. Современная музыка. Этнические музыкальные традиции и творчество композиторов Центральной Америки [Текст]: уч.-метод. пос. / В.И. Лисовой. – Москва: ГСИИ, 2008. – 181 с.
179. Лосев А.Ф. Диалектика мифа [Электронный ресурс] / А.Ф. Лосев // Электронная библиотека ИФ РАН. – Режим доступа: http://www.philosophy.ru/library/lofef/dial_myth.html – Загл с экрана.
180. Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии [Электронный ресурс] / А.Ф. Лосев // Электронная библиотека ИФ РАН. – Режим доступа: <http://www.philosophy.ru/library/lofef/01/0.html> – Загл с экрана.
181. Лоуренс Д.Г. Утро в Мексике. По следам этрусков [Текст] / Д.Г. Лоуренс; пер. с англ., коммент. А. Николаевской; ред. Е. Тарусина. – Москва: Б.С.Г.-Пресс, 2005. – 335 с.
182. Маслов А.А. Загадки, тайны и коды цивилизации майя [Текст] / А.А. Маслов; отв. ред. О. Кох-Коханенко. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2007. – 288 с.
183. Мациевский И.В. В пространстве музыки [Текст] / И.В. Мациевский. – Санкт-Петербург: РИИИ, 2011. Т. 1. – 206 с.
184. Мациевский И.В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры [Текст] / И.В. Мациевский. – Алматы: Дайк-Пресс, 2007. – 520 с.
185. Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки [Текст] / В.В. Медушевский. – М.: Музыка, 1976. – 63 с.

186. Меркулов И.П. Научное познание: когнитивно-эволюционный ракурс [Текст] / И.П. Меркулов // Научный прогресс: когнитивный и социокультурный аспекты. / Отв. ред. И.П. Меркулов. – Москва: ИФ РАН, 1993. – 197 с.
187. Михайлов Дж.К. К проблеме теории музыкально-культурной традиции [Текст] / Дж.К. Михайлов // Музыкальные традиции стран Азии и Африки: сб. ст. – Москва: МГК им. П. И. Чайковского, 1986. – с. 3-20.
188. Миф. Музыка. Обряд [Текст]: сб. ст. / Ред.-сост. М. Катунян. – Москва: Издательский Дом «Композитор», 2007. – 336 с.
189. Морозова Т.Е. Нотописное наследие Индии. Знаковая связь времен [Текст] / Т.Е. Морозова. – Москва: изд-во «Икар», 2006. – 468 с.
190. Морозова Т.Е. Рага в музыке Хиндустани: Современный период [Текст] / Т.Е. Морозова. – Москва: изд-во ИКАР, 2003. – 444 с.
191. Музыка стран Латинской Америки [Текст]: сб. ст. / Ред. П.А. Пичугин. – Москва, 1983. – 301 с.
192. Музыкальная культура стран Латинской Америки [Текст]: сб. ст. / Ред. П.А. Пичугин. - Москва: Музыка, 1974. – 336 с.
193. Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки [Текст] / Е.В. Назайкинский. – Москва: Музыка, 1987. – 254 с.
194. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции [Текст] / Е.В. Назайкинский. – Москва: Музыка, 1982. – 312 с.
195. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке [Текст] / Е.В. Назайкинский. – Москва: Владос, 2003. – 248 с.
196. Народное музыкальное творчество [Текст] / Отв. ред О.А. Пашина. – Санкт-Петербург: Композитор, 2005. – 568 с. Серия ACADEMIA XXI.
197. Нерсесов Я.Н. Доколумбова Америка: ацтеки, майя, инки [Текст] / Я.Н. Нерсесов; отв. ред. А. Русакова. – Москва: Мир энциклопедий Аванта+, Астрель; Владимир: ВКТ, 2009. – 446 с.

198. Нерсесов Я.Н. Мифы Центральной и Южной Америки [Текст] / Я.Н. Нерсесов; ред. М. Тонконогова. – Москва: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2004. – 463 с.
199. О народном искусстве и современном примитивизме: Дискуссии [Текст] // Латинская Америка, 1983, № 6, с. 113-118.
200. Об историко-культурной самобытности Латинской Америки: Дискуссия [Текст] // Латинская Америка, 1981, № 2, с. 79-119; № 3, с. 95-130.
201. Овузу Х. Символы инков, майя и ацтеков [Текст] / Х. Овузу; пер. с нем. – СПб.: «Издательство «Диля», 2006. – 288 с.
202. Оржицкий И.А. Индихенизм [Электронный ресурс] / И.А. Оржицкий // Культурология. XX век. Энциклопедия. – Режим доступа: dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/372/ИНДИХЕНИЗМ
203. Орнаменты Древней Америки [Текст] / Сост. и автор предисл. В.И. Ивановская. – Москва: «Издательство В. Шевчук», 2007. – 175 с.
204. Перес Ж. Испанское влияние в Латинской Америке [Текст] / Ж. Перес // Культуры. ЮНЕСКО, 1985, № 1. – С. 7-21.
205. Петякшева Н.И. Латиноамериканская «философия освобождения» в контексте компаративистики [Текст] / Н.И. Петякшева. – М.: Уникум Центр, 2002. – 231 с.
206. Петякшева Н.И. Трактовка феномена конкисты в латиноамериканской «философии освобождения» [Текст] / Н.И. Петякшева // Культуры Нового и Старого света XVI-XVIII вв. в их взаимодействии / АН СССР, Комис. по комплекс. изучению культуры народов Пиринейс. п-ова и Латин. Америки; отв. ред. В. Б. Земсков. – Санкт-Петербург: Наука, 1991. С. 49-61.
207. Пичугин П.А. Вопросы происхождения и динамики латиноамериканского фольклора в трудах Карлоса Веги [Текст] / П.А. Пичугин // Музыка стран Латинской Америки. – М., 1983. С. 174-192.
208. Пичугин П.А. Генезис креольской музыкальной культуры и эволюция испанских музыкальных традиций в Америке [Текст] / П.А. Пичугин // Культуры Нового и Старого света XVI-XVIII вв. в их взаимодействии / АН

СССР, Комис. по комплекс. изучению культуры народов Пиринейс. п-ова и Латин. Америки; отв. ред. В. Б. Земсков. – Санкт-Петербург: СПб.: Наука, 1991. – С. 179-187.

209. Пичугин П.А. Индихенизм в музыке [Текст] / П.А. Пичугин // Большая Российская энциклопедия / Председатель Науч.-ред. совета Ю.С. Осипов; отв. ред. С.Л. Кравец. – Т. 11. – М., 2008. – С. 218.

210. Пичугин П.А. Корридос мексиканской революции [Текст] / П.А. Пичугин. – Москва: Музыка, 1985. – 191 с.

211. Пичугин П.А. Мексиканская песня [Текст] / П.А. Пичугин. – Москва: Советский композитор, 1977. – 271 с.

212. Пичугин П.А. Музыкальная культура андских народов [Текст] / Москва: Наука, 1979. – 87 с.

213. Пичугин П.А. Ревуэльтас Сильвестре [Текст] / П.А. Пичугин // Музыкальная энциклопедия: в 6-ти т.; гл. ред. Ю.В. Келдыш. – Т. 4, Москва, 1981. – С. 576-577.

214. Пичугин П.А. Сильвестре Ревуэльтас [Текст] / П.А. Пичугин // Музыка стран Латинской Америки / Ред. П.А. Пичугин. – М., 1983. – С. 63-91.

215. Пополь-Вух. Родословная владык Тотоникопана [Текст] / Пер. с языка киче Р.В. Кинжалова; отв. ред. Ю.В. Кнорозова. – Москва: науч.-издат. центр «Ладомир»-«Наука», 1993. – 252 с.

216. Прескотт В. Завоевание Мексики [Текст]: в 2-х т. Беспл. прилож. к журн. «Луч» за 1885 г. / В. Прескотт. – Санкт-Петербург: тип. Е. Евдокимова, 1885. – Т. 1, кн. 1-3 – 240 с.; т. 2, кн. 4-6 – 216 с.

217. Проблемы иберо-американского искусства [Текст]: вып. 2 / Отв. ред. Е.А. Козлова. – Москва: КРАСАНД, 2009. – 368 с.

218. Пропп В.Я. Морфология «волшебной» сказки [Текст] / В.Я. Пропп. – Москва: Лабиринт, 1998. – 512 с.

219. Риверенд Х. Единство и многообразие культуры стран Латинской Америки: иберийское влияние [Текст] / Х. Риверенд // Культуры. ЮНЕСКО, 1983, № 2. – С. 5 – 22.

220. Сагуер Р.Б. Американские индейцы: литература или устное народное творчество [Текст] / Р.Б. Сагуер // Культуры. ЮНЕСКО, 1985, № 1. – С. 32-49.
221. Сапонов М.А. Искусство импровизации. Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения [Текст] / М.А. Сапонов. – Москва: Музыка, 1982. – 77 с.
222. Сапонов М. Менестрели [Текст] / М.А. Сапонов. – Москва: Классика-XXI, 2004. – 400 с.
223. Сапонов М.А. Менестрели: очерки музыкальной культуры западного средневековья [Текст] / М.А. Сапонов. – Москва: Преем, 1996. – 358 с.
224. Сапонов М.А. Музыкальная культура Кубы. К проблеме народных традиций в композиторском творчестве. [Текст]: автореферат дисс. на соиск. учен. степ. канд. искусствовед. (17.00.02) / Сапонов Михаил Александрович; МГДОЛК им. Чайковского. – Москва, 1978. – 21 с.
225. Сапонов М.А. Музыкальный фольклор и творчество композиторов Кубы (К проблеме афро-кубинского искусства) [Текст] / М.А. Сапонов // Проблемы музыкознания (по материалам кандидатских диссертаций). Вып. 2. – Москва: Московская Государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 1975. – С. 84-127; 138-149.
226. Сапонов М.А. Новые прогрессивные течения в музыкальной культуре Кубы последних десятилетий [Текст] / М.А. Сапонов // Краткие тезисы докладов к Всесоюзной науч. конф. аспирантов ВУЗов и научно-исслед. учреждений искусства и культуры «Проблемы идеологической борьбы в культуре и искусстве на современном этапе». – Киев, 1974. – С. 151-154.
227. Сапонов М.А. Современное кубинское музыкознание [Текст] / М.А. Сапонов // Музыка стран Латинской Америки / Сост., общ. ред. и прим. П. Пичугина. – М., 1983. – С. 21-38.
228. Сапонов М.А. Устная культура как материал медиевистики [Текст] / М.А. Сапонов // Проблемы музыкознания: Традиция в истории музыкальной

- культуры. Античность. Средневековье. Новое время / Гл. ред. В. Карцовник. Ленинград, 1989. Вып.3. – С. 58-72.
229. Семакина Е. Боги древних майя [Электронный ресурс] / Е. Семакина. – Режим доступа: <http://www.mesoamerica.ru/indians/maya/gods.html> – Загл. с экрана.
230. Семья у народов Америки [Текст] / Отв.ред. Ш.А. Богина. – Москва: Наука, 1991. – 312 с.
231. Сигида С.Ю. Музыкальная культура США конца XVIII – начала XX века. Становление национальной идентичности [Текст]: очерки / С.Ю. Сигида. – М.: Композитор, 2012. 504 с.
232. Сизоненко А.И. Непроторенными путями: первые советские дипломаты и ученые в Латинской Америке [Текст] / А.И. Сизоненко. – М.: Наука, 1988. 104 с.
233. Ситчин З. Легенды о золотом городе [Текст] / З. Ситчин // Ситчин З. Потерянные царства. Москва: ЭКСМО, 2004. – 416 с.
234. Скляр А.Ю. Древняя Мексика без кривых зеркал [Текст] / А.Ю. Скляр; ред. Е.С. Лазарев. – Москва: Вече, 2009. – 336 с.
235. Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей [Текст] / С.С. Скребков. – М.: Музыка, 1973. 448 с.
236. Скребкова-Филатова М.С. Музыкальная фактура как компонент живописности в музыке [Текст] / М.С. Скребкова-Филатова // Музыкальная фактура / Труды РАМ им. Гнесиных. Вып. 146. Москва, 2001. – С. 180-202.
237. Скребкова-Филатова М.С. Некоторые проблемы жанрового анализа в музыке [Текст] / М.С. Скребкова-Филатова // Проблемы музыкального жанра / Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 54. Москва, 1981. – С. 38-53.
238. Скребкова-Филатова М.С. Несколько мыслей об эзотерической природе музыкального искусства [Текст] / М.С. Скребкова-Филатова // Сакральное, иррациональное и мифологическое: материалы 7-й конф. из цикла «Григорьевские чтения». Ред. В.Е. Еремеев. – Москва, 2005. – С. 21-26.

239. Скребкова-Филатова М.С. О художественных возможностях музыкального пространства [Текст] / М.С. Скребкова-Филатова // Пространство и время в музыке: труды РАМ им. Гнесиных. Вып. 121. Москва, 1992. – С. 64-75.
240. Скребкова-Филатова М.С. Принцип троичности как одна из основ музыкального мышления [Текст] / М.С. Скребкова-Филатова // Троичность в мышлении: материалы 6-й конф. из цикла «Григорьевские чтения». Ред. В.Е. Еремеев. – Москва, 2004. – С. 18-27.
241. Скребкова-Филатова М.С. Проблемы взаимосвязи музыкального искусства и категории времени [Текст] / М.С. Скребкова-Филатова // Музыка и категория времени: материалы 5-й конф. из цикла «Григорьевские чтения». Ред. В.Е. Еремеев. – Москва, 2003. – С. 15-20.
242. Скрябина Н. О музыкальном и поэтическом наследии цивилизации ацтеков [Электронный ресурс] / Н. Скрябина. – Режим доступа: www.indiansworld.org/aztecpoet.html
243. Слезкин Л.Ю. Земля Святого Креста Открытие и завоевание Бразилии [Текст] / Л.Ю. Слезкин; ред. Н.В. Шевелева. – М.: Наука, 1970. – 160 с.
244. Соболевский Н. Культура центральноамериканских индейцев майя до покорения их испанцами / Н. Соболевский // Уч. зап. Московской обл. пед. ин-та, т. IX, вып. 4. – С. 263-283.
245. Соди Д. Великие культуры Месоамерики [Текст] / Д.Соди; пер. с исп. З.В. Ивановского; гл. отрасл. ред. В.П. Демьянов; ред. В.М. Климачева. – Москва: Знание, 1985. – 208 с.
246. Созина С.А. К проблеме объективной оценки завоевания и колонизации Америки / С.А. Созина // Культуры Нового и Старого света XVI-XVIII вв. в их взаимодействии. – Санкт-Петербург: Наука, 1991. – С. 11-17.
247. Соколов А.С. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества [Текст] / А.С. Соколов. – Москва: Музыка, 1992. – 230 с.
248. Соколов А.С. Музыка вокруг нас [Текст] / А.С. Соколов. – Москва: Издательский дом «Федоров», 1996. – 223 с.

249. Соколов А.С. Введение в музыкальную композицию XX века [Текст]: уч. пос. по курсу «Анализ музыкальных произведений» / А.С. Соколов. – Москва: Владос, 2004. – 231 с.
250. Соколов А.С. Мир музыки в зеркале времен [Текст] / А.С. Соколов. – Москва: Просвещение, 2008. 275 с.
251. Стивенсон Р. Музыка ацтеков / Р. Стивенсон // Музыкальная культура стран Латинской Америки / Ред. и сот. П.А. Пичугин. – Москва: Музыка, 1974. – С. 195-216.
252. Сустьель Ж. Ацтеки. Военские поданные Монтесумы [Текст] / Ж. Сустьель; пер. с англ. Л.А. Карповой. – Москва: ЗАО «Центрполиграф», 2003. – 287 с.
253. Суханцева В.К. Музыка как мир человека [Электронный ресурс] / В.К. Суханцева // От идеи Вселенной к философии музыки. – Киев: Факт, 2000. 176 с. – Электронная библиотека ИФ РАН. – Режим доступа: <http://www.philosophy.ru/library/suhanceva/index.html> – Загл с экрана.
254. Тайлор Э. Первобытная культура [Текст] / Э. Тайлор. – Москва: Политиздат, 1989. – 502 с.
255. Тайны маяя. Солнечное время [Текст] / Ред. Е.С. Зверева. – Санкт-Петербург: ИГ «Невский проспект», издательство «Афина», 2008. 156 с.
256. Тананаева Л.И. Очерки кубинского искусства XVI-XX веков [Текст] / Л.И. Тананаева. – Санкт-Петербург: «Алетейя», 2001. – 305 с.
257. Тойнби А. Постижение истории [Электронный ресурс] / А. Тойнби. – Москва: Прогресс, 1990. – Открытая Русская Электронная библиотека. – Режим доступа: <http://www.orel.rsl.ru/nettext/foreign/toinby/toynbee.html> – Загл. с экрана.
258. Токовинин А.А. Ритуальный танец маяя в царских надписях городища Яшчилан [Электронный ресурс] / А.А. Токовинин. – Режим доступа: <http://www.mesoamerica.ru/indians/maya/dance.html> – Загл. с экрана.

259. Томпкинс П. Тайны мексиканских пирамид. Руины исчезнувших цивилизаций [Текст] / П. Томпкинс; пер. с англ. Л.А Карповой; отв. ред. Л.И. Глебовская. – Москва: Центрполиграф, 2007. – 479 с.
260. Уитлок Р. Майя. Быт, религия, культура [Текст] / Р. Уитлок; пер. с англ. О.А. Федяева; отв. ред. Ю.И. Шенгеляя. – Москва: ЗАО Центрполиграф, 2005. – 191 с.
261. Федорова И. Океанийско-американские путешествия в древности (по материалам фольклора народов Океании и народов бассейна Тихого Океана [Текст] / И. Федорова // Страны и народы Востока. Вып. 20, кн. 4: Страны и народы бассейна Тихого океана. – Москва, 1979. с. 141-161.
262. Федотова В. К вопросу о тематизме «Бразильских бахиан» Э. Вилла-Лобоса [Текст] / В. Федотова // Музыка стран Латинской Америки. Сост. П. А. Пичугин.М., 1983. С. 126-136.
263. Федотова В. Творчество Эйтора Вилла-Лобоса и бразильская народная музыка [Текст] / В. Федотова // Искусство стран Латинской Америки / Акад. наук СССР, Всесоюз. науч.-исслед. ин-т искусствоведения; ред. В.Ю. Силюнас. М., 1986. С. 106-127.
264. Филатова М.С. Фактура в музыке. Художественные возможности. Структура. Функции [Текст]: автореферат дисс. на соиск. учен. степ. докт. искусствовед. (17.00.02) / Филатова Марина Сергеевна; МГДОЛК им. Чайковского. – Москва, 1986. – 48 с.
265. Хаген В. фон. Ацтеки, майя, инки. Великие царства древней Америки [Текст] / В. фон Хаген; пер. с англ. Л.А. Карповой; отв. ред. Л.И. Глебовская. – М.: ЗАО Центрполиграф, 2008. – 539 с.
266. Царева Е.М. Жанр симфонии в зарубежной музыке [Текст] / Е.М. Царева // Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 3. Ред. Е.М. Царева. – М., 1981. – С. 31-50.
267. Царева Е. Стиль музыкальный [Текст] / Е. Царева // Музыкальная энциклопедия: в 6-ти т. / гл. ред. Ю.В. Келдыш. – Т. 5. – Москва: Советская энциклопедия, 1981. – С. 281-289.

268. Чередниченко Т.В. Музыка в истории культуры [Текст]: в 2-х ч. / Т.В. Чередниченко. – Долгопрудный: Аллегро-Пресс, 1994. Ч. 1 – 120 с., ч. 2 – 175 с.
269. «Чудесная реальность» Мексики в русском зеркале. Из века шестнадцатого в век двадцать первый [Текст] / сост., автор вступ. Статьи и примеч. Л.М. Бурмистрова; рив. Ред. Ю.Г. Фридштейн. – М.: Издательство «Рудомино», 2008. – 360 с.
270. Шагинская Е.Н. Культура Другого и пути ее постижения. (От диалога к коммуникации) [Электронный ресурс] / Е.Н. Шагинская // Эстетическая культура. М., 1996. – Электронная библиотека ИФ РАН. – Режим доступа: http://www.philosophy.ru/library/kn_book/05.html – Загл с экрана.
271. Шемякин Я.Г. К вопросу о характере взаимодействия испанского начала с автохтонными культурами в эпоху конкисты [Текст] / Я.Г. Шемякин; отв.ред. В.Б. Земсков // Культуры Нового и Старого света XVI-XVIII вв. в их взаимодействии. – Санкт-Петербург: Наука, 1991. – С. 36-41.
272. Шемякин Я.Г. Латинская Америка: традиции и современность [Текст] / Я.Г. Шемякин. – М.: Наука, 1987. – 192 с.
273. Шпенглер О. Закат Европы [Электронный ресурс] / О. Шпенглер. – Москва, 1993 // Электронная библиотека «Золотая философия». – Режим доступа: <http://www.philosophy.allru/net/perv11.html> – Загл с экрана.
274. Эгелькраут О. Мексика [Текст]: путеводитель / О. Эгелькраут. – Москва: АЯКС-ПРЕСС, 2004. – 96 с.
275. Юнг К. Личное и сверхличное, или коллективное бессознательное [Электронный ресурс] / К. Юнг // К. Юнг. Психология бессознательного. Москва: Канон, 1994. – Электронная библиотека ИФ РАН. – Режим доступа: http://www.philosophy.ru/library/jung/pers_super.html – Загл с экрана.
276. Якупов А.Н. Теоретические проблемы музыкальной коммуникации [Текст] / А.Н. Якупов. – Москва: МГК, Магнитогорский МПИ, 1994. – 292 с.
277. Agea F. Blas Galindo // México en el arte 1948, 1948, November. – P. 83 – 90.

278. Alcaraz J.A. Carlos Chávez, Hablar de música: conversaciones con compositores del continente americano. – México City, 1982. – P. 11 – 26.
279. Alcina Franch, J. El arte Precolombina. – Madrid: Edición Akal, 1990. – 137 p.
280. Anales de Quanhtinchan, o Histiria Tolteca-Chichimeca. – México, 1947.
281. Anders Ferdinand, Jansen Maarten, Garcia Luis Reyes. Origen e Historia de los Reyes Mixtecos. – México: Fondo de Cultura Economica, S.A. De C.V., 1992. – 245 p.
282. Andree R. Alte Trommeln indianischer Medizinmanner // Globus, Vol. LXXX. – Braunschweig, 1899, – P. 14-16.
283. Anleu-Diaz E. Historia Critica de la Música en Guatemala 1871-2004. Guatemala: CEFOL USAC, 2005. – 152 p.
284. Anleu-Diaz E. Historia Social del Arte. Ensayos sobre Plastica y Música en Guatemala (1871-1976). – Guatemala: ARTEMIS EDINTER, 1991.
285. Anthology of Central and South American Indian Music comp. by A. Lasar. FE 4542. Notes by R. Anderson.
286. Aretz I. América Latina en su música. – México: Ed. siglo veintiuno, 1984. – 344 p.
287. Aretz I. Costumbres tradicionales argentinas. – Buenos Aires, 1974. – 29 p.
288. Aretz I., Behague G., Stevenson L. Latin America // The New Grove dictionary of music and misicians. Vol. 10. – London, 1980. – P. 505-534.
289. Asturias R. About this recording. – Castillo: Paal Kaba/Quitche Achi. Music Notes. Munich, 1996. – Records 8.223719. Notes.
290. Aztec Dances. Canion Records 7045. Notes.
291. Barce R. José Pablo Moncayo // Ritmo, no. 631, April, 1992. – P. 44 – 45.
292. Barrera Vasques A. El Libro de los cantares de Dzitbaltche. – Mexico, 1965. – 89 p.
293. Behague G. Folk and Traditional Music of Latin America. General Prospect and Research Problems // The World of Music. Vol. XXV, N 2, 1982. – P. 3-18.

294. Boas J. On Certain Songs and Dances of the Kwakintl // *Journal of American folklore*, New York, 1888, Vol. 1. – P. 49-64.
295. Bonfil Guillermo. La fiesta como espacio de resistencia étnica // *México indigena*, 1985, № 6. – P. 18-21.
296. Both A.A., Castro A.V. The Sound of the Earth: Aztec Shell Rattles. In: *Studies in Music Archaeology VII: Musical Perceptions – Past and Present*. Ed. by R. Eichmann, Ellen Hickmann, L.-Chr. Koch. Rahden/Westf. 2010. – P. 243-264.
297. Both A.A. Music-Archaeological Research on Pre-Colombian Music Cultures 1880-1920. Ed. by Sam Mirelman // *The Historiography of Music in Global Perspective*. New York, 2010. – P. 85-114.
298. Brasseur de Bourbourg C. E. Histoire des nations civilisées du Mexique et de l'Amérique Centrale Durant les siècles antérieurs à Christophe Colomb, Paris 1857-1858 t. II. – P. 543-545.
299. Bravo José Antonio, Tagle José Antonio. Calendario ceremonial Mexica // *La música de México*. México: UNAM, 1984. – P. 115-167.
300. Bravo José Antonio. Glosario de instrumentos prehispánicos // *La música de México*. México: UNAM, 1984. – P. 171-220.
301. Brinton D.G. Ancient Nahuatl Poetry Containing the Nahuatl Text of XXVII Ancient Mexican Poems. Hong Kong: Forgotten Books. (Original work published 1890), 2013. – 190 p.
302. Campos R.M. El folklore y la música mexicana. – México City, 1928. 351 p.
303. Campos Ruben V. La Producción Literaria de los Aztecas. – México, Talleres gráficos del Museo Nacional, 1936. – 465 p.
304. Carrasco P. Pagan Rituals and Beliefs Among the Chontal Indians of Oaxaca, México // *Anthropological Records*. – Berkeley, Los Angeles, 1960. Vol.XX. – P. 87-117.
305. Caceres, Abraham D. In Xochitl, In Cuicatl: Hallucinogens and Music in Mesoamerican Amerindian Thought. Bloomington, IN: Indiana University. 1984. – 321 p.

306. Castañeda D., Mendoza V.T. Los pequeños Percutores en las Civilizaciones precortesianas. – Anal. del Museo Nac. de Arqueología. – México, 1933, Vol.XXV. – P. 449-576.
307. Castañeda D., Mendoza V.T. Los teponaztlis en las civilizaciones precortesianas; Los percutores precortesianos; Los huehuetls en las civilizaciones precortesianas. – Anales del Museo Nac. de Arqueología, historia y etnología, cuarta época, viii/1 (1933), p. 5-80; vii/2 (1933), p. 275-287.
308. Castellanos Pablo. Horizontes de la música precortesiana. – México: F.C.E., 1970. – 153 p.
309. Castillo J. La música maya quiche. Región de Guatemala. – Guatemala: ed. Piedra Santa, 1977. – 128 p.
310. Castillo R. Recopilación de sus escritos publicados en El Imparcial 1960-1966. – Guatemala, 2004. – 33 p.
311. Clavijero F.J. Historia Antigua de México: Colección de Escritores Mexicanos. 4 vols. – México, 1945.
312. Códice Chimalpopoca. Anales de Cuauhtitlan. Leyendas de los soles. México: UNAM, 1975. 162 p. + facsimile.
313. Codice Ramires // Colección de documentos con memorativos. – México, 1975. – 102 p.
314. Collaer P. Amerika. – Musikgeschichte in Bildern. B.1 L.2. Leipzig: DVFM. – 212 s.
315. Concha Michel. Cantos indígenas de México. México, 1951. – 135 p.
316. Copland A. Composer from México // The New Music, 1900–1960. – New York, 1968. – P. 202-211.
317. Correa G. Texto de un baile de diablos // Native Drama in Guatemala and México, New Orleans, 1958. – P. 97-104.
318. Cowell H. Chávez // The Book of Modern Composers, ed. D. Ewen. – New York, 1942; 3 ed. as The New Book of Modern Composers, 1961. – P. 443-446.
319. Creación y pérdida; identidad y mitología en la música del período Prehispánico mexicano, Historia, leyendas y mitos de México, su expresión en el

- Arte. XI Coloquio Internacional de Historia del Arte, con un comentario de Thomas Stanford, Estudios de Arte y Estética, No. 30, Instituto de Investigaciones Estéticas, U.N.A.M., 1988. – P. 21-39.
320. Dajer Jorge. Los artefactos sonoros precolombinos. –México: Fonca, 1995. – 127 p.
321. Darrera V.A. Hu Mayan Chronicless // Contributions to American Anthropology and History, Carnegie Institution of Washington, 1949, Vol. 10. – P. 48-51.
322. De Ponce y Carrillo a Chávez y Revueltas: el México pre y postrevolucionario // Herrán S. Jornadas de Homenaje, Cuadernos de Historia del Arte, No. 52, Instituto de Investigaciones Estéticas, U.N.A.M., 1989. P. 81-94.
323. Densmore F. An Onondaga Thanksgiving Song // Indian School Journal, 1907, Vol. VII. – P. 23-24.
324. Densmore F. Study of Indian Music // Smithsonian Miscellaneous Collections, Washington, 1917, Vol. LXVI, N 17. – P. 108-111.
325. Dublin Susana Dultzin, Tagle José Antonio. La música en el panorama histórico de Mesoamerica // La musica de México. México: UNAM, 1984. – P. 17-34.
326. Dublin Susana Dultzin, Tagle José Antonio. Los mayas y la música // La musica de México. – México: UNAM, 1984. – P. 37-53.
327. Duran Fray Diego. Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra firme. – México: Cien de México, 1995. – 1106 p.
328. El Tonalamatl de los Pochtecas. Códice Fejervary-Mayer // Facsimil con studio de Miguel Leon-Portilla. – México: Edicion especial, Arqueologia Mexicana. Revista Bimestral, 2005, № 18. – P.5-105.
329. Esplendor del México Antigua. La música y la danza. T.I. México: Octavo ed. 1992. – 521 p.
330. Estrada J. Técnicas composicionales en la música mexicana de 1910 a 1940. I. Historia, 4. Periodo Nacionalista [1910-1958] // La música de México / Julio

- Estrada, editor; Instituto de Investigaciones Estéticas, U.N.A.M. – México, 1984, cap. V. – P. 119-161.
331. Estrada Julio. La música de México. – México: U.N.A.M., 1984. – 236 p.
332. Ficha biográfica de José Pomar, en la nueva edición de la Enciclopedia de México, ed. R. Alvarez. – México, 1988, vol. 11. – P. 6531-6532.
333. Fonogramas de música indígena mexicana // Catálogo nacional México: Instituto Nacional Indigenista, 1996. – 54 p.
334. Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia. México, 2002. 40 CDs. Notes.
335. Fuentes y Cuzman F.A. Historia de Guatemala o recordacion Florida eserita el siglo XVII. V. 1. – Madrid, 1882-1883.
336. Garcia Escobar K.R. Medalla Presidencial a don J. Leon Coloch dueno y principal del drama danzario Rabinal Aci // Colonia La Florida Nueva Guatemala de la Asuncion, 2 de Agosto dell 2000. – P. 3-5.
337. Garibay Angel Maria K. Épica náhuatl // Selección, introduccion y notas. – México: UNAM, 1993. – 102 p.
338. Garibay Angel Maria K. Historia de la literatura Nahuatl. – México: Porrúa, 1971. – 502 p.
339. Garibay Angel Maria K. La literatura de los aztecas. – México: Editorial Joaqqin Mortiz, 1997. – 143 p.
340. Garibay Angel Maria K. Panorama literario de los pueblos nahuas. – México: Porrúa, 1983. 168 p.
341. Gomara, F. López de. Historia de la conquista de México. – México: Porrúa, 1997. – 349 p.
342. Herrera y Hogason, Alba. El arte musical en Mexico. – México, 1917. – 227 p.
343. Hoag C. K. Sensemayá: A Chant for Killing a Snake // Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana 8, no. 2, Autumn, 1987. – P. 172-184.

344. Investigación folklórica en México. Baltasar Samper. México: Secretaria de Educacion Publica; Instituto Nacional de Bellas Artes, 1931. Vol. I. – 653 p.; Vol. II. – 385 p.
345. Ixtlilxochitl F.de A. Obras Historicas. 4 Vs. – Mexico, 1891-1892, V. II.
346. Jeancon J.A. Indian Musical and Noise-Making Instruments // Denver Art Museum, Indian Leaflet Ser. – Denver, 1931, Vol. XXIX. P. 1-4.
347. Kirchhoff P. Mesoamerica // Acta Americana, 1943, N 1. – P. 92-107.
348. Kurath G.P. Cochiti Choreographies and Songs // The Pueblo of Chochiti, ed. by C.H. Lange. – Austin, 1960. – P. 539-556.
349. Kurath G.P., Marti S. Dances of Anahuac. The choreography and dances of precortesian dances. VFPA, 38. 1964. – 251 p.
350. Larroyo F. La educacion entre los aztecas. – Historia comparada de la educacion en Mexico. México, 1952. – P. 56-63.
351. Lehmann W. Ein Tolteken-Klagegesang // Seler-Festschrift, Stuttgart, 1922. – P. 281-319.
352. Lehnhoff D. Creacion musical en Guatemala. Guatemala, Centroamerica: Universidad Rafael Landivar Fundacion G&T Continental, 2005. – 358 p.
353. Lehnhoff D. Espada y Pentagrama. La Musica Polifonica en la Guatemala del Siglo XVI. Guatemala: Centro de Reproducciones Universidad Rafael Landivar, 1986. – 157 p.
354. Lehnhoff D. Rafael Antonio Castellanos. Vida y obra de un musico guatemalteco. Universidad Rafael Landivar: Institutj de musicologia. 1994. – 216 p.
355. Martens F. Music in the life of the Aztecs // The Musical Quarterly, New York, 1928, Vol.XIV. – P. 413.
356. Leon-Portilla M. Ritos, Sacerdotes y atavios de los Dioses. Informantes de Sahagun. Mexico, 1958. – p.
357. Marti S. Canto, danza y música precortesianos. – Mexico: Fondo de cultura economico, 1961. – 405 p.

358. Marti S. La música precolombina // Music before Columbus. – México City, 1978. – 96 p.
359. Mendieta, Fray Jerónimo. Historia eclesiástica Indiána. – México: UNAM, 1972. – 188 p.
360. Mendoza V.T. El ritmo de los Cantares Mexicanos recolectados por Sahagun. // Miscellanea Paul Rivet octogenario dicata. – México, 1958, Voll. II. – P. 777-785.
361. Mendoza V.T. Panorama de la música tradicional de Mexico. – México: UNAM, 1956. – 245 p.
362. Miller D.C. Flutes of the American Indian // Flutist, 1921, Vol.II. – P. 509-512.
363. Miranda-Pérez R. Muros Verdes and the Creation of a New Musical Space // Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana 11, No. 2 (Autumn), 1990. P. 281–285.
364. Monterde Fr. Teatro indigena prohispanico (Rabinal Achi). Prologo Raynaud. – Mexico, 1955. – 117 p.
365. Motolinia Fray T. Memoriales o libro de las cosas de la N.E. y de los naturales de ella. – México, 1971. – 634 p.
366. Munos Camargo D. Historia de Tlaxcala. – Mexico, 1892. 302 p.
367. Music of the Maya-Quiches of Guatemala: the Rabinal Achi and Baile de la Canastas. Recorded and with notes by H. Urchenco // Ethnic Folkways Records FE 4226, 1978.
368. Nicolson I. Mexikanische Mythologie. Wiesbaden, 1967. – 141 S.
369. Nowotny K.A. Die Notation des «Tone» in den aztekischen Cantares // Baessler-Archiv, Berlin, 1956, Vol. IV. – P. 185-189.
370. Orbón J. Las sinfonías de Carlos Chávez // Pauta, vi, 1985. P. 63-73.
371. Originalidad e invención musicales en el continente americano, 1492, dos mundos: paralelismos y convergencias. XII Coloquio Internacional de Historia del Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, Estudios de Arte y Estética, XXXII, U.N.A.M., 1991. – P. 259-275.

372. Paredes M. R. Arte folklórico de Bolivia. La Paz: Ediciones Puerta del Sol, 1977. – 125 p.
373. Paredes M.R. Musica Indigena en la Altiplanicie // Revista de la Biblioteca Municipal «Mariscal Andres de Santa Cruz», La Paz, 1949, Vol.I, N 2. – P. 15-17.
374. Parker R. L. Carlos Chavez: A Guide to Research. Routledge, 1998. – 191 p.
375. Parker R.L. A Recurring Melodic Cell in the Music of Carlos Chávez // LAMR, xii/2, 1991. – P. 160-172.
376. Parker R.L. Carlos Chávez's orchestral tribute to the discovery of San Francisco Bay, LAMR, xv/2, 1994. – P. 177-188.
377. Parker R.L. Chávez and the Ballet // Dance Chronicle, viii, 1985. – P. 179-210.
378. Parker R.L. Clare Boothe Luce, Carlos Chávez, and Sinfonía no.3', LAMR, v/1, 1984. – P. 48-65.
379. Peñafiel A. Cantares Mexicanos. – Mexico, 1904. – 171 p.
380. Peabody CH.A. Prehistoric Wind-Instrument from Pecos, New Mexico // American Anthropologist, n.s., Lancaster (Pa.), 1917, Vol.XIX. – P. 30-33.
381. Rabinal-Achi. El varon de Rabinal. Ballet-drama de los Indios quitches de Guatemala. Traducción y Prologo de Luis Cardoza y Aragon. México, 1981. 93 p.
382. Reinhard K. Die Musik des mexikanischen Flieger-spiels // Zeitschrift fur Ethnologie. – Braunschweig, 1954, Vol. LXXIX. – P. 59-74.
383. Rhodes W. American Indian Music Tomorrow. – New York, 1956, Vol. IV. – P. 97-102.
384. Rivard J.J. Cascabeles y ojos del dios maya de la muerte, An Puch` // Estudios de Cultura maya, 1965. – P. 75.
385. Rivet P. La Musique Indienne en Amerique. – La Nature, Paris, 1927, Vol. XLIX. – P. 244-247.
386. Rodrigoez Rouanat F. Notas sobre uno representacion actual del Rabinal Achi o Baile del Tun. Guatemala: Guatemala Indigena, 1962. Vol. 2. – P. 45-56.
387. Rosado Ojeda W. La musica y la danza, Enciclopedia yucatanense, el. E. Novelo Torres, iv. México City, 1945. – P. 267.

388. Rosenfeld P. The Americanism of Carlos Chávez. – By Way of Art. New York, 1928. – P. 273-283.
389. Rosenfeld P. Carlos Chávez // MM, ix, 1931–1932. – P. 153-159.
390. Sachs C. The History of Musical Instruments. – New York: Dover Publications, 2006. – 505 p.
391. Sacred Guitar and Violin Music of te Modern Aztecs. FW 4358. Notes.
392. Sahagun Fray B. de. Historia general de las cosas de Nueva España, México: Porrúa, 1999. – 1093 p.
393. Saldivar G. Bibliografía mexicana de musicología y musicografía. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez. CENIDIM, 1992. – 304 p.
394. Saldivar G. Historia de la música en Mexico. – México: SEP ed. Gernica, 1987. – 380 p.
395. Sandi L. Cinquenta años de música en México // Nuestra Música, vi, 1951. – P. 248-259.
396. Seler E. Altmexikanische Knochenrasseln // Globus, Vol. LXXIV. – Braunschweig, 1898. – P. 85-93.
397. Seler E. Die Holzgeschmitzte Pauke von Malinalco und das Leichen altlachinolli // Gesammelte abhandlungen zur Amerikanischen Sprach- und Altertumskunde. – Berlin, 1908, Vol. III. – S. 221-304.
398. Seler E. Die religiösen Gesänge der alten Mexikaner // Gesam. abhandlungen zur Amerikanischen Sprach- und Altertumskunde. – Berlin, 1904, Vol. II. – S. 959-1107.
399. Seler E. Mittelamerikanische Musikinstrumente // Globus, Vol. LXXVI. – Braunschweig, 1899. – S. 109-112.
400. Silvestre Revueltas, fantasía militante // Los universitarios, Coordinación de Difusión Cultural, U.N.A.M., abril 1990. P. 14-16.
401. Soustelle J. Notes sur les Lacandon du Lac Pelja et du Rio Jetja (Chiapas) // Journale de la Societe des Americanistes, Vol. 25. – Paris, 1933. – P. 153-180.

402. Spicer E.H. La Danza Yaqui del Venado en la Cultura Mexicana // *América Indígena*, Vol. XXV, N 1. – Mexico, 1965. – P. 117-139.
403. Stanford T.A. A Linguistic Analysis of Music and Dance Terms from Three Sixteenth Century Dictionaries of Mexican Indian Languages // *Yearbook, Inter-American Institute for Mus. research*, ii, 1966. – P. 101-154.
404. Starr F. Notched Bones From Mexico // *Proceedings of the Davenport Academy of Natural Sciences*, 1900, Vol. VII. – P. 101-107.
405. Starr F. Notes on Mexican Musical Instruments – Past and Present // *American Antiquarian*, Vol. XXV. – Chicago, 1903. – P. 303-310.
406. Stevenson R. Mexico City Cathedral Music, 1600-1750 // *The Americas*, 1964, xxi/2. – P. 111.
407. Stevenson R. Music in Aztec and Inca Territory. – Berkeley, Los Angeles and London, 1968. – 360 p.
408. Stingl M. Indiāni včera, dnes a zajtra. – Bratislava: Obzor. 1982. – 310 s.
409. Stöckli M. Acerca de las grabaciones hechas por Franz Termer en Santa Eulalia, Huehuetenango, y su transcripción por Wilhelm Heintz // *Senderos, Revista de Ethnomusicología*, 2008, N 1. – P. 121-135.
410. Stöckli M. Primeros apuntes sobre la música del Baile de Ma'Muun de Santa Cruz Verapaz // *Tradiciones de Guatemala*, 2005, N 64. – P. 123-131.
411. Técnicas composicionales en la música mexicana de 1940 a 1980, I. Historia, 5. Periodo Contemporáneo [1958-1980]. – La música de México, Julio Estrada, ed. Instituto de Investigaciones Estéticas, U.N.A.M., cap. IV. – México, 1984. – P. 177-217.
412. Tedlock D. Rabinal Achi. A Mayan Drama of War and Sacrifice. – Oxford University Press, 2003. – 361 p.
413. Tello A. Salvador Contreras: vida y obra. – México City, 1987. – 271 p.
414. Termer F. Der palo de Volador in Guatemala // *El Mexico Antiguo*, México, 1931 -36, Vol. III. – P. 13-23.

415. Termer F. Los Bailes de Culebra entre los Indios Quiches en Guatemala // Proceedings of the 23rd International Congress of Americanists. – New York, 1930. – P. 66-67.
416. Tezozomoc Hernando Alvarado. Cronica Mexicana. – Mexico: UNAM, 1975. – 187 p.
417. Velazco J. The Original Version of Janitzio, by Silvestre Revueltas // Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana 7, no. 2 (Autumn), 1986. – P. 341-346.
418. Waters F. Mexico mystique. – Taos, 1975. – 326 p.
419. Yurchenko H. Indian Music of Mexico and Guatemala // Bul. of the American Musicological Society, 1948, Vol. XI – XIII. – P. 65-91.
420. Yurchenko H. Música de los Maya-Quichés de Guatemala: el Rabinal Achi y el Baile de las Canastas // Etnomusicología en Guatemala. Tradiciones de Guatemala. No. 66. – Guatemala, 2006. – P. 83-98.
421. Yurchenko H. Primitive Music in Indian Mexico: A journey of musical discovery: HiFi Stereo Review, IX/4, October, 1962.
422. Zohn-Muldoon R. The Song of the Snake: Silvestre Revueltas' Sensemayá // Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana 19, no. 2 (Autumn), 1998. – P. 133-159.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1.

Карты Центральной Америки

1. Физическая карта Центральной Америки



2. Политическая карта Центральной Америки



3. Этнографическая карта Мексики¹⁵⁸



4. Этнографическая карта Гватемалы¹⁵⁹



¹⁵⁸ Электронный ресурс. – Режим доступа: www.e-reading-lib.org

¹⁵⁹ Электронный ресурс. – Режим доступа: Гумарках-ru.wikipedia.org

Приложение 2.

Таблица «Племена Центральной Америки
в период с 100 по 1500 гг. н.э. (до испанского завоевания Америки)¹⁶⁰

1400
1300
1200
1100
1000
900
800
700
600
500
400
300
200
100
1
100
200
300
400
500
600
700
800
900
1000
1100
1200
1300
1400
1500

После «архаических цивилизаций» (до н.э.), с 100 по 1500 год н.э. хронология индейских племен (сверху вниз) выглядит следующим образом:



¹⁶⁰ Электронный ресурс. – Режим доступа: www.fund-intent.ru

Приложение 3.

Миф о рождении музыки¹⁶¹

Тескатлипока, божество неба и божество четырех сторон света, вошло на небо и было грустным. Из самых отдаленных точек четырех сторон света оно воззвало:

– Приди, о ветер! Приди, о ветер! Приди, о ветер! Приди, о ветер!

Разбросанный по грустной земле, его услышал жалобный ветер; он поднялся над всем сотворенным, хлестал воды океанов, огибал деревья, пока не оказался у ног божества неба, успокоился и высказал свое горе.

И тогда сказало божество Тескатлипока:

– Ветер, земле надоело молчание. Земля имеет свет, цвет и фрукты, но ей не хватает музыки. Каждому созданию надо подарить музыку: проснувшемуся дню, мечтающему человеку, женщине в ожидании стать матерью, текущей воде и птице в воздухе. Все живое должно быть наполнено музыкой. Спешите через бесконечную скорбь между голубым туманом и пространством к высокому Дому солнца. Отец-солнце сидит там в окружении музыкантов, которые зывают под сладкие звуки флейты и распространяют свет жаркими песнопениями. Спешите, неси лучших музыкантов и певцов на землю.

Ветер пронесся над молчаливой землей, измерил ее силой своего гонимого дыхания, пока не достиг крыши неба, где в царстве света проживали все мелодии. Музыканты были в одеждах четырех цветов: певцы колыбельных песен были одеты в белое; в красное были одеты те, кто воспевал любовь и войну; в небесно-голубое были одеты песнопевцы проносащихся облаков; в желтое – играющие на флейтах и находившие удовольствие в золоте, которое солнце приносило с вершин мира. Не было музыкантов, одетых в темные одежды. Они были счастливые и блистательные, и их взгляд был направлен вперед.

¹⁶¹ Приводится по изданию: *Nicolson I. Mexikanische Mythologie. Wiesbaden, 1967. S. 33-37.* Перевод на русский язык В. Тимофеева.

Как только солнце заметило ветер, оно предупредило своих музыкантов:

– Приближается надоедливый ветер земли, прекратите музыку! Кончайте петь! Не отвечайте ни одним звуком! Кто не послушается, тот должен будет следовать за ветром на молчаливую землю.

На ступенях света, ведущих в Дом солнца, ветер громким голосом прокричал:

– Музыканты, идите ко мне!

Поскольку никто не отвечал, хитрый ветер поднял свой голос и воскликнул:

– Музыканты и певцы! Вас зовет великое божество!

Но музыканты оставались безмолвными и танцевали в палящих лучах солнца.

Божество ветра молчало, издалека оно гнало своим сверкающим кнутом черные тучи на шторм Дома солнца. Оно приказало греметь грому. Все перемешалось, и казалось, красное солнце тонуло.

Тогда испугавшиеся музыканты и певцы стали искать защиты у божества ветра. Мягко, чтобы не повредить нежные мелодии, перенесло их божество ветра на землю.

Внизу земля подняла свое лицо к небу и улыбнулась. Проснувшийся голос народа Кецалькоатля, переливы птицы кецал, цветы и фрукты приветствовали божество ветра. Когда музыканты рассеялись по земле, и счастье вернулось, ветер позабыл свои жалобы и запел, лаская долины, леса и озера.

Так музыка сошла на землю, и все научились петь: просыпающийся день, мечтающий человек и женщина, готовящаяся стать матерью, текущая вода и птицы в воздухе. С тех пор жизнь наполнена музыкой.

Приложение 4.

История древнемайяского города Тикаль

Тикаль – пожалуй, самый известный древнемайяский город в Гватемале. Как и многие города майя в Гватемале и на Юкатане, Тикаль был разделен на жилую, центральную и церемониальную части, где были сосредоточены «...культовые сооружения, подавлявшие своим монументальным величием и пышностью декоративного убранства»¹⁶².

Дворцы, храмы-пирамиды и стадионы для культовой игры в мяч окружали площадь и составляли сердцевину майяского города. Тикаль был большим городом, он включал в себя несколько комплексов таких строений. В церемониальной части Тикаля находились и другие постройки, среди которых выделяются знаменитые стелы. Многие из них предназначались для фиксации важнейших календарных дат, связанных с летоисчислением майя и историей Тикаля, а также служили культовыми сооружениями, примыкающими к жертвенным алтарям. Вокруг центральной площади на определенном расстоянии от нее находились жилища рядовых членов городской общины, построенные уже не из камня, а из дерева, глины и плетеного тростника.

Являясь одним из наиболее крупных городов цивилизации майя классического периода, Тикаль имеет свою историю, уходящую в глубь веков¹⁶³. Древнейшее городище было возведено на этом месте уже в VII-VI вв. до н.э. Бурное развитие города начинается в период 350 г. до н.э. – I в. н.э. Для того времени были характерны перестройки различных зданий, в ходе которых некоторые из них увеличились в размерах, а другие и вовсе исчезли.

На данном этапе архитектурный ансамбль тикальского Акрополя включал пять различных построек. На его северной стороне находилось ступенчатое пирамидальное помещение, которое завершалось наверху

¹⁶² Кинжалов Р.В. Культура древних майя. Л., 1971. С. 155.

¹⁶³ Городище возникло на небольшом холме и первоначально называлось Муталь – «Место, где много птиц». Позднее город получил название Тикаль – «Вместилище звуков».

каменным сооружением из двух камер. Всю верхнюю часть лестницы украшали две скульптурные маски. Это здание с масками было не единственным в Тикале. В одном из зданий подобные маски шириной два с половиной метра и высотой полтора метра были расположены по обеим сторонам лестничного пролета. По мнению ряда исследователей, маски в Тикале могли изображать или некое «земляное чудовище»¹⁶⁴ – духа-покровителя гор и пещер, – или солярное божество. Помимо ступенчатых пирамид, стремившихся ввысь, в городе было много гробниц, имевших ступенчатые своды. Таким образом, здесь соединились и мифологическое, и архитектурное акустическое пространство, наполненное воображаемым и реальным звучанием небес и пещер.

В первой половине I в. н.э. здания Тикаля продолжали тянуться ввысь. Пирамида, имевшая высоту только три метра в VI в. до н.э., через пять веков возвышалась уже на семнадцать метров. У подножия главной лестницы этой пирамиды располагались маски ягуаров с выступающими вперед клыками голубого цвета. Продолжали устремляться ввысь и другие здания ритуально-административного центра Тикаля – так называемый Северный Акрополь. Старые здания были засыпаны пятиметровым слоем земли и камней, на котором стояли новые сооружения. Немного позже эти строения перекрыла вымостка, поверх которой было построено здание, напоминающее дворец с каменными стенами¹⁶⁵. Позже самым высоким зданием стал храм, возвышающийся на сорок семь метров. Увеличение архитектурного пространства города естественно приводило к расширению звукового, а также обрядово-мифологического пространства¹⁶⁶.

В конце III – начале IV вв. н.э. в Тикале появились стелы, которые сохранились до нашего времени. Стелы – это покрытые резьбой или росписями плоские монолиты высотой около двух метров, которые воздвигались у подножия пирамид. Около некоторых стел стояли каменные

¹⁶⁴ Бодэ К.-Ф. Майя. Потерянная цивилизация. Москва: Вече, 2008. С. 259.

¹⁶⁵ Сое W.R. Tikal, Guatemala and Emergent Maya civilization // Science, 1965, Vol. 147, N 3664, p. 1414 – 1416.

¹⁶⁶ Общая площадь поселений Тикаля в это время составляла около 3,8 кв. км.

алтари круглой или прямоугольной формы. У индейцев майя стелы и связанные с ними алтари были усовершенствованы ольмекскими монументами и моделировали трехуровневое пространство мироздания. Алтари символизировали нижний уровень – своего рода переход между разными мирами; изображения на стелах обозначали средний уровень, населенный конкретными персонажами – героями и правителями-вождями, и верхний уровень, связанный с возрождением и началом новой жизни. При отсутствии алтарей нижний уровень обозначался на стелах с помощью ниш, символизировавших пещеры и вмещавших изображения божеств и героев. Тексты на стелах посвящались важным историческим событиям или отражали календарные даты правления вождей¹⁶⁷.

Сооружение наиболее ранней из сохранившихся до наших дней стел в Тикале – стелы № 29 – относится к 292 г. На этой стеле изображен правитель, который правой рукой прижимает к боку ритуальный знак-полосу, а в левой руке держит голову своего покровителя – божества-предка. Над правителем также находится голова его умершего предка-покровителя. Таким образом перед нами очерчивается пространство, вновь связанное с земным и небесным мирами. Подобное изображение дано и на барельефе стелы № 31, где шлем на голове предка сделан как именной иероглиф, который указывает на отца правителя. Позднеклассические стелы Тикаля с лицевой стороны имеют скульптурные изображения героев в рамках¹⁶⁸. Благодаря монументальным памятникам Тикаля с надписями можно проследить историческую динамику этого города, узнать о его взлетах в V и VIII вв. и участии в майяской войне 645-695 гг.

Величие Тикаля продлилось вплоть до конца VIII в. В начале IX в. Тикаль потерпел поражение в войне с майяским городом-государством Караколь. 889 г. стал последней датой на тикальских стелах, которая известна исследователям. В X в. жители навсегда покинули город, который

¹⁶⁷ Ершова Г.Г. Древняя Америка: полет во времени и пространстве. М.: Алетейя, 2002. С. 118.

¹⁶⁸ Боде... С. 282.

как бы застыл в своем величии, и теперь лишь напоминает современным местным жителям и приезжим туристам о былом великолепии.

Приложение 5.

Мир звучаний в произведениях М.А. Астуриаса (о музыкальном восприятии писателя)

Анализ *описания музыки* в литературных произведениях не представляет собой новаторский подход к проблеме изучения междисциплинарных связей в гуманитарной науке в целом и в искусствоведении в частности. Этой теме посвящены десятки и даже сотни работ отечественных и зарубежных ученых, как литературоведов, так и представителей других научных направлений – философов, культурологов, музыковедов. Актуальность подобных исследований постоянно поддерживается, подпитывается самим писательским творчеством, в той или иной степени обращенным к тайне художественного синтеза, который в каждую эпоху проявляет себя по-своему.

Однако новизна подхода, обозначенная в данной работе, заключается в рассмотрении *взаимодействия литературы и музыки* не столько с точки зрения синтеза, сколько с позиции художественного синкретизма, корнящегося в культурной традиции, представителем которой является выдающийся гватемальский писатель М.А. Астуриас (1899-1974). Специфика культуры его родной Гватемалы, как и других латиноамериканских стран в целом, опирается на неразрывное единство индейского, испанского и африканского компонентов. Их прораствание в национальных школах литературы и изобразительного искусства, театра и музыки приводит к появлению уникальных произведений, которые не только отражают, но и создают своеобразное художественное и поэтическое пространство. У М.А. Астуриаса оно зиждется на двойственной по своей природе гватемальской культурной жизни, в которой рядом сосуществуют два мира – традиционный, майяский, и современный, капиталистический, представленные в его произведениях как основной и временный [9:59-60].

Феномен творческого подхода М.А. Астуриаса к *звуку и музыке* объясняется пониманием писателем всей глубины представлений о них как

современных, так и древних индейцев Центральной Америки. Последних – во многом по данным многочисленных мифологических источников. «Вся моя проза, – говорил писатель, – это продолжение «Пополь-Вуха» (эпос древних майя – В.Л.) [5:7]. Благодаря этому в гармоничном единстве в его творчестве находится прошлое и настоящее, этническое и национальное, мистическое и реальное. Их соотношение имеет место и в том, что можно определить как *«мир звучаний»* в произведениях М.А. Астуриаса».

В контексте данной проблематики в творчестве М.А. Астуриаса выделяются романы «Маисовые люди», «Сеньор Президент», «Ураган», «Зеленый папа», «Глаза погребенных» и «Юный владетель сокровищ»; драма «Кукулькан – Пернатый змей» и новелла «Колдуны весенней бури» из книги «Легенды Гватемалы»; рассказы «Хуан-круготвор», а также «Легенда о Палачинах», «Легенда о поющих табличках», «Легенда о хрустальной маске» и «Кинкаху» из книги «Зеркало Лиды Саль».

В качестве источника творчества художника (писателя, поэта, музыканта, живописца) М.А. Астуриас рассматривает вдохновение, творческий импульс, проявляющиеся в *отзвуках* некоего *тайного эха*, которое отражает *звучание слов*. Об этом он пишет так: «В словах ощущается биение создаваемых ими <...> миров. Они звучат как дерево, как металл, они звукоподражательны <...> сколько <...> отзвуков нашей природы слышно в наших словах и фразах» [4:251-252]. В драме «Кукулькан – Пернатый Змей» писатель говорит о слове как о драгоценности: «Когда Гуакамайо пьян, он видит правду, и если ты послушаешь его, в бездонные сумы твоих ушей упадут изумруды слов» [5:91]. М.А. Астуриас считает, что прозаику надо руководствоваться именно звучанием слов: «Слушать. Само слово открывается сначала в звучании, а только потом в своем значении» [там же]. Именно поэтому, по его словам, его романы можно сравнить с музыкальными произведениями.

В ряде произведений М.А. Астуриас затрагивает проблему *слухового восприятия, слуха* художника-творца. О мифологическом по природе *слухе во*

времени он говорит в «Легенде о Палачинах», о *слухе в пространстве* – в драме «Кукулькан – Пернатый змей» из сборника «Легенды Гватемалы». Важным качеством восприятия мира художником у М.А. Астуриаса выступает *синестезия* – синтез *слухового, зрительного, обонятельного, осязательного и вкусового восприятия*. В сочинениях писателя «светлячки костра» звенят «как молоточки по серебру» [6:35], «дымит гром» [6:55], маисовые лепешки – «со свистульками» [6:36]. Яркий пример синестезии дает М.А. Астуриас в легенде «Хуан-круготвор».

Звуковые образы в целом трактуются писателем как *знак индейской культуры* и как средство перехода в мир сновидений и мечты. Во сне переплетаются мистика и реальность. В памяти возникают образы божеств и легендарных героев, неразрывно связанных со звучанием и музыкой:– прежде всего мифологического культурного героя Кукулькана. «Тимпаны и барабаны отбивают ритм боевой пляски. Кукулькан и Чинчибирин пляшут, стреляя. Занавес стонет, словно раненный насмерть. Все гулче удары о полое дерево, все ближе звон металла, все громче треск коры, борьба отчаянней. И разрывается от крика занавес заката. Глухо бьют барабаны» [5:91]. Даже описание деталей бытовой жизни Кукулькана-правителя связано с музыкой: «Ночь... Кукулькан раздевается. Женщины, чьи руки колышутся, как пламя, под звуки далеких дудок и окарин облачают его в черное, кланяясь и танцую». [5:101]; «Снова слышатся звуки окарин и тростниковых дудок, потом – праздничные крики. Идут босые старухи... несут Кукулькану еду, табак. Музыка громче. Выходят пять девушек, бросают цветные плетенку, убегают. Полная тьма. Смолкают тихие звуки дудок и окарин. Слышен голос Хуваравиша – повелителя бессонных песен» [5:102].

О *связях музыки с мифологией* свидетельствуют также упоминания и рассказы писателя о *мифологических и легендарных музыкантах* – *повелителе снов и песен* Хуваравише и Белом барабанщике («Кукулькан – Пернатый змей»); *поэте-певце и сочинителе песен* Утукеле («Легенда о поющих табличках»). Мифологический музыкант Белый барабанщик

говорит, что его барабаны «круглы, как ствол» (с их помощью он вызывает дождь – В.Л.), а «вместо палочек в руках – тростник, чтобы дождь был слаще» [5:114-115]. Певец-музыкант Хуваравиш «поет песни блаженного бдения», в то время как священные черепахи, играя ночью, ударяются друг о друга [5:105]. Сами черепахи говорят об окружающих их и вызываемых ими звуках: «мы, сестрицы, играем, и чавкает вода, и глухо звенят панцыри ... стучаясь друг о друга» [5:101]. В отличие от мифологических героев образы современных музыкантов выглядят более прозаично: «Идти мешала повозка, где восседали музыканты, грязные и голодные как аристократы, которых везут на гильотину» [Юный владетель сокровищ. 1 часть 14 глава].

Значительна переданная М.А. Астуриасом *роль музыки в традиционном обряде*. Неотъемлемой частью битв древних воинов была *обрядовая военная музыка*: «Воины идут на приступ под гром барабанов и труб» [5:121]. Особую роль играла музыка в обряде погребения умерших. Музыкантам и певцам надо было находиться рядом с погибшими героями и произносить над их телами такие слова, чтобы кости тех, кто освобождается от плоти и уходит, не наполнились *тишиной*. Надо было петь, чтобы их кости наполнились *музыкой* [3]. Герои-изгнанники не удостаивались такой чести: кости Тугунуна вполне заслуженно заполнились тишиной. Другой герой и вовсе предпочел исчезнуть из Помпетлана без хора плакальщиц и без музыки флейт. Писатель отмечает, что при этом он не стал умершим, а стал исчезнувшим, так как надо исчезнуть, чтобы кости наполнились не тишиной, а музыкой. Чтобы потом кости взяли и превратили во *флейты*, а из черепа сделали бы маленький *барабан* [там же].

Собственно *звуковой мир* предстает со страниц произведений М.А. Астуриаса как мир живой, поющей, говорящей и многозвучно радующейся всему происходящему природы. *Музыку природы* писатель противопоставляет *музыке людей*. Упоминая патефон и радио, о музыке людей он говорит как о жалкой человеческой музыке, музыке, рвущей тишину. Такая музыка – ничто на фоне великого *оркестра природы*. По

словам М.А. Астуриаса жизнь частиц природы проявляется в других звуках. Музыка – это кипение крови, *музыка – это любовь*. А звуки – это лишь обрывки звуков [2:1ч.12гл.].

В изобилии в сочинениях М.А. Астуриаса представлены *звукоподражания* явлениям природы, голосам животных и птиц, звучаниям насекомых. Койотам, кабанам, ласточкам, горлинкам, попугаям и кузнечикам – в драме «Кукулькан – Пернатый Змей», ястребам и сверчкам – в легенде «Кинкаху». Герой драмы «Кукулькан – Пернатый Змей» попугай гуакамайо призывает (называет имена) животных и птиц, и они отвечают ему голосами: ласточки – «пи-у, пиу, пи-иу», кузнечики – «кри-кри», горлинки – «гуль-гуль», кабаны – «хрр-хрр-хрр! хрю!», петухи – «кукареку», койоты – «у-у-у-у! у-у-у! у! у-у-у!». Здесь лают псы, кудахчут куры, грохочет гром, свистят змеи, поют и щебечут птицы. А еще – плачут дети, смеются женщины и шумят, суетятся, судачат люди в толпе [5:87]. Звукоподражание голосу самого попугая гуакамайо передается в метроритмических вариантах: «Квак», «Кваку-квак, квак», «Квак, квак, кваку-квак, квак», «Аку-квак» [«Кукулькан – Пернатый Змей». С. 83]. Звукоподражание крику ястреба представлено как «тиуп-тиуп-тиуп» [3]. О четырехстах звуках птицы сенсотль писатель вспоминает даже в своей научно-популярной статье [7:75].

В легендах и романах М.А. Астуриаса птицы своим *пением и звуками* держат лес: «Запела певчая птица, и трелью унесла лес. Другая птица вернула его трелью на место. Первая защелкала, засвиристела и быстрее унесла его подальше. Вторая призвала на помощь дятлов и снова вернула его. Так птицы оспаривали друг у друга и лес, и деревья, пока занималась заря» [6:97]. Сверчок говорит, что он своим пением не дает обвалиться пещере, потому и поет: «прири-прири» – так пещера держится на *пении сверчка* [3]. Последнюю каплю, последнюю малость звука выпивает – осушает зеленый слепень [Юный владетель сокровищ. 1 часть 2 глава].

Природа и ее создания выступают как музыкальные инструменты или их части: «золотые клапаны» – то есть светлячки, описанные как *клапаны*

духового музыкального инструмента, – поочередно выпускают мрак [Юный владетель сокровищ. 1 часть 2 глава]. *Звуки насекомых* сравниваются с музыкальными инструментами: цикады, сотни, тысячи цикад – словно чудесные *органчики*, слышные издалека. Они дополняются другими *природными звучаниями* – *музыкой колючек, музыкой песка, огненной, застывшей и безмолвной музыкой*. Но и тем, и другим противостоит *рев водного потока*: там, где речные воды громяют в теснинах, уже ничего не остается ни от «бесконечного молчания природы под кругом гигантской луны, ни от молитвенного стрекота цикад. Все раздавил грохот Матагуа – потока, свирепого, как бык в загоне» [2:1ч.4гл.].

Пение птиц разносит повсюду радость и веселье: желтые, красные, голубые, зеленые и другие птицы неприметные, но из своих горлышек – хрустальных у сенсотлей, гулко-деревянных у гдардабаронок, медовых у маленьких трясогузок, метеоритно-звонких у жаворонков – они льют веселье [2:1ч.4гл.].

С птицей по *качеству звучания* писатель сравнивает воду: бегущая вода как зеленая птица, как голубая птица, как черная птица [2:1ч.4гл.]. В то же время музыка воды отличается своеобразием: музыку рождает прикосновение лунного света к прозрачной воде. Эта музыка звучит как диковинное песнопение, несущееся из глубины, переливающейся в волнах. Эта музыка замирает на берегах, точит скалы, «обнажая жабий страх камней, глядящих из потока». Писатель не знает, чего недостает воде, чтобы ее речь стала понятной. Но он видит, как рассказывая свою пенно-хрустальную сказку, вода сверкает тонкими бриллиантовыми язычками, прощаясь с теми, кто остается на берегу – «со старыми деревьями, с синими плавучими вьюнками кибракахитис, с подсвечниками пальмы соте, окрапленными белым воском цветов, с кактусами, издали похожими на чьи-то зеленые следы, оставленные в воздухе». Она прощается и зовет с собой то, что «сопровождает ее, увлекаемое мчащимися каплями сыпуче и искристо золотой песок и обломки скал» [2:1ч.5гл.] .

Дополняют этот ряд *описания звуков и музыки и звукоподражания звучаниям* явлений и предметов природы: «барабана бурь» [6:38]; говорящих скал («Колдуны весенней бури» из сборника «Легенды Гватемалы»), звуков эха («И вот я вспоминаю» из сборника «Легенды Гватемалы»), звучания водных потоков («Зеленый папа»), шорохов черепах («Кукулькан – Пернатый Змей» из сборника «Легенды Гватемалы»), шепота перьев («Кукулькан – Пернатый Змей» из сборника «Легенды Гватемалы»), стука колес повозки («Глаза погребенных»). Как об *игре на музыкальном инструменте* рассказывает М.А. Астуриас о высасывании меда из тростника. Мед обволакивает нежным и теплым, словно сладкий плод или ангел, словно звук тростниковой флейты. Звуки он сравнивает с соком, а игра на флейте – с высасыванием сладкого сока из стебля тростника. Пальцы словно паучьи лапки быстро открывают-закрывают дырочки, то выпуская звук, то преграждая ему дорогу. Музыка как мед, музыка – радость. [Юный владетель сокровищ. 1 часть 2 глава].

Сама природа становится участником *вселенского музыкального действия*. Музыка звезд звучит в космосе: «Гулкий звон звездных одежд в опустошенной немоте пространства» [5:71], музыка дождя – на земле: герой «Кинкаху» говорит, что ему нужно влить в дождь его серебряный шум, посадить сухие деревья в их тишину и спрятать по весне животных в их смятение [3]. Из шума дождя вырастает молчание камней: «Понемногу в глубине дождя прорезалось молчанье минералов, – оно звучит и по сейчас, – ушедших в себя, впившихся в камень, готовых рвать и кусать проросший зеленью слой – тень тучи, напоенной судоходными реками, и сон, который помог вернуться хрустальной руке» [5:72-73]. «Скорлупу молчанья», как и «древнюю веру, и горький плод первых чар» порождает «пепел жженных волос» (при жертвоприношениях – В.Л.) [5:74]. Как и в природе, молчание ценится и среди людей, для которых оно как беседа. Молча, не тревожа предателя языка, люди поверяют друг другу тайны [2:2ч.10гл.].

Звучание жизни природы скрывается в *шорохах, шуршаниях*: «Зелень наступала незаметно. Горячо шуршали бобы и тыквенные плети, ползли растения по земле, тесня вереницы золотых букашек, черных муравьев и кузнечиков с радужными крыльями. Зелень наступала. Задыхаясь в ее плотной массе, звери прыгали с ветки на ветку, но не было просвета в зеленой, горячей, клейкой тьме. Лили дожди, словно небо заполонили кущи вод. Дожди оглушали насмерть всех, кто еще жил, а брюхатые тучи спали на вершинах сейб, как спят на земле тени» [5:78-79]. Но *шорохи* – это и *звуки земли*. Шорох – это звук, который издавает земля, когда ею натирают кожу избранника. Земля представляется единой и имеющей «четыре шороха для великих вождей». При натирании вождя красной землей слышится красный шорох, черной – темный шорох [2:2ч.10гл.].

Громко или тихо, словно дыхание, звучит природное *эхо*: холмы приседают под тяжестью эха, «эхо оседало» [6:92], круги эха замирают в рассветной дымке [3]. В романе «Маисовые люди» писатель говорит о том, как буря «била в барабан под кровлей сизых голубок, под простынями туч» [6:29]; что «то ветер легко вздыхал в кустах, то вода пищала как цыпленок у края заводи. Здесь же мерно, словно качается гамак, квакали лягушки» [6:57-58]. *Музыка мира природы* поглощает собой все. Роман «Юный владетель сокровищ» завершается построением на *звукоподражаниях шуму ветра*: «Ш-ш-ш-ш-ш... шум ветра в воде» [Юный владетель сокровищ. 1 часть 2 глава].

Обращаясь к *звуковому миру людей*, М.А. Астуриас дает срез *звуковой картины* сельской жизни: «Негромкий звук колокольчиков набил ему оскомину. Шел скот, и звук был такой, словно не в такт звенела о камень кирка ... Эхо подгоняло не только скот, но и облака. Погонщики кричали, ругались, бичи с гитарным звоном опускались на мягкое воловье тело» [6:97-98].

В человеческом мире *музыка* самым тесным образом связана с *танцем*, который также восходит к природе: «Пляска / Бед и судеб в потоке ветра. / Листья их пляшут в потоке ветра, / Шелестят сухие деревья» [5:111]. М.А.

Астуриас описывает танец в обряде оживления убитого оленя: «Спрыснув, побив оленя, Гауденсио оборачивает ноги, руки и голову лиловыми листьями тростника и весь в листьях пляшет вокруг зверя, пугает его. Беги, – кричит он, танцуя. Спасайся, олень, беги... Он скачет верхом на тростине и она на манер хвоста торчит у него сзади. Весь в лиловых листьях пляшет он, пока не падает от усталости рядом с убитым оленем ... Закончив просьбы и мольбы, он зажигает свечку, становится на колени и молится со свечой в руках. Прощай, олень» [6:68-69]. *Древний обрядовый танец* исполняют «под оглушительный рев труб, грохот камней и барабанов» [5:122].

У М.А. Астуриаса *танец* выступает также как *образ жизни*: «...плясали люди пляску спокойствия – пляску повседневной жизни» [5:77].

И пение, и звуки музыкальных инструментов, соединяясь с танцем, создают неповторимые образы *традиционного музыкально-танцевально-поэтического действия* и современного музицирования. М.А. Астуриас представляет портреты неизвестных современных певцов и музыкантов-инструменталистов, исполнителей на гитаре, маримбе и медных духовых, а также приводит тексты песен («Маисовые люди»). О других участниках таких действий писатель замечает: «Он и плясун, и воин» [6:29]; «Сила его – цветы. Пляска его – тучи» [6:30]; «Они там плясуны, праздники у них веселые» [6:51]; «Звенели песнопения, сверкали шутихи, люди пели, дети кричали» [6:43].

Противопоставлены в произведениях М.А. Астуриаса старые и новые танцы. О старинном танго писателем сказано поэтически: широко и свободно растягиваются аккордеоны – словно просторы аргентинской пампы, которую можно обнять руками [1:1ч.1гл.]. *Современные танцы* выглядят проще: «Бабы плясали под этот граммофон. Носили его туда-сюда» [6:51]. Распространенные в сельской местности Гватемалы мелодия и танец сон, о которых пишет М.А. Астуриас, не имеют ничего общего с кубинским соном [2:362].

Большое значение придает М.А. Астуриас вокальной музыке. Упоминаются песни в жизни древних индейцев: «Кукулькан летит мимо людей, тихо слагающих *песни о любви и о битве* (далее перечисляются другие занятия людей – В.Л.)» [5:84]. Традиционная *индейская вокальная музыка и песни* подаются писателем в соответствии с их цветовой символикой: *религиозные песни* – желтые, цвета маиса; *военные песни* – голубые, цвета неба как места успокоения воинов; *лирические любовные песни* – зеленые, цвета весеннего пробуждения природы [3]. Из испанских песен люди поют старинную народную песню тирану [2:378].

Характерно описание пения в современной жизни: «они что-то пели, наощупь переходя из лада в лад» [6:41]; «соседи пели то так, то под гитару» [6:42]. Для лучшей передачи атмосферы пения и музицирования М.А. Астуриас приводит и тексты исполняемых песен: «Певец все пел свою песню, а другие прихлопывали в такт. Пел он с чувством, вникая в слова: «Кто же это такой поет? / Злое время / Даже розу иссушает, / Исцеляет погибающих ручей / Ты как роза, что всегда благоухает. / Погибаю, исцели меня скорей! / Стонет птица, день и ночь она страдает. / Добрый ангел прилетает с неба к ней. / Ты как ангел, что несчастных утешает. / Я страдаю, прилети ко мне скорей» [6:45].

Как *музыка* воспринимается не только пение, но и *речь*, особенно на незнакомом языке: по-китайски говорят на все лады, будто поют [Юный владетель сокровищ. 1 часть 12 глава]. Среди других вокальных звуков – *крики*. *Крики погонщиков* сопоставляются с другими звуками: «Сквозь ломкие зигзаги крика слышался свист хлыста, сверкавшего словно молния в сильной руке» [Юный владетель сокровищ. 1 часть 10 глава].

Особое место в описаниях М.А. Астуриаса занимают *музыкальные инструменты* и их звучания. Среди *древних и традиционных индейских музыкальных инструментов* писатель упоминает *майяский барабан тун* («Легенда о Палачинах»), *раковины-трубы* и *окарины* («Легенда о сокровище цветущего края» из сборника «Легенды Гватемалы»), тростниковые флейты

(«Юный владетель сокровищ»). М.А. Астуриас называет и специфические материалы, предназначенные для изготовления традиционного индейского музыкального инструментария: человеческие кости и череп для флейты и барабана («Кинкаху»), дерево для барабана тун («Легенда о Палачинах»).

Характерно описание *функций традиционных музыкальных инструментов*, предназначенных для божеств: «звучание флейты навевает думы о Боге» («И вот я вспоминаю» из сборника «Легенды Гватемалы»), крики возносятся для духов неба («Легенда о Палачинах»), «танцующие ноги» рассчитаны на восприятие духов земли («Легенда о Палачинах»).

С древним и традиционным музыкальным инструментом сравнивается человек: «Лекарь ... когтистыми пальцами пробежал как по каменной флейте по глинистым черным губам» [6:58]. *Человек является также продолжением инструмента*. На его голове громоздится черепаший панцирь, по которому при каждом шаге он ударяет камнем. Создавая таким образом мир, человек трясется всем телом и обрушивает удары на звенящий черепаший панцирь [2:1ч.4гл.]. Но *человек и сам выступает как музыкальный инструмент*. Глянцевитая лоснящаяся кожа танцующего негра издает глухие звуки словно шкура барабана – он сам будто становится барабаном. Племена пляшут: «там-там», «там-там», «там-там». Венец из плодов – это цветущий скипетр, который сочетается со звериным рыком: «там-там», «там-там». Из-под век негра выпирают шары глаз, зубы стучат, с искусанных губ срываются жалобные прорицания [Юный владетель сокровищ. 1 часть 2 глава].

Из *современных музыкальных инструментов* писатель характеризует *колокол* («Сеньор Президент», «Маисовые люди»), *орган* («Ураган»), *маримбу* («Глаза погребенных»), *гитару* («Маисовые люди») и др.

«Бьем-бьем-бьем! бьем-лбом, бьем-лбом! – били-били-лбом! – белым лбом... бьем лбом... бьем... бьем! – били колокола, ранили слух, луч сквозь мглу, мгла сквозь свет. – Били-бьем! Би-ли-бьем! Бьем-бьем... белым-белым лбом... бьем! бьем! бьем!» – таким удивительным художественным звучанием – звукоподражанием колоколам открывается роман М.А.

Астуриаса «Сеньор Президент» [8:7]. Звучание и звукоподражание звучанию колокола ассоциируются с похоронным обрядом: «Оглушительно бьют церковные колокола, звонят по усопшим «бом-бом-бом». [6:52]; «Рука, ломающая стебель маиса, чтобы початок вызрел, подобна руке, разбивающей надвое колокольный звон, чтобы мертвый поскорей дозрел». [там же].

Труба предстает в произведениях М.А. Астуриаса как символ конца мира, атрибут Ангела Страшного Суда, извлекающего из своей трубы «зубастые звуки, которые укусят мертвых, чтобы те проснулись, оделись и нарядились, и явились на свет Божий» [Юный владетель сокровищ. 1 часть 10 глава]. О корнете-а-пистоне говорится, что он сверкал золотой огромной челюстью, а музыкант перебирал ее когтями-пальцами, словно их обоих пронзала боль [Юный владетель сокровищ. 1 часть 10 глава]. Со звуками этого инструмента ассоциируются даже не вполне приличные занятия: «... рябой плосконосый музыкант корнет-а-пистон чесался, ловил блох, словно читал мелкую нотную запись. Большим и указательным пальцами он хватал самых крупных, кровавых – то были целые ноты. Но не гнушался восьмыми, шестнадцатыми, скакавшими кто где без нотных линеек» [Юный владетель сокровищ. 1 часть 10 глава].

Описывая звучание *органа*, М.А. Астуриас говорит о его восприятии немусыкантом. Музыка оглушает его торжественным ревом, и он чувствует, что весь, всем своим телом, находится уже не здесь среди коленопреклоненных людей, а там, в этой музыке, в ее величественном громе и низких раскатах, то утихающих, то нарастающих снова. Музыка напоминает ему тропический ливень, она срывается в бешеном реве, вдруг затихает и бормочет долго-долго, будто во сне, а потом опять набирает силу. Потоки воды рычат, хлещут по телу будто плетью. Музыка вырывается на паперть. «На чем это играют? – думает герой. – Какая-то штука с трубами» [6].

Одним из символов современной латиноамериканской музыки является *маримба* – по словам М.А. Астуриаса, это «целый водопад звуков»

[1:3ч.20гл.]. Они пляшут в такт маримбе [6:31], и ливни дождя не заглушают ее гулких звуков. Описание звучания маримбы включают звукоподражания: три широких и медленных такта отбивает тот, кто играет на басовых: «пон», «пон», «пон». Эти удары – аккорды вальса «Три утра уж наступило...» – вздымаются из глубин звучащего деревянного ящика [1:1ч.1гл.].

Один из самых ярких образов маримбы связан с описанием *джазового ансамбля*. Это описание содержится в романе «Глаза погребенных». Маримба растягивается на полу словно толстая змея с ножками. Джаз располагается наверху как на церковных хорах, и с высот по мановению дирижерской палочки струны, дерево и металл оглушают всех шумами, которые восходят еще ко временам сотворения мира – «от грохота каменного обвала до томного стенания прилива, замершего на мгновение в паузе перед отливом». В этом хаосе слышится рождение и гибель островов, воцаряется немота водных глубин. Джаз подхватывает звуки и разрывает, сбивает их в адском ритме. Эти звуки сливаются в «неистовое хрипение, в завывающий ураган, в остро пронзительный свист, который внезапно обрывается, извергаясь в пропасть глухого молчания». И только новые, еще более дикие и бешеные столкновения молекул огненно-расплавленного металла и конвульсивно вздрагивающего дерева «заставляют подняться из бездны новую джазовую бурю в неведомых безумных сочетаниях звуков» [1:1ч.1гл.].

О джазе М.А. Астуриас говорит как о воплощении создания мира [1:1ч.1гл.]. Игра джазового ансамбля сливается в неопределенную туманность, которую составляют «буйно неудержимый разлив пылающей магмы саксофонов и поющие лунные литавры, переключки цимбал и жужжание струн, самодовольный рокот рояля и трескотня телеграфных сигналов марак» [1:1ч.1гл.].

О гитаре, несмотря на ее широкое распространение в популярной и классической музыке, М.А. Астуриас говорит нечасто, возможно, потому, что ее появление привычно для аудитории его произведений. Гитара выступает чаще как ансамблевый инструмент, она соединяется с окариной,

скрипкой, гитавиле и бандуиле [1:3ч.23гл.] или с маримбой (первая часть серенады для маримб с гитарой состоит из трех разделов: «Жженая горчица», «Черное пиво» и «Умерла малютка» [6:31]. Читатель узнает, что перед исполнением серенады для маримб и гитары совершается ритуал поклонения инструментам жгли в горшке сосновые ветки [6:31]. Говоря о гитаре как о сольном инструменте, писатель упоминает тонаду – «исполнение мелодии на гитаре» и черангиду – «незамысловатое бречание на гитаре, состоящее из аккордов» [2:362].

Из описаний других составов *ансамблей и оркестров* приведем сочетание поющих труб, звенящих тарелок и грохочущего барабана, на которых музыканты среди толпящихся зрителей, встряхивая дремоту, играют пасодобль [Юный владетель сокровищ. 1 часть 10 глава].

В целом необходимо отметить, что произведения М.А. Астуриаса не только содержат описания музыки и звучаний. Они музыкальны в своей основе. Можно проследить соответствие элементов формы литературного произведения М.А. Астуриаса формообразующим принципам *музыкальной композиции* – рондообразности и трехчастности («Легенда о Палачинах») и трехчастности («Легенда о хрустальной маске»). Специфично использование в качестве литературно-художественных приемов музыкальных элементов и знаков нотного письма, описанных словами в тексте. В романе «Юный владетель сокровищ» плач и движение слез из глаз передаются с помощью сравнения со знаками, символизирующими метроритмические доли восьмой, четвертной и половинной нот.

Таким образом проведенный анализ фрагментов из произведений М.А. Астуриаса, в которых упоминаются звуки и музыка, показывает, как уникальный материал о музыке, содержащийся в литературных текстах писателя, может способствовать более глубокому пониманию особенностей не только его творческого стиля, но и традиционной и современной музыкальной культуры и композиторского творчества Гватемалы.

Литература.

1. Астуриас М.А. Глаза погребенных / М.А. Астуриас; пер. с исп. Ю. Дашковича. – Москва: Прогресс, 1968. – 607 с.
2. Астуриас М.А. Зеленый Папа / М.А. Астуриас; пер. с исп. М. Былинкиной. – Москва: Художественная литература, 1964. – 342 с.
3. Астуриас М.А. Зеркало Лиды Саль: рассказы и легенды / М.А. Астуриас; сост. М. Былинкиной; предисл. Ю. Дашкевича. – Москва: Известия, 1985. – 127 с.
4. Астуриас М.А. Латиноамериканский роман – свидетельство эпохи. Лекция, прочитанная по случаю вручения Нобелевской премии / М.А. Астуриас // Сеньор Президент. Роман. Джаз. Роман / М.А. Астуриас; Т. Моррисон; пер. с исп. и англ. – Москва: Панорама, 2000. – С. 242-253.
5. Астуриас М.А. Легенды Гватемалы / М.А. Астуриас; пер. с исп. Н. Трауберг. Москва: Художественная литература, 1972. 159 с.
6. Астуриас М.А. Маисовые люди. Роман. Ураган. Роман / М.А. Астуриас; пер. с исп. В.Н. Кутейщиковой; предисл. Л. Осповата. – Москва: Радуга, 1985. 351 с.
7. Астуриас М.А. Народное творчество индейцев майя в Гватемале / М.А. Астуриас // В защиту мира, 1952, октябрь. – С. 70–74.
8. Астуриас М.А. Сеньор Президент. Роман; Моррисон Т. Джаз. Роман. / М.А. Астуриас; Т. Моррисон; пер. с исп. и англ. – Москва: Панорама, 2000. – 464 с.
9. Гончарова Т.В. Певец страны кетцалья (к вопросу о народности творчества М.А. Астуриаса) / Т.В. Гончарова // Современная литература Латинской Америки. Критика, очерки, исследования, литературные портреты. Вып. 2 / Отв. ред. М.И. Былинкина. – Москва, 1976. – С. 51-86.

Приложение 6.

Рикардо Кастильо как публицист

Феномен проявления музыкальных и литературных способностей в творчестве композитора в мировой и отечественной культуре стал характерным для эпохи Нового времени. Он характеризует таких деятелей искусства и науки музыки, как Ж.Ф. Рамо, К.В. Глюк, Р. Шуман, Г. Берлиоз, Р. Вагнер, Н.П. Дилецкий, А.Н. Серов, Н.А. Римский-Корсаков, П.И. Чайковский, А.К. Лядов, С.И. Танеев, А.Н. Скрябин. В современную эпоху в этой сфере выделяются крупные представители национальных композиторских школ: К. Чавес (Мексика), О. Мессиа́н, Д. Мийо (Франция), Э. Вилла-Лобос (Бразилия), З. Кодан, Б. Барток (Венгрия), В. Баркаускас (Литва), Р.К. Щедрин, В.И. Мартынов, И.В. Мациевский (Россия).

Музыкальная культура Гватемалы и ее деятели гораздо менее известны по сравнению с музыкой и музыкальными деятелями других латиноамериканских стран. Одной из главных причин этому стала гражданская война (1954-1996), на протяжении почти полувека (!) истощавшая и материальные, и творческие ресурсы страны. Многие представители гватемальской культуры во второй половине XX столетия были вынуждены находиться в эмиграции. Сопереживая и сочувствуя своему народу, они призывали его к борьбе за свободу и независимость, настраивали соотечественников на победу. Среди них – выдающийся писатель, поэт, общественный деятель, лауреат Нобелевской премии Мигель Анхель Астуриас (1899-1974). Особое внутреннее переживание-слышание происходящего с одним человеком или всеми людьми его Родины приводит писателя к открытиям новых литературных приемов и стилевых особенностей. Для повествования о страшных событиях военных лет в своих многочисленных романах, новеллах и рассказах М.А. Астуриас часто прибегает к музыке речи, порой переходя с обычного языка на язык звукоподражаний и используя в технике письма приемы инструментальной

игры, и в целом создает свой уникальный синкретический и синтетический художественный мир¹⁶⁹¹.

Среди многочисленных композиторов Гватемалы двадцатого – двадцать первого столетий широкую известность получили Хорхе Сармьентос (1931-2012), Хоакин Орельяна (р. 1930), Родриго Астуриас (р. 1940), Энрике Анлеу-Диас (р. 1940), Игорь де Гандариас (р. 1953), Дитер Ленхоф (р. 1955), Ренато Маселли (р. 1961). Их музыка передает красочные образы первозданной природы, атмосферу народных праздников, в которой индейское начало гармонично переплетается с евроамериканскими и афроамериканскими элементами¹⁷⁰².

Это направление было заложено в творчестве основателей современной национальной композиторской школы Хесуса Кастильо (1877-1953) и Рикардо Кастильо (1899-1966), автора балета «Паал Каба», симфонических произведений «Стелы Тикаля», «Киче Ачи», «Девушка Ишчик», «Абстрация» и фортепианных циклов «Гватемала», «Пасторальная поэма», «Сюита in Re», «Три ноктюрна» «Восемь прелюдий» и др.¹⁷¹³ Его представляют написанные в технике электронной музыки сочинения «Симфония из тропиков» (2005) и «Фантастическая ярмарка» (1995) Игоря де

¹⁶⁹ Лисовой В.И. Мир звучаний в произведениях М.А. Астуриаса (о музыкальном восприятии писателя) [Текст] / В.И. Лисовой // Грани культуры: актуальные проблемы истории и современности: материалы V научной конференции. Москва, 18 декабря 2009 года. – Москва: ИБП, 2010. – С. 224-239.

¹⁷⁰ Лисовой В.И. От артефакта к звукоидеалу: рекреационный подход в археомузыковедении [Текст] / В.И. Лисовой; А.С. Алпатова // Актуальные проблемы когнитивной музыкологии: материалы Международной научно-теоретической конференции. Санкт-Петербург, 20-21 июня 2011 года. – Санкт-Петербург.: РИИИ, 2011. – С. 5-10; Lisovoi V.I. Modern reconstruction of elements of Mesoamerican musical culture: Scientific and creative approaches to the problem // I Encuentro de Arqueomusicología de las Américas. Universidad de Baile, Guatemala. Martes 1-4, 2011. – es.scribd.com/.../Arqueomusicologia-de-las-...

¹⁷¹ Лисовой В.И. Звукообразы птиц в песенной поэзии Месоамерики и современной музыке Гватемалы [Текст] / В.И. Лисовой // Ритмы и голоса природы в музыке: сб. ст. Вып. 3. Ред.-сост. И.А. Чудинова, А.А. Тимошенко. – Санкт-Петербург: РИИИ, 2011. – С. 56-66; Лисовой В.И. Оркестровая интерпретация фортепианного цикла «Гватемала» Рикардо Кастильо: о звуковом пространстве музыкального произведения. [Текст] / В.И. Лисовой // Исполнительское искусство и музыковедение. Параллели и взаимодействия: сб.ст. по материалам Международной научной конференции 6-9 апреля 2009 года. – Москва: Человек, 2010. – С. 511-518.

Гандариаса, композиция «Ночные ритуалы» (1999) Дитера Ленхофа¹⁷²⁴. Из предыдущих веков в современное композиторское творчество Гватемалы проникают темы и образы, связанные с католической церковью, – как в «Мессе Св. Исидора» (2002) Дитера Ленхофа, которую автор посвятил Римскому Папе Иоанну Павлу II. И те, и другие образы также гармонично сочетаются в «Песне вулкана» Хосе Астуриаса Рудеке.

Для многих современных латиноамериканских и в том числе гватемальских композиторов характерным является обращение в своей литературной деятельности к музыкальной истории Родины и творчеству своих современников, как соотечественников, так и зарубежных композиторов, а также анализ собственных произведений. Яркие примеры такого подхода представляют книга «История изобразительного и музыкального искусства в Гватемале 1871-2004 годов» (2004) Энрике Анлеу-Диаса, монография «Музыкальное творчество в Гватемале» (2005) Дитера Ленхофа, в которой раскрывается полная картина развития гватемальской музыкальной культуры на протяжении последних пяти столетий¹⁷³⁵; труд о современном композиторском творчестве «Электронная музыка в Гватемале» (2010) и обширная аннотация к альбому «Увидеть музыку» (2008) Игоря де Гандариаса¹⁷⁴⁶, статья Хосе Астуриаса Рудеке о его альбоме для оркестра «Песнь вулкана» и другие.

¹⁷² Алпатова А.С. О традиции ленинградской научной школы в латиноамериканском музыкознании [Текст] / А.С. Алпатова // Петербург и национальные музыкальные культуры: материалы Международного научного симпозиума. Санкт-Петербург, 7 июня 2012 года. – Санкт-Петербург: РИИИ, 2012. – С. 39-40; Лисовой В.И. Универсальность творческой личности: Дитер Ленхоф [Текст] / В.И. Лисовой // Петербург и национальные музыкальные культуры: материалы Международного научного симпозиума. Санкт-Петербург, 7 июня 2012 года. – Санкт-Петербург: РИИИ, 2012. – С. 18-19.

¹⁷³ Лисовой В.И. Универсальность творческой личности: Дитер Ленхоф...

¹⁷⁴ Лисовой В.И. Современный музыкальный фольклор Гватемалы: процессы сохранения [Текст] / В.И. Лисовой; А.С. Алпатова // Аўтэнтэчны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання: V зборнік навуковых прац удзельнікаў Міжнароднай навуковай канферэнцыі. Мінск, 29 красавіка – 1 мая 2011. – Мінск, 2011. – С. 21-23.

Публицистические статьи Р. Кастильо посвящены европейской, русской и гватемальской композиторской музыке последних столетий, современному музыкальному фольклору, популярным стилям и музыкальной культуре в целом. Для более близкого знакомства с проблематикой и стилем письма приведем литературные переводы четырех его статей первой половины 1960-х годов¹⁷⁵.

В статье **«Он – великий фольклорный композитор»**¹⁷⁶ Р. Кастильо обращается к актуальной проблеме современной музыкальной культуры – проблеме взаимодействия композиторского творчества и традиционной музыки. Статья написана в форме диалога:

«– Он – великий фольклорный композитор. Какую прекрасную национальную музыку он создает. Да, он истинно наш.

– Фольклорный композитор?

– Конечно, композитор национальной патриотической музыки. Если хотите, вдохновленный нашими долинами, нашими озерами и горами; имитируя туземное, он призван говорить, создавать мелодии в духе наших песен-танцев.

– Он не может быть фольклорным композитором.

– А русские, Гранадос, Вилла-Лобос?

– Фольклор – это деревенская песня, песня неизвестных трубадуров, чье пение как следствие ее устного распространения странствовало, изменяясь, деформируясь.

Каждый исполнитель, искажая ее, мог заметить в ней ее дух и ее душу, и если возвратиться к ее исходной точке, можно вернуть ей ее потрясающий наряд, более красивый, который был продуктом коллектива общинников, продуктом вибрации многих сердец; поэтому фольклорного композитора не

¹⁷⁵ Для данного приложения нами был сделан перевод оригинальных текстов Р. Кастильо, опубликованных на испанском языке в издании: «Ricardo Castillo. Recopilación de sus escritos publicados en El Imparcial, 1960-1966. Primera edición. Guatemala, diciembre de 2004

¹⁷⁶ Castillo R. Es un gran compositor de folklore // Ricardo Castillo. Recopilación de sus escritos publicados en El Imparcial, 1960-1966. Primera edición. Guatemala, diciembre de 2004. P. 13-14.

может быть – то, что ты говоришь, это вздор. Имеются композиторы, которые пользуются фольклором. Первыми, кто писали в экзотической манере, были романтики, а после – русские, нашедшие истоки творчества в национальном искусстве.

– А если я создаю туземную мелодию?

– Тогда ты создаешь имитацию туземной музыки, которая не имеет никакого достоинства. Она будет иметь большее достоинство, если ты создашь мелодию, не думая ничего имитировать. Кроме того, фольклор не годится для симфонических творений великого смелого духа.

– То, что я хочу, это создавать национальное искусство, искусство, которое будет только нашим.

– Не менее, чем твоя музыка, существует польская с Шопеном или русская с Мусоргским; благодаря столетиям развития культуры и таланту своих гениев собственный музыкальный язык имеют Франция и Германия. Поводы реализовать ее должны найтись без того, чтобы давать себе в этом отчет; не надо надеяться, что все будет даваться легко. Во всяком случае, тебе бы хотелось написать песню-танец, думая при этом, что ты собираешься сочинить музыку гватемальских индейцев; но мне бы хотелось видеть выражение твоего лица, которое появится, когда тебе скажут «индейское»; ты не хочешь быть им, а только хочешь делать то, что делает он, подобно индейским тканям, фабрикуемым в Германии и продаваемым как аутентичные в Гватемале.

– Но используя деревенскую песню моей Родины, я создаю великое произведение.

– Это не есть великое творчество творение. Ты не более чем упорядочиваешь, гармонизуешь, исправляешь. Мелодии не твои, их трудно создать без мелодического дара. Ты создаешь великое произведение для твоей Родины, как ты об этом мечтаешь, только соединив между собой все элементы композиции, создав художественное целое, которое не распадается на части; в твоих произведениях не должно быть только песен-танцев, ни

долин, ни озер, ни гор, ни регионализмов, ни барабанов, ни чиримии, ни Текуна и Альварадо, а должно быть все соединено и исполнено со всем сердцем, со страстью; ты должен провести тщательный отбор твоих гармоний и адекватно объединить их с оркестровой партитурой, стремясь найти идеальную форму для выражения твоих мыслей; это будет твое великое произведение, и однажды кто-нибудь спросит тебя, услышав эту симфонию: «Господин, Вы из Гватемалы?».

Статья «Какая жизнь у музыкантов!»¹⁷⁷ Р. Кастильо посвящена проблеме социального статуса музыканта и композитора в культуре.

«– Какая жизнь у музыкантов! Они – бедные, больны туберкулёзом, лентяи или алкоголики, и умирают безумными (сумасшедшими) или в нищете. Говорят, что поэтому описывают, как правило, хорошие случаи, потому что они много страдают.

– Я не знал, что Бах или Гайдн имели все эти пакости, о которых ты говоришь.

– Бедный Бах служил курфюрстам пока его не отправил в тюрьму герцог Веймарский, потому что он инее сделал пьесу как он от него хотел, и Гайдн – лакей князя Эстерхази.

– Это в те времена приравнивалось как сейчас нанимают из министерства и фабрики, не имелось позора или чести в выполнении подобных функций.

– А ограничения в своей манере творить: «Господин Сеньор Гайдн, напишите симфонию для моего концерта к следующей неделе, но чтобы она длилась не более получаса».

– Далеко ходить не надо. Мессияну начали заказывать сочинение для оркестра и ему написали: «Гражданин Мессиян, (не должно быть) ни фортепиано, ни волн Мартено в Вашей партитуре». Он, кто любит вводить фортепиано и волны (Мартено) в свой оркестр, не делал более того, что

¹⁷⁷ Castillo R.; Qué vida la de los músicos! // Ibid. P. 18-20.

следовал совету, который он (сам) дал Онеггеру в подобном случае: «Думайте, что Вы тот, кто внедрил проблему для ее реализации без огорчения».

– Во всяком случае, Гайдн – гений, из лакеев!

– В те времена художественное творчество не было ценным, как сейчас и не считалось, что Гайдн был гением, только считалось, что он был музыкантом очень подходящим, но бедным.

– Нет. Он, как и Бах, вел патриархальную жизнь и был очень счастлив большим количеством музыки, которую он написал; кроме того, ими очень восхищались, относились (к ним) с большой нежностью и были впечатлены их искусством, и меценаты чувствовали себя гордыми иметь их у себя на службе.

– А что ты мне скажешь о бедном Моцарте, который умер в нищете, и был погребен в общей могиле, хотя хотел иметь независимую жизнь?

– Это случай, внушающий сострадание, но в своем отрочестве он был очень отмеченным (признанным), и такой раз он приготовил свое несчастье как следование браку немного счастливому; но это идет постоянно во всех сферах.

– Почему ты рассказываешь единственно о музыкантах? Тебе они антипатичны?

– Напротив, я имею большую любовь к ним и поэтому мне их жалко. А бедный глухой Бетховен?

– Другая песня. Бетховен предпочитал свою свободу экономическому комфорту. Идеи Французской революции уже распространились по миру, но аристократия всегда поддерживала его, восхищалась им и была снисходительна к его раздражению и экстравагантности. Он оглох, как это могло случиться со всяким, и таким образом был восблагодарен за свою глухоту, что достиг большой концентрации в своих целях, и поэтому его музыка имеет такую персональную печать.

– Но бедный человек страдал, ходил ужасный, редко ему улыбалась удача.

– Тогда, ты думаешь, что страдание единственный атрибут музыкантов?

– Нет, но меня удивляют эти совпадения и ...

– И ты думаешь как многие люди этих широт: «Бедные музыканты, тупицы неотесанные, без серебра, ждущие жалости!»

– Нет, но ...

– Но ты не думал о прекрасном наслаждении творчеством, о том, что делая это стоит жить, о том, что к этому его тянет, о том, что его привлекает.

– Да, творчество, которое понесло Шумана броситься в Рейн и начать его сумасшествие.

– О, а Шопену начать болеть туберкулезом и быть несчастным с Жорж Санд, которая не была в нем уверена потому, что Жорж Санд жертвовала собой для него, служила ему и помогала делать менее тяжелой его трагедию, была очень благородной; конечно, что продолжительность надоедает быть вечной медсестрой, язвительно, что сотни людей привязываются, но он дал ей длительный период времени радости и счастья.

– Не имел бы ты такой жалости и стойкости к композиторам, они существенно привилегированные. Действительно, очень чувствительные, часто очень хрупкие и деликатные, и это есть одна из истин, потому что акцентируют их большую нищету в их жизни. Для своего величия они привлекают это для массовой публики, чтобы она больше знала их лучшие факты биографии, и все то, что относится к ним? Но лучшее из того, что мы узнаем о них, есть много фиктивного, то есть немного истинного, и то, чем биографы и комментаторы меньше занимаются, есть моменты возвышенные, которые они имеют в контакте с творчеством, или когда они слушают, например, симфонию, которая, таким образом, давала им в течение нескольких лет мечтать и работать с упорством, но тебя беспокоят беды артистов, они хотя и стоят ногами на земле, и часто не живут в этом мире. Их

мир другой, это мир, полный мечты (сновидений), идиллии, надежд, которые почти никогда не реализуются, но дают счастье. Ты подумал об их наслаждении от художественного творчества? Об эмоциях, которые оно должно вызывать?

И что, если ты содрогаешься и мечтаешь, ты рад и счастлив, слушая музыкальную поэму, он думает в «творчестве творца» сочинения и скажи мне, если он не Богоизбранный.

В статье «В мире музыки»¹⁷⁸ Р. Кастильо не только пишет о состоянии современной музыки, но и затрагивает проблему восприятия современного искусства в целом.

«Произведения молодых композиторов-авангардистов дезориентируют современную публику, которая не имеет слухового опыта далее пределов классической музыки минувшего века; это является феноменом (восприятия) музыки почти всех эпох, только в настоящее время представленной в смешении (с современной музыкой) благодаря значительным научным достижениям и большому количеству новых (музыкальных) инструментов, наполовину способствовавших обогащению музыкальной выразительности; еще до использования этих инструментов оркестровыми музыкантами они применялись в самых различных сферах обыденной практики, чтобы стать источником новых звучаний в результате акустических исследований или в качестве творческих открытий композиторов. (Например,) группа ударных инструментов значительно увеличилась за счет присоединения к ней такого ценного инструмента, как «волны Мартено». Конкретная же музыка не нуждается в инструментах, для ее создания достаточно (только) магнитофонной ленты.

Музыкант, обязанный быть инженером и экспертом в акустике и в электронике, становится создателем произведения, в котором любой объект может использоваться как источник шума, отфильтрованного затем до получения мелодии и гармонии композиции. (В настоящее время) уже

¹⁷⁸ Castillo R. Por el mundo de la música // Ibid. P. 17-18.

существует имевший большой успех балет с хореографией Мориса Бежара, поставленный с конкретной музыкой «Симфония для одного человека» Пьера Анри.

Электронная музыка создается из звуков, производимых электричеством и имеющих определенные высоту, длительность и интенсивность; (эти звуки) являются субъектами для сложных экспериментов (еще) до (их) использования в сочинении. Композитор задумывает (свой) вполне новый космос и тщательно работает с этими элементами. Есть многое, что указывает на все сложные или простые элементы, которые присутствуют в современном музыкальном творчестве; но так как я пишу для любителей музыки и изучающих ее студентов со страстным желанием понять их проблемы, я собираюсь рассказать о том, что, как я считаю, более дезориентирует меломана, и что почти всегда в истории дезориентировало любителя, – о мелодии. Ее сейчас не находят, как в прошлые эпохи, за нею не могут следить, потому что она изменила выражение своего лица, (в ней) уже были непредвиденные обороты, новые интервалы, новизна модуляций, оригинальные ритмы и многое другое, не связанное с музыкой, к которой привыкли любитель и профессионал: разве не говорят, что музыка Дебюсси лишена мелодии?

В современной музыке слушатель не воспринимает мелодию, потому что она искажена, она двигается прыжками, она вычерчивается от низкого (регистра) и тяжелого (звучания) к пронзительному и высокому, она не идет поступенно; тоны, которые ее формируют, сменяются, следуя на большом расстоянии друг от друга, (и) это дополнительно дезориентирует слушателя; но он (слушатель) должен подумать, что есть новые способы развития мелодии, и если ее тоны поместить в правильном, привычном порядке, можно с удивлением услышать самую простую из мелодий прошлых времен. Что касается новых метафор и символов, которые делают более интересной выразительность мелодии – например, за счет мелизматики, то надо сказать, что если в космосе искусства отсутствует развитие, то мир становится

неинтересным, и там, где нет развития, есть застывшее состояние. Для подобного искусства нужен сноб, человек рутинный, консерватор, который считает, что только раньше были гении, (и) который, к несчастью, из-за узости своего воображения не может проникнуть в чудесные секреты (тайны) творцов современного искусства, и думает, что (такой) важнейший элемент музыкального искусства, (как) мелодия, был отстранен».

В статье «Джаз, который есть вещь более дикая...»¹⁷⁹ Р. Кастильо предлагает обсудить проблемы восприятия джаза. Статья также написана в форме диалога.

«– Джаз – это вещь более дикая, и я не могу понять, что есть люди, которые любят хорошую музыку, и в то же время им нравится джаз.

– Джаз был драгоценным элементом культовой музыки.

– Какой дикий, и каким (же) дьяволам он служит?

– После войны 1914 года джаз весьма успешно вторгся в Европу, (он) дал жизнь, динамику музыке, которая потеряла силы, которая была малокровной, (и) такой культуре, как популярная. Самые великие композиторы Европы попали под влияние чудесных ритмов и шумной инструментовки, и приняли (от джаза) все ударные инструменты. Естественно, (это) было покровительственное влияние – влияние новых возможностей, которое открыло путь для новых находок. Вы думаете, что джаз есть песня, послание артистов одной расы, которая страдает, которая стонет, это популярная песня негритянской расы, которая выражает свои требования человека низших классов и которая страстно стремится к равенству. Песня трибуны или расы имеет выразительную силу, как правило, из экспрессии и ценного содержания, это – песня, сформированная для многих существ, в которую каждый в отдельности положил часть своего бытия, часть своей души; к этому есть, что дополнить, что это есть экспрессия, как правило, спонтанная, импровизационная, результат

¹⁷⁹ Castillo R. El «jazz», qué cosa más salvaje y... // Ibid. P. 13.

мимолетного импульса, эмоционального мгновения дать выход настроению радости или боли.

– Но невыносимо слушать его долго, (так как) превращаешься в комок нервов, это раздражает и быстро утомляет.

– Может быть, но это уже другая вещь. Для меня то, что меня интересует, есть роль, которую он (джаз) играет в эволюции музыки, вещь эта очень важная, которая заслуживает изучения как музыкальное искусство. Оно не может нам нравиться, но уже будет интересным для нас, мы не будем присутствовать на прослушивании этой музыки, но мы не должны забывать о ее вкладе в обогащение музыкального языка, и то, что (она) делала в определенный момент ритмического упадка, который шел по пути уничтожения (ослабления) лучших намерений; и так бывает часто в преобразованиях, которыми страдает техника, искра, которая дает действовать, происходит много раз (как) непредвиденный фокус чувствительного человека».

Приложение 7.

Родриго Астуриас: слово о предшественниках и о себе¹⁸⁰

Гармонично сочетая в своем творчестве музыкальное и вербальное начала, композиторы эпохи Нового времени не только черпают в них идеи для создания синтетических музыкальных произведений на литературные сюжеты и программы, но и нередко благодаря им отдают дань связанным с музыкой научно-исследовательской работе и эпистолярному жанру. Этот феномен проявляется у многих деятелей музыкальной культуры и искусства – начиная с Н.П. Дилецкого, Ж.Ф. Рамо и К.В. Глюка, продолжаясь у Р. Шумана, Г. Берлиоза, Р. Вагнера, А.П. Бородина, М.П. Мусоргского, А.Н. Серова, Н.А. Римского-Корсакова, П.И. Чайковского, А.К. Лядова, С.И. Танеева и А.Н. Скрябина, и доходя до представителей современных национальных композиторских и научно-исследовательских школ К. Чавеса (Мексика), О. Мессиаана, Д. Мийо (Франция), З. Кодая, Б. Бартока (Венгрия), В. Баркаускаса (Литва), Р.К. Щедрина, И.В. Мациевского и В.И. Мартынова (Россия). Нередко в научных трудах, публицистических статьях и письмах композиторов содержится оценка творчества своих предшественников и современников. Гватемальские композиторы XX века в этом не уступают музыкальным деятелям других регионов.

Большинство представителей музыкальной культуры Гватемалы в настоящее время гораздо менее известны в мире по сравнению с композиторами и музыкантами других стран Америки, Европы, Азии. Одной из главных причин этому стала гражданская война (1954-1996), на протяжении почти полувека (!) истощавшая и материальные, и творческие ресурсы страны. Многие деятели гватемальской культуры во второй половине XX столетия были вынуждены находиться в эмиграции. Сопереживая и сочувствуя своему народу, они призывали его к борьбе за свободу и независимость, настраивали соотечественников на победу. Среди

¹⁸⁰ При подготовке данного текста автором были использованы материалы переписки с известным современным гватемальским композитором Родриго Астуриасом в период с июня по сентябрь 2011 года.

них – выдающийся писатель, поэт, общественный деятель, лауреат Нобелевской премии Мигель Анхель Астуриас (1899-1974). Особое внутреннее переживание и тонкое, почти музыкальное вслушивание в происходящее с одним человеком или всеми людьми его Родины приводит писателя к открытиям новых литературных приемов и связанных с ними характерных стилевых особенностей художественного письма. Для повествования о страшных событиях военных лет в своих многочисленных романах, новеллах и рассказах М.А. Астуриас часто прибегает к музыке речи, порой переходя с обычного языка на язык звукоподражаний и используя словесную имитацию приемов игры на музыкальных инструментах, и в целом создает свой уникальный синкретический и синтетический художественный мир¹.

Из многочисленных композиторов Гватемалы двадцатого – двадцать первого столетий выделяются Хорхе Сармьентос (1931-2012), Хоакин Орельяна (р. 1930), Родриго Астуриас (р. 1940), Энрике Анлеу-Диас (р. 1940), Хосе Астуриас Рудеке (р. 1943), Игорь де Гандариас (р. 1953), Дитер Ленхоф (р. 1955), Пауло Альварадо (р. 1960), Ренато Маселли (р. 1961). В их музыке передаются красочные образы первозданной природы, атмосфера народных праздников, в которой индейское начало гармонично переплетается с евроамериканскими и афроамериканскими элементами².

Это направление было заложено в творчестве основателей современной национальной композиторской школы Гватемалы – Хесуса Кастильо (1877-1953) и Рикардо Кастильо (1899-1966)³. Его представляют целый ряд произведений крупных форм, посвященных древней и современной культуре Гватемалы и созданных на мифологические и исторические сюжеты. Это симфоническое сочинение «Праздник птиц», две индейские рапсодии, симфоническая поэма «Текун Уман», опера «Киче Винак», балет «Рабиналь Ачи» Хесуса Кастильо и балет «Паал Каба», симфонические сочинения «Стелы Тикаля», «Киче Ачи», «Девушка Ишкик» и «Абстракция», фортепианные циклы «Гватемала, серия впечатлений», «Пасторальная

поэма», «Сюита in Re», «Три ноктюрна» и «Восемь прелюдий» Рикардо Кастильо. Данную тему продолжают написанные в технике электронной музыки сочинения «Симфония из тропиков» (2005) и «Фантастическая ярмарка» (1995) Игора де Гандариаса, композиция «Ночные ритуалы» (1999) Дитера Ленхофа⁴. Из предыдущих веков в современное музыкальное творчество Гватемалы проникают темы и образы, связанные с католической церковью, – как в «Мессе Св. Исидора» (2002) Дитера Ленхофа, которую автор посвятил Римскому Папе Иоанну Павлу II. И те, и другие образы гармонично сочетаются в «Песне вулкана» Хосе Астуриаса Рудеке.

Для многих современных латиноамериканских, центральноамериканских, и в том числе гватемальских композиторов весьма характерным является соединение музыкального творчества с литературным, и при этом – естественное сочетание обращения к музыкальной истории Родины и творчеству своих современников, как соотечественников, так и зарубежных композиторов, с анализом собственных произведений. Яркие примеры таких подходов представляют труд «Музыка майя-киче» (1941) Хесуса Кастильо, книга «История изобразительного и музыкального искусства в Гватемале 1871-2004 годов» (2004) Энрике Анлеу-Диаса и монография «Музыкальное творчество в Гватемале» (2005) Дитера Ленхофа, в которой раскрывается полная картина развития гватемальской музыкальной культуры на протяжении последних пяти столетий⁵; труд о современном композиторском творчестве «Электронная музыка в Гватемале» (2010) и обширная аннотация к альбому «Увидеть музыку» (2008) Игора де Гандариаса⁶, статья Хосе Астуриаса Рудеке о его альбоме для оркестра «Песнь вулкана» и другие. В этом ряду одно из самых достойных мест занимают научно-исследовательские и публицистические работы Родриго Астуриаса.

О себе Родриго Астуриас говорит в большей степени в информативном плане. Но даже его краткая автобиография отражает события, происходящие

не только в его собственной жизни, но и в музыкальной жизни Гватемалы и Западной Европы, с которой его связывают тесные узы.

Родриго Астуриас начал заниматься музыкой в раннем возрасте. В 1959 году он переехал в Европу, и после двух лет обучения в Лозаннском университете поселился в Париже, где и были заложены основы его музыкального образования. Вначале он изучал гармонию, контрапункт и искусство фуги у известного французского педагога, композитора и пианиста Симона Пле-Коссада (1897-1986), а в 1963 году – анализ музыкальных форм у самого Оливье Мессиана (1908-1992). С 1963 по 1965 Родриго Астуриас занимался композицией в классе видного французского композитора, дирижера, музыковеда и педагога польского происхождения Рене Лейбовица (1913-1972), и параллельно в 1964 году – у знаменитого представителя современной музыкальной культуры Франции, композитора Анри Дютийе (р. 1916), расцвет деятельности которого пришелся на вторую половину XX столетия. Кроме того, в 1966 году Родриго Астуриас учился дирижированию у выдающегося французского и итальянского дирижера и композитора русского происхождения Игоря Борисовича Маркевича (1912-1983) и в 1968 году – в Зальцбурге у крупного итальянского и немецкого композитора и дирижера Бруно Мадерна (1920-1973).

В 1964 году Родриго Астуриас написал свою первую Сонату для фортепиано, за которую он был удостоен награды – стипендии для обучения в классе Анри Дютийе. Между 1965 и 1971 годами им были сочинены: цикл «Книга для фортепиано» («Livre pour Piano»), состоящий из сонат № 2 (1965-1966), № 3 (1966), № 4 (1966-1967), № 5 (1968-1971) и № 6 (1968-1969); Концерт для виолончели с оркестром (1971-1975); Концерт для фортепиано с оркестром «Сад, разделенный дорожками» («The Garden of Paths which Divided», 1976-1979) в сквозной форме, написанный в честь Хорхе Луиса Борхеса; «Книга для оркестра» («Livre pour Orchestre», 1979-1990), включившая симфонии № 1 (1981), № 2 (1984), № 3 (1986), № 4 (1990); песенный цикл «Праздник облаков» («The Banquet of the Clouds», 1986-1991)

и двадцать одна песня на тексты крупнейшего испанского поэта, лауреата Нобелевской премии Хуана Рамона Хименеса в трех вариантах: 1) для голоса и фортепиано; 2) для голоса и инструментального ансамбля; 3) для голоса и оркестра.

Кроме того Родриго Астуриас является автором нескольких пьес для различных инструментов и ансамблей: «Серенада для гитары» («Serenade pour Guitare», 1981), «Поскольку речь идет не о силе» для хора а капелла на стихи Поля Элюара («Puisqu'il n'est pas question de force», 1965) и др. Среди его сочинений – «Песня в двойном значении этого слова» («Son, double sens d'un mot») для двух инструментальных ансамблей (1980), «In Memoriam» для фортепиано и медных духовых инструментов (1981) и Серенада для пятнадцати инструментов («Serenata Fiesolana», 1978). По заказу Французского радио и телевидения и Министерства культурных отношений Франции он также написал Сонату для двух фортепиано (1993-1995).

В 1969 году Родриго Астуриас оркестровал сюиту «Гватемала, серия впечатлений» Рикардо Кастильо, а в 1995 году переложил для фортепиано три финальных танца из его балета «Паал Каба». Он также завершил несколько неоконченных проектов – таких, как «Вокализ Паал Каба» Рикардо Кастильо и Скерцо для двух фортепиано гватемальского композитора и пианиста XX века Мануэля Эррарте (1925-1974). Произведения этих композиторов (всего 72 партитуры!) вышли под его редакцией в Парижском музыкальном издательстве Макс Эшиг Ко.

В 1982 году Родриго Астуриас основал в Гватемала-Сити «Большие концерты в Гватемале», главной целью которых было познакомить гватемальскую публику с музыкальными шедеврами прошлого и современными произведениями, которые прежде никогда не звучали в стране.

Родриго Астуриас стал первым композитором, удостоенным премии Фонда Карлхайнца Штокхаузена за Четвертую сонату (1980). В 1989 году он

был приглашен для участия в работе над проектами Института исследований музыкальной акустики (IRCAM) в Париже.

В 1990-е годы Родриго Астуриас часто выступает в качестве дирижера, уделяя особое внимание музыке композиторов XX столетия. В 1995 году его приглашают для участия в шести интервью о собственном творчестве и музыковедческих исследованиях в программах на французском языке Радио и телевидения Романской Швейцарии, в которых были транслированы также музыкальные записи. В 1997 году он был приглашен для церемонии открытия Фестиваля Сивилла в Севилье, где он также выступил с докладом на конференции.

В период с 2003 по 2009 годы произведения Родриго Астуриаса были исполнены на Международном фортепианном фестивале в Бергамо и Бреши, Фестивале в поместье Фьесолана, Фестивале Святого Германа-ан-Ле, Фестивале Сивиллы в Севилье, Музыкальной осени в Казерте и Обществе «Новый консонанс» в Риме (Италия), Фестивале в Тонон-ле-Бене и Фестивале в Женеве (Швейцария), Фестивале в Эвиан-ле-Бене, Фестивале в Биаррице и Фортепианных вечерах в Аи-ен-Провансе (Франция), Фестивале в Саарбрюккене (Германия), Фестивале современного искусства в Лас Вегасе (США), Современном фестивале в Каракасе (Венесуэла), Международной встрече в Буэнос-Айресе (Аргентина), Фестивале Гватемалы в Антигуа (Гватемала), Ансамблевой музыки в Лондоне (Великобритания). Они также прозвучали в Колумбийском и Принстонском университетах, Университете Беркли, Институте Арнольда Шенберга в Лос Анжелесе (США), в Московской консерватории (Россия), Академии искусств в Гонолулу (Гавайские острова) и других высших учебных заведениях мира.

Произведения Родриго Астуриаса опубликованы издательской фирмой Петерс «С.Ф. Peters» (Нью-Йорк-Франкфурт), издательством APNM в Нью-Йорке и парижскими музыкальными издательствами Макс Эшиг и Дюран-Эшиг-Салабер.

В настоящее время музыка Родриго Астуриаса часто исполняется в Европе, США и странах Латинской Америки, звучит в передачах радио Франции и Швейцарии, радиостанций Би-Би-Си в Лондоне и Эр-Эй-Ай в Италии.

Как видно из рассказа Родриго Астуриаса о своей творческой деятельности, он имеет весьма богатый опыт сочинения произведений в техниках современной музыки. Именно этот опыт позволил ему достаточно объективно высказываться о музыке своих предшественников и современников.

В этой связи весьма важным оказывается тот факт, что Родриго Астуриас является столь же крупным ученым-музыковедом. Именно ему принадлежит заслуга открытия и возрождения музыки ряда своих соотечественников.

В конце 1980-х годов Родриго Астуриас приступил к музыковедческим исследованиям произведений гватемальского композитора, считавшихся полностью утраченными. Изучая музыку современных гватемальских композиторов и работая с архивными материалами, Родриго Астуриас обнаружил рукописи композитора-самоучки и адвоката Мануэля Мартинеса-Собрала (1879-1946), создавшего свои произведения в период с 1918 по 1942 годы. Большинство из них предназначено для фортепиано. По мнению Родриго Астуриаса, Мануэль Мартинес Собрал, как и его современник, гватемальский композитор Рикардо Кастильо, являются самыми выдающимися композиторами Центральной Америки¹⁸¹. Их творчество значительно отличается друг от друга¹⁸².

Рикардо Кастильо – это композитор, вдохновлявшийся мифологическими представлениями народов майя, и в настоящее время распространенными среди жителей сельских местностей. В целом его музыка предназначена для постижения всей глубины пространства высшего

¹⁸¹ К данному региону относятся Белиз, Гватемала, Гондурас, Коста-Рика, Никарагуа, Панама, Сальвадор.

¹⁸² На это Родриго Астуриас указывает в письме к автору данной статьи.

духовного мира или разумного космоса. Мануэль Мартинес Собрал – напротив, композитор урбанистический, и потому он более психологичен, его интересует внутренний мир человека, находящегося в замкнутой городской среде.

Рикардо Кастильо даже во время своего обучения во Франции, несмотря на разнообразные знания и владение разными техниками, не уходил слишком далеко от собственных корней и культуры. Проведя около пятнадцати лет в Париже, всю жизнь он был предан своим идеалам и сознательно придерживался национальных традиций Гватемалы. Мануэль Мартинес Собрал, до шестидесятилетнего возраста никогда не выезжавший за пределы своей страны, создавал более сложные и детально разработанные произведения в техниках, характерных для западного романтизма.

Рикардо Кастильо писал музыкальные произведения в очень коротких формах, и его балеты – это последование частей-миниатюр, исполнение каждой из которых по протяженности занимает одну – три минуты. Мануэль Мартинес Собрал был способен сочинять и в крупной форме – непреложным доказательством этого являются «Чапинские акварели», а также Соната для двух фортепиано¹⁸³ и Фортепианная соната¹⁸⁴. Три из его масштабных сочинений все еще потеряны для публики – это Симфония си-бемоль мажор, от которой осталось всего несколько набросков; Реквием, написанный в конце Первой мировой войны и Квартет для сопрано, флейты, виолончели и фортепиано. Родриго Астуриас узнал об этих трех произведениях благодаря тому, что в 1936 году Мануэль Мартинес Собрал составил для себя каталог

¹⁸³ Это произведение несколько раз было исполнено известным российско-британским фортепианном дуэтом в составе Джулиан Галланд и Ольги Балаклеетц во время гастролей по России в 1997 году.

¹⁸⁴ Аудиозаписи фортепианных произведений Мартинеса Собрала в исполнении пианистов Сюзанны Хуссон и Мишеля Бурдонкля были записаны по инициативе и под художественным руководством Родриго Астуриаса и изданы фирмой «Марко Поло» в серии «Музыка Гватемалы» (аудиоальбомы № 3 и № 5). Собрание сочинений для фортепиано Рикардо Кастильо составляют аудиоальбом № 4 антологии «Музыка Гватемалы» в исполнении пианиста Массимилиано Домерини. Парижское издательство Макс Эшиг, которое впоследствии преобразовалось в Дюран Эшиг Салабер, издало собрание сочинений обоих композиторов под редакцией Родриго Астуриаса с его вступительной статьей, примечаниями и комментариями.

своих произведений, который включает эти и другие миниатюры (до настоящего времени они еще не были обнаружены).

Таким образом, по глубокому убеждению Родриго Астуриаса, Мануэль Мартинес Собрал несомненно является последователем творческой ветви музыкального романтизма, идущей от Шопена к Григу, в то время как Рикардо Кастильо – приверженец отдаленный и последователь французского импрессионизма, а также творчества представителей «Шестерки» и Игоря Стравинского.

Приложение 8.

Хосе Астуриас Рудеке¹⁸⁵

«SON DEL VOLCAN»: МОЯ ЖИЗНЬ В МУЗЫКЕ¹⁸⁶

Большая часть моей жизни проходила в Гватемале во второй половине XX века, когда в стране царила общественная несправедливость, разгоралась братоубийственная война, свирепствовали пытки и резня. Они приносили колоссальные человеческие потери: во время Гражданской войны 1960-1996 годов в стране погибли двести тысяч человек. Это дополнялось и природными катаклизмами: землетрясение 4 февраля 1976 года погубило двадцать девять тысяч человек, много жизней унесли вулканические извержения, произошедшие 4 января 1990 года. В моем слухе резонировали взрывы бомб, громоханы пулеметов, вулканического гула и сейсмических рычаний, в то время как я старался учиться, работать и любить. В пятидесятилетнем возрасте, когда перечень изучаемых мною музыкальных произведений истощился, я принял решение прекратить «читать» музыку, чтобы заняться композиторской деятельностью и начать ее писать. Так в 1996 году появился альбом для оркестра «Son del Volcan»¹⁸⁷.

Название произведения. Для названия альбома для оркестра мною были выбраны многозначные термины, имеющие глубокий историко-культурный контекст. Понятие «сон» («son») в современной мировой музыкальной культуре связано с обозначением жанра иберо-американской музыки с характерными для него ритмическими свойствами. Однако первоначально термин «son» определял форму западноевропейской песенной музыки: этимологически он берет начало в протоиндоевропейском корне

¹⁸⁵ Хосе Астуриас Рудеке (р. 1943) – известный гватемальский общественный деятель, архитектор, композитор, музыкант-исполнитель.

¹⁸⁶ Литературный перевод текста данной статьи Хосе Астуриаса Рудеке с испанского языка; дополнения и уточнения в скобках в основном тексте; пояснения, примечания и комментарии в сносках сделаны В.И. Лисовым и А.С. Алпатовой.

¹⁸⁷ Его создание заняло два года, в то время как, например, Концерт для гобоя C dur был написан в течение шести месяцев в 1997 году.

«sengh» и готическом «saggws»); отсюда происходят термины, принятые в западноевропейских языках: английский «song», немецкий «song». Второе значение слова «son» м – это множественное число испанского глагола «ser» («быть») – то есть буквально «son» означает «(они) есть»¹⁸⁸. «Вулкан» же – это могущественный символ обновления земли гватемальского народа, созидания его территории; в прошлом это был щит страны и политических организаций. Таким образом, название «Son del Volcan» отражает все указанные смыслы: 1) ритмическое постукивание (пульс) (пробуждающегося) вулкана; 2) песня (гул) (действующего) вулкана; 2) люди, которые живут в окрестностях вулкана и принадлежат ему¹⁸⁹⁵.

Содержание произведения. Простое содержится в сложном – в музыке этот принцип придает легкость слушательскому восприятию. Понимая это, я решил сочинить большое эпическое циклическое произведение для оркестра, хора и органа, которое было бы связано с музыкальными корнями Гватемалы и ее скорбящего народа, страдающего от сейсмичности и вулканической неистовости своей земли, благодаря которым общественная и геологическая жизнь страны всегда остается молодой, а процессы – нестабильными. В этом произведении повествуется о происхождении страны и ее истории – испанском вторжении, завоевании (конкисте) и не имевшей никакого результата последующей колонизации, о метисации индейского народа, его радостях, печалях, плаче и неудавшейся борьбе. В нем ставятся вопросы, на которые нет окончательных ответов. В поэме «Mi Volcan» («Мой вулкан»), являющейся восьмой, последней частью «Son del Volcano», и особенно в ее хоровом разделе содержится главный вывод всего сочинения. Индейское начало в произведении выражено с

¹⁸⁸ В испанском языке не принято употреблять местоимения при глаголах – на них указывают сами глагольные формы: например, для того, чтобы сказать «я есть», «ты есть», «он есть», «мы есть», «вы есть», «они есть» достаточно использовать глагол «быть» в соответствующей форме: «sou», «eres», «es», «somos», «sois», «son».

¹⁸⁹ Дословно это можно понять так, что они и сами являются вулканом.

помощью музыкальных тем, основанных на пентатонике, европейское – посредством диатонических мелодий.

Форма произведения. Корни «сон» как жанра можно обнаружить в античном музыкальном искусстве. Музыка, сопровождавшая танец, занимала важное место в культурной жизни Древней Греции и Рима. Эти традиции были отражены в итальянской тарантелле, испанских фанданго и сарабанде. Из Испании танцы попали в Новый свет, о чем есть упоминания в словарях первой половины XVII столетия¹⁹⁰. Обогащенные новым содержанием, фанданго и сарабанда вернулись обратно в Европу, что дает возможность рассматривать их как ибероамериканские танцевальные жанры. Именно в таком качестве сарабанда стала частью западноевропейской барочной сюиты. В Гватемале и до сих пор популярные салоны танца продолжают называть «Sarabandas».

Композиционные и метроритмические признаки жанра «сон» встречаются во многих латиноамериканских видах и жанрах песенно-танцевальной музыки. В Мексике эти «son» известны как «sones michoacanos», «sones huastecos», «sones jarochos», «sones iztmeños» («zandunga»), «sones huapangos» и «sones fandangos». В Гватемале – как «sons masheños» и «sone seis por ochos», в Никарагуа – как «sones de Masaya», в Гондурасе – как «fandangos», в Пуэрто-Рико – как «sones», на Кубе – как «sones» и «montunos». В Южной Америке «son» имеет другие названия: в Аргентине – «malambo», «chacarera» и «zamba»; в Парагвае – «galopera»; в Чили – «cuеса»; в Боливии – «carnavalito» и «bailecito». В Перу это «huaynos», «yaravies», «marineras» и «guabina», в Эквадоре – «pasillos». В Колумбии – «merengue-vallenato» и «bambuco», в Венесуэле – «vambuco».

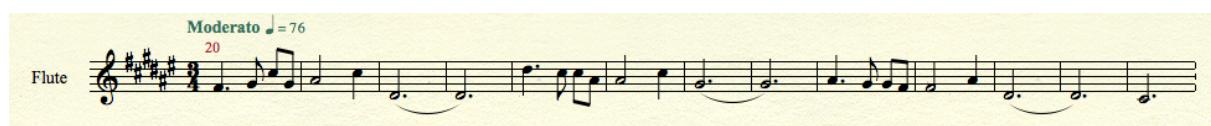
¹⁹⁰ Дядя Хосе Астуриаса Рудеке – выдающийся гватемальский и латиноамериканский писатель XX столетия, лауреат Нобелевской премии Мигель Анхель Астуриас в романе «Глаза погребенных». Посвященном событиям революции в Гватемале в 1940-е годы, рассказывает о распространении в этот период в гватемальской деревне сарабанды как танца протеста против насилия власти.

Форма «son», как правило, простая трехчастная – это соотношение А-В-А. Его размерами могут быть 6/8, ~~3/4~~, 2/4, но во всех случаях благодаря преобразованию четвертных долей в триоли в целом ощущается трехдольность. Часто несколько ритмических моделей-рисунков переплетаются, образуя красивые и сложные полиритмические формулы и фигуры. Например, в парагвайских «galoperas» (жанр происходит от польки) их исполняют две арфы и несколько гитар. В музыке стран Карибского бассейна, где объединяются традиции индейцев, афроамериканцев и евроамериканцев, также встречаются полиритмические сочетания в партиях музыкальных инструментов, как, например, в кубинском «montuno». Подобное имеет место и в колумбийском «merengue-vallenato».

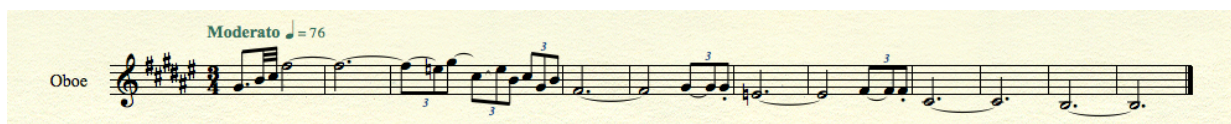
Все части произведения «Son del Volcan», за исключением третьей – «Consercion», выполнены в жанре «son» или имеют его отдельные признаки. Начинается и завершается произведение тремолирующим звуком, который символизирует землю Гватемалы. Форма «альбома для оркестра» была предложена известным аргентинским композитором А. Хинастерой в его «Концертных вариациях» op. 23 (1953). Альбом для оркестра «Son del Volcan» не является трудным для слушательского восприятия – каждая часть невелика и звучит от трех с половиной до пяти минут. В то же время его нельзя назвать сюитой, так как он содержит не только танцы. Это произведение полистилистическое – в нем сочетаются разные музыкальные истоки. Кроме того, оно автобиографично, и передает события жизни автора в период 1954-1994 годов.

Современная музыка с каждым днем становится все более космополитичной. И. Стравинский и П. Хиндемит обращались в своем творчестве к жанру аргентинского танго; а П. Чайковский, Н. Римский-Корсаков, Ж. Бизе и Г. Вольф писали произведения на испанские темы; Д. Мийо широко использовал джаз. Многие лучшие исполнители западной музыки являются музыкантами азиатского происхождения.

Рассмотрим структуру каждой части альбома для оркестра «Son del Volcan» более подробно. Большинство тем сочинения экспонируются в первых двух частях. В музыкальной фактуре *первой части «Aurora»* мелодико-тематический материал соединяется с остинатным фоном. Тема, названная «El territorio» («Территория», см. нотный пример), основана на пентатонике и проводится сначала у флейты (с т.20), а затем у флейты-пикколо (с т. 35), в том числе в дуэте с имитирующим эту тему кларнетом (с т.79).

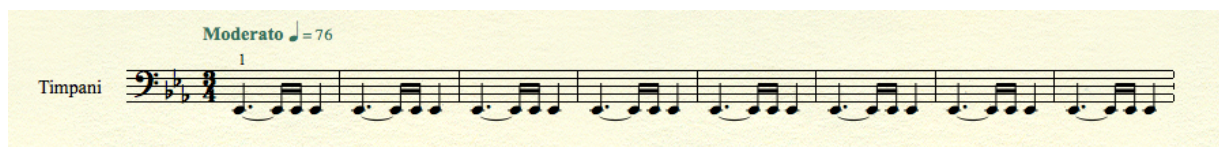


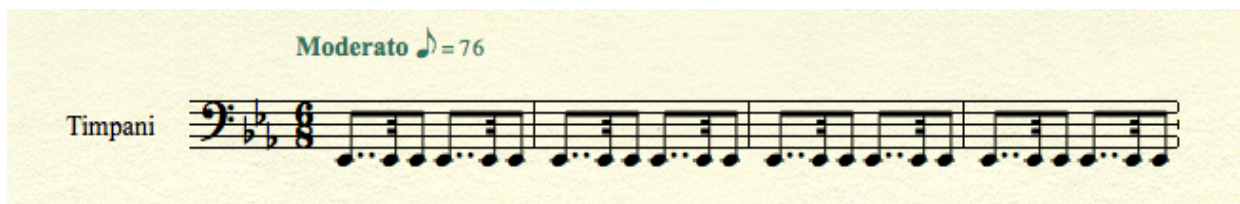
Вторая тема «Iris» («Ирис», см. нотный пример) звучит у гобоя (с т.50), который передает ее английскому рожку (на кварту ниже, с т. 59).



Третья тема «La lucha» («Борьба») представлена лишь в общих чертах в партиях гобоя (с т.70) и трубы (с т.77).

Сопровождающий темы ритмический фон напоминает о церемониальной музыке, звучащей в Гватемале во время торжественных празднеств. В нем же передается тревога насекомых тропической сельвы (Chiquirrines) перед началом извержения вулкана. Образ вулканического взрыва становится импульсом всего сочинения. Призыв к борьбе людей слышен в партии литавр – это словно биение сердца Родины. Он повторяется и в конце всего произведения. Остинатная формула для удобства чтения записана в размере 3/4, но по сути она дана в двухдольном метре – 6/8 (см. нотные примеры).





На протяжении всей части ритмическое остинато с незначительным варьированием проводится в партиях колокольчиков и маримбы в стиле С. Райха. В гармоническом языке части обращают на себя внимание кластеры, состоящие из звуков пентатоники. Их структура и звуковысотность почти не меняются, что создает образ атмосферы влажной сельвы, в то время как в партиях гобоев и флейт, звучащих в параллельную секунду, переданы пение цикад и стрекот насекомых. Как символ восходящего солнца может быть трактован 32-хфутовый органый бас на звуке «до», данный в стиле сочинения Р. Штрауса «Так говорил Заратустра».

Вторая часть «Son» написана в форме рондо с некоторыми особенностями. Началом части рондо здесь является эпизод, а не рефрен (в данной схеме и далее нижние цифры указывают номер такта, с которого начинается каждый раздел): $B_1 A_{10} C_{14} A_{22} D_{26} A_{34} E_{38} A_{50} F_{54} A_{62}$. Из фа мажора тема модулирует в тональности других тем сочинения. Торжественный по характеру рефрен А образован от свободной трактовки темы «El territorio». В его последнем, пятом проведении в форме фугато тема проходит у литавр. Первый эпизод В дан в фа мажоре – это стретта на тему «El territorio», исполняющаяся квинтетом деревянных духовых и валторны. В ее музыкальном материале используются заключительные звуки всей части «Auroga». Праздничное настроение второго эпизода С (фа мажор) предвосхищает тему любви «Amor» (имя женщины) из третьей части «Consercion» (часть католического богослужения), а третий эпизод D (сибемоль мажор) предваряет тему шестой части «Neblina» («Дымка»). В четвертом эпизоде Е (фа мажор) перед слушателем предстают очертания темы «Navidad» («Рождество») из четвертой части «Fiesta» («Праздник»), изложенной в контрапункте с упрощенной темой «El territorio» из первой

части. В пятом заключительном эпизоде F (ми мажор) появляется тема борьбы, которая доминирует в седьмой («Como?» – «Как?») и восьмой («Mi volcано») частях. Ритмически «Son» напоминает аргентинский «son» – «malambo» – особенно ярко эта связь отмечается в рефрене с его партией барабана и в заключительном разделе второй части в партии литавр.

Третья часть «Concepcion» – это чакона, основанная на ибероамериканском материале. Ее содержание передают следующие темы: A₁ – «Bartolomé» («Бартоломе»), B₉ – «Anaité» («Анаит»), C₂₃ – «Replica de Bartolomé» («Ответ Бартоломе»), D₃₁ – «Llanto de muheres aborigenes» («Плач туземных женщин»), E₄₂ – «Apoyo de aborigenes» («Помощь аборигенов») и F₅₆ – «Argumentación triunfante final de Bartolomé» («Триумфальная конечная аргументация Бартоломе»). Музыка иллюстрирует эпизод из жизни конкистадора – монаха, автора «Новых Законов 1542 года» Бартоломе де лас Касаса, по словам М. Монтефорте Толедо, участвовавшего в завоевании «Индий» с крестом, мечом и священным огнем. У него были дети от Анаите – его помощницы в монастыре Сьюдад-Реаль (Чиapas, Королевство Гватемалы в XVI веке).

В музыке данной части альбома для оркестра образ внушительного и всемогущего для индейцев монаха передан с помощью оstinатной темы (ля-бемоль мажор) у органа (см. нотный пример).



The image shows a musical score for an organ. At the top, it is marked 'Larghetto' with a tempo indication of a quarter note equal to 60. The score is written in 4/4 time and consists of three staves. The top staff is the right hand, the middle staff is the left hand, and the bottom staff is the bass line. The music features a prominent, repetitive melodic line in the right hand, which is characteristic of an ostinato. The key signature is one flat (B-flat major or G minor). The score is marked with 'Organ' on the left side.

В основанной на пентатонике теме «Anaité» (ля-бемоль мажор – ля-бемоль минор – ля-бемоль мажор) показана доверчивая, простодушная и целомудренная женщина (см. нотный пример).



В беседе с нею и другим туземными женщинами Бартоломе выступает то как жестокий и неумолимый церковный служитель (тема в фа мажоре), то как серьезный и заботливый пастырь (заключительная тема в ля мажоре). В теме плача женщин (см. нотный пример) использованы интонации современных женских плачей в сопровождении характерного постукивания, услышанных автором альбома для оркестра около собора Святого Томаса в индейском городе Чичикастенанго.

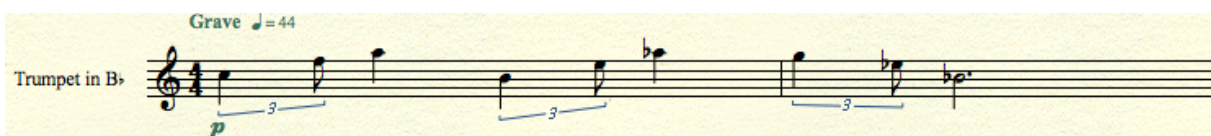
В четвертой части «Fiesta» переплетаются элементы праздничной музыки обеспеченных и бедных классов населения Гватемалы 1950-1960-х годов XX века. В тематическом и тонально-гармоническом плане все разделы связаны друг с другом. В качестве предшественников образного содержания данного музыкального материала следует назвать Квартет ор. 118 си-бемоль мажор Л. ван Бетховена и Интермеццо для фортепиано ор. 118 ми-бемоль минор Й. Брамса, в которых попеременно передаются предваряющие друг друга настроения радости, счастья и грусти, печали. Принцип противопоставления двух контрастных образных сфер применен на макроуровне – во всем произведении «Son del volcan», и на микроуровне – в данной части: раздел A₁ в до мажоре с т. 77 становится вариантом разделов A и E с т. 177, все они даны в жанре saltarello; разделы B в фа мажоре с т. 27 и D в ля мажоре с т. 105 выделяются в самостоятельную пьесу; разделы A, C и E проводятся в различных тональностях. Раздел «Navidad» (см. нотный

пример) написан в стиле джазового вальса. На протяжении ста тридцати одного такта друг друга сменяют три мотивно-тематические фразы, в гармоническом языке используются параллельные трезвучия и септаккорды. Интонация тритона в коде финала всей части символизирует ситуацию вопроса и ответа на него.

В музыке *пятой части «Presion»* выражены идеи часто происходящих в Гватемале природных и общественных катаклизмов. Территория страны находится на месте наложения друг на друга двух тектонических плит, Североамериканской и Карибской. Результатом их движения являются не только вулканическая деятельность и землетрясения, но и возможно, беспокойство в жизни человека и общества. Насилие, репрессии, убийства, бывшие трагической нормой на протяжении десятков лет, переданы посредством обращения к жанру скорбной пассакалии с основной темой в виде ритмического остинато (см. нотный пример) как символа медленно падающих на голову осужденного человека капель воды (вид пытки-казни).

Несколько мотивов, составляющих мелодическое развертывание части, опираются на жанры национальных гимнов и маршей стран, которые так или иначе вмешивались в Гражданскую войну Гватемалы в 1960-1996 годах. Из ритмической темы капли воды вырастает тема гимна «Voudin» французских легионеров, которая была использована Движением Национального Освобождения Гватемалы, благоприятствовавшему началу Гражданской войны в 1954 году (см. нотный пример).

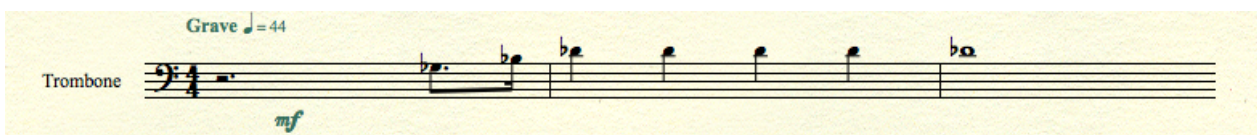
Тема борьбы (см. нотный пример) в этой части символизирует противодействие насилию (тема капли).



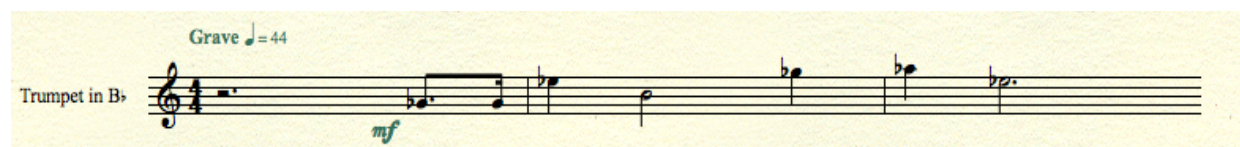
Она напоминает лейтмотив меча из оперы Р. Вагнера «Зигфрид» (см. нотный пример).



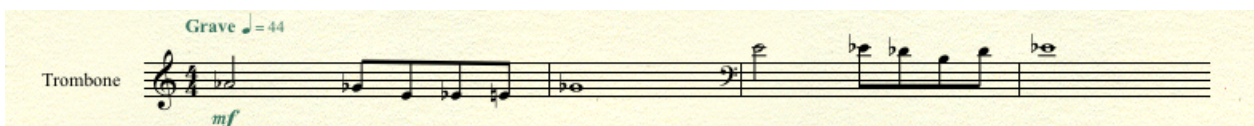
Следующая тема, основанная на одной из песен морских пехотинцев США (см. нотный пример), передает образ острия копья как символа Североамериканского вмешательства.



Другая тема взята из песни «Вперед Кубинцы» (см. нотный пример), звучавшей на радио Гаваны во время войны кубинского народа против США.



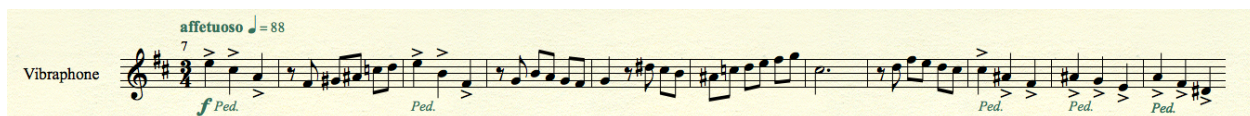
Вместе с нею используется и тема, опирающаяся на музыкальный тематизм Гимна СССР (см. нотный пример) – символа советской помощи воюющему гватемальскому народу.



После падения Берлинской стены и распада СССР в политике и военных действиях, проходящих в Гватемале, наметились перемены. Словно по математическому закону, открытому Р. Декартом, революция развернулась на 360 градусов и прибыла в пункт своего отправления. В

музыке части это отражено в активном мелодическом движении и гармонических модуляциях.

Шестая часть «Neblina» написана в форме романтической баллады. Ее структура представлена следующими темами: A_1 – вступление в ре мажоре; B_7 – главная тема в ре мажоре (см. нотный пример); C_{23} – первый переходный раздел с элементом из вступления и интонацией вопроса; D_{31} – вторая тема в фа-диез мажоре проходит как *cantus firmus* в партии альтов с контрапунктом у кларнетов; E_{44} – третья тема в фа-диез мажоре в партии виолончели; F_{60} – второй переходный раздел на материале темы борьбы; B_{72} – реприза главной темы в ре мажоре звучит в партии первых скрипок на фоне оркестрового tutti.



В **седьмой части «Сото?»** – интерлюдии из двух разделов – сделана попытка задать вопросы и ответить на них. В первом разделе A_1 в до мажоре на остинато словно звучит вопрос «Что делать?», а во втором разделе B_{20} на него дается четыре варианта ответа. Ритмическую поддержку в музыкальном изложении осуществляют литавры, подводящие к финалу.

Восьмая часть «Mi volcan» по архитектонике напоминает шествие, восходящее по спирали. Идея борьбы здесь проводится как центральная для разрешения проблем людей всей гватемальской земли. Эту часть составляют такие разделы: A_1 – вступление (воинственный ритм, до мажор), B_{13} – марш у струнных инструментов, C_{44} – хорал (до мажор), D_{68} – марш у деревянных и медных духовых инструментов (включает тему борьбы как символа подготовки к сражению), E_{101} – «Битва» (как тема тревоги звучит тема насекомых из первой части, соль мажор), F_{116} – «Интермеццо» шуточного характера (образ убегающих от борьбы людей), G_{132} – фанфарная тема, H_{147} – марш переходит в заключительный гимн «Мой вулкан» в исполнении хора; I – тема у литавр (образ угрозы обновляющего мир вулкана). Всей форму части можно трактовать как сложную трехчастную, каждый раздел которой

состоит из трех подразделов: первая часть – В (ми мажор) – С (до мажор) – D (ми мажор-ре мажор); вторая часть – E (соль мажор), F и G; третья часть – гимн Н (ми-бемоль мажор).

Oboe *A la marcia* ♩ = 120

68

NAVIDAD

José Asturias
© 1,998

1 Intro *Moderato* ♩ = 140

2 *p accel.*

9 **A** 3 *Allegro dolce*

mf Am7 Em7 Gm7 C7

4 *stringendo* *f* 5 *a tempo*

Fmaj7 Gm7 A^b7 Am7 *mf* B^bm7 Cm7 G^bmaj7

24 *mp* *mf* 6

A^b7 B^bmaj7 Bm7(♮5) E7 Amaj7 Fmaj7

32 **B**

Gm7 Cm7 A7 Dmaj7 Gmaj7 A7 E^bm7

40 **C**

A^b7 D^b7(add maj7) D^bmaj7 Cmaj7 Bmaj7 B^bmaj7

47 7 *p* 8 *f*

Amaj7 Fmaj7 Gm7 Am7 B^bmaj7 E7(♮5)

54 **D** *p*

Bm7 E7 Amaj7 Bm7 C[#]m7

NAVIDAD

62 *mf*

E7 E^bm7(♯5) G[♯]7 C[♯]m7(♯5) F[♯]7 B maj7

68 *p* *mf* **E** **F**

Bm7 Em7 F[♯]7 Bm7(♯5)

74

E7 Am7(♯5) D7 Fmaj7 E7

mp *f* **G** **H**

A maj7 Bm7 C7 C[♯]m7 Dm7 Em7

87 *mp* *mf* **I**

B^b maj7 C7 D maj7 E^bm7(♯5) G[♯]7 C[♯] maj7

95 **J** **9**

A maj7 Bm7 Em7 F[♯]7 B maj7 C[♯]7 Gm7

102 **10** *f*

C7 Fmaj7 Emaj7 E^b maj7

107 *ff* *mp* **K**

D maj7 D^b maj7 Cmaj7 Dm7

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'NAVIDAD'. It consists of eight staves of music in treble clef. The key signature is two sharps (F# and C#). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings (mf, p, mp, f, ff). Chord symbols are written below the notes, including E7, Ebm7(♯5), G#7, C#m7(♯5), F#7, B maj7, Bm7, Em7, F#7, Bm7(♯5), E7, Am7(♯5), D7, Fmaj7, G, H, A maj7, Bm7, C7, C#m7, Dm7, Em7, Bbmaj7, C7, D maj7, Ebm7(♯5), G#7, C#maj7, A maj7, Bm7, Em7, F#7, B maj7, C#7, Gm7, C7, Fmaj7, Emaj7, Ebmaj7, D maj7, Dbmaj7, Cmaj7, and Dm7. There are also lettered boxes (E, F, G, H, I, J, K) and circled numbers (9, 10) placed above the notes. The score is numbered 62, 68, 74, 87, 95, 102, and 107 at the beginning of each staff.

NAVIDAD

The musical score consists of three staves of music in treble clef, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first staff (measures 113-119) features a melodic line with accents and a dynamic marking of *f*. A circled '11' is above the staff, and a box containing the letter 'L' is positioned above the final measure. The second staff (measures 120-126) continues the melody with dynamic markings of *mf* and *f*. The third staff (measures 127-131) concludes the piece with a dynamic marking of *mp* and a double bar line. Chords are indicated below the staff: Em7, Fmaj7, B7(5), F#m7, B7, Emaj7, F#m7, G#m7, Am7, B7, Amaj7, B7, Dmaj7, G#7, Amaj7, Dmaj7, and C#maj7.

Приложение 9.
Иллюстрации¹⁹¹

ТЕПОНАЦТЛИ

Два ацтекских тепонацтли
из фондов Американского музея естественной истории.
Длина барабанов – около 60 см.



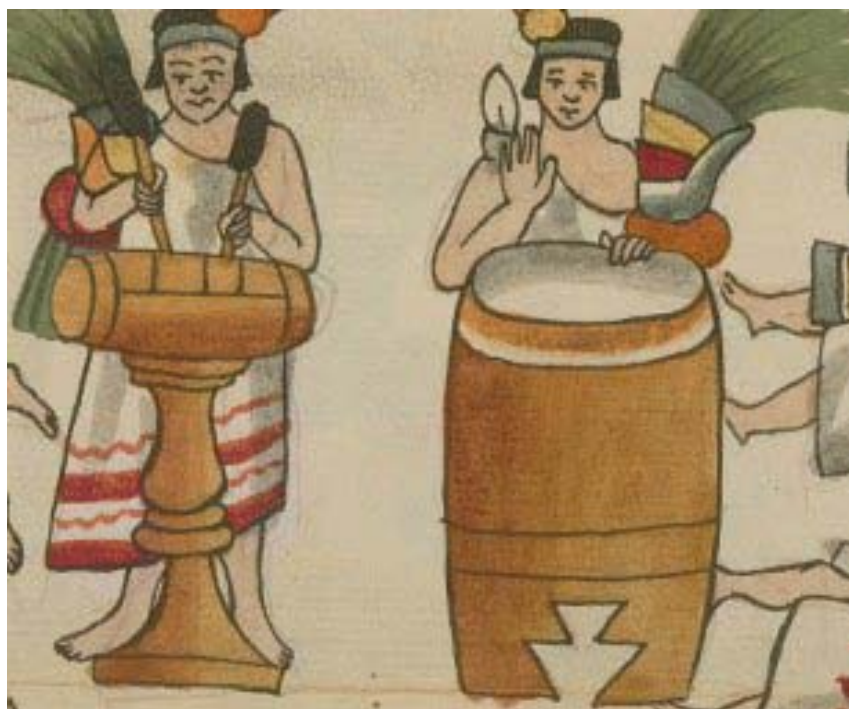
¹⁹¹ Использованы материалы Интернет-сайтов. См.: Электронный ресурс. – Режим доступа: vodolazgu.ucoz.ru; eomi.ws; www.myspace.com; jiveysoft.com

УЭУЭТЛЬ В АНСАМБЛЕ С ТЕПОНАЦТЛИ

Рисунок XVI века из Флорентийского кодекса, показывающий церемонию, в которой используется барабаны тепонацтли и уэуэтль.



Фрагмент рисунка из Кодекса Хуана де Товара (XVI в.)



ТЕПОНАЦТЛИ. Современная Мексика.



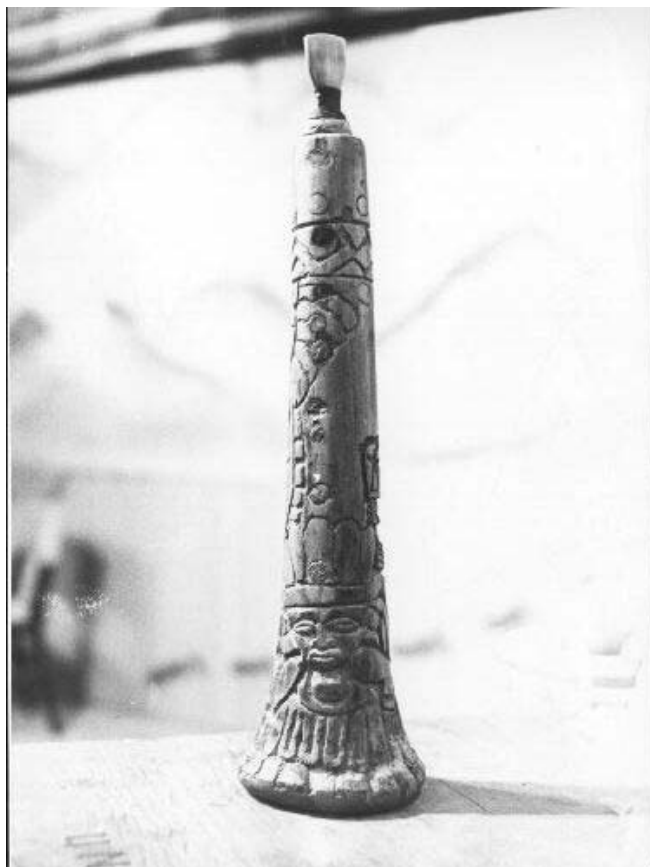
АТЕКОКОЛЛИ. Мексика



**УИЛАКАПИЦТЛИ, ТЛАПИЦАЛЛИ, ЧИЛИЛИТЛИ, ЧИЧТЛИ.
Современная Мексика**



ЧИРИМИА. Современная Гватемала



Приложение 10.

Нотные примеры.

Пример 1. Танцевальная драма майя киче «Рабиналь-Ачи». Фрагменты.

Trp-t I

Trp-t II

Tun

This musical fragment consists of three staves. The top staff is for Trp-t I (Trombone I), the middle for Trp-t II (Trombone II), and the bottom for Tun (Tuba). All three staves are in 3/4 time and feature a melodic line with eighth and quarter notes, ending with a double bar line.

This musical fragment consists of a single staff with a treble clef and a 3/4 time signature. It begins with a melodic line of eighth notes, followed by three measures of rests indicated by a diagonal slash through the staff.

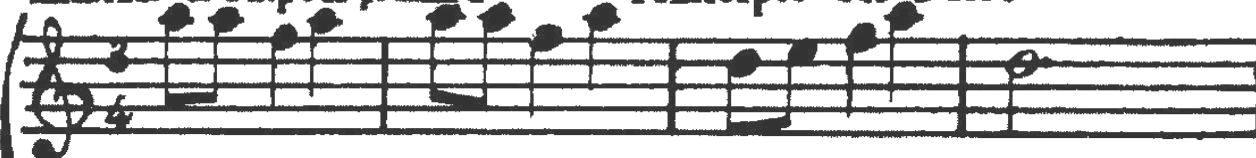
Trompeta I

This musical fragment consists of three staves. The top staff is labeled 'Trompeta I' and contains a melodic line with eighth and quarter notes. The middle and bottom staves contain rests indicated by diagonal slashes through the staff.

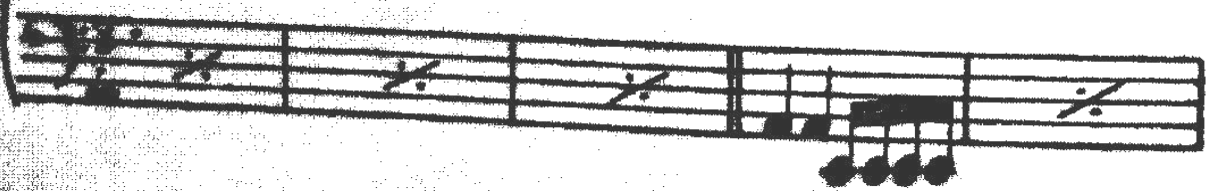
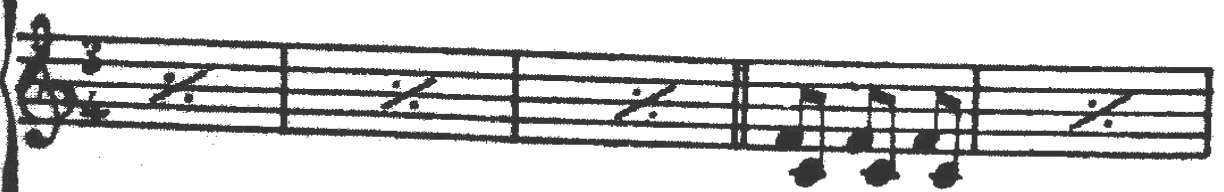
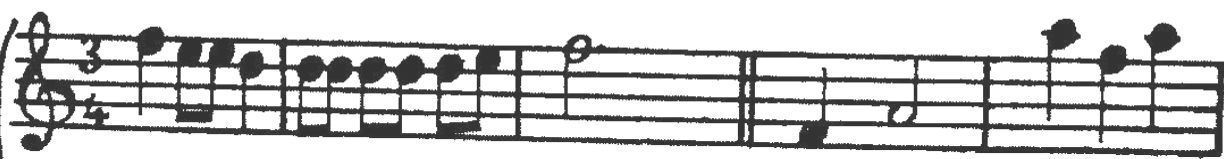
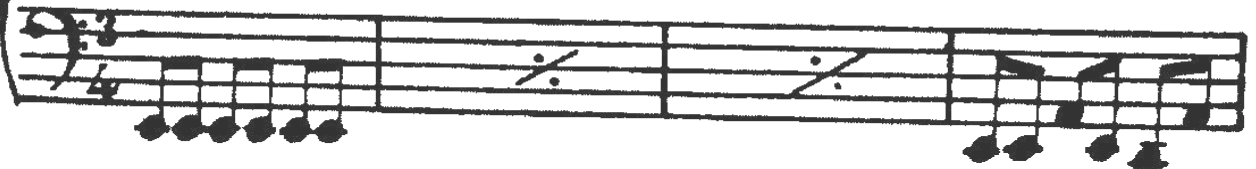
Танец пленника

Moderado. Trompeta primera

Principio del baile



Trompeta 2ª



Пример 2. Танцевальная драма «Монтесума и Кортес».

Танец Монтесумы и Кортеса.

Musical score for 'Dance of Montezuma and Cortes'. It consists of three staves of music in a single system. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The second staff contains a first ending bracket with four measures, numbered 1, 2, 3, and 4. The third staff concludes the piece with the instruction 'D.C. ad lib'.

Пример 3. Танец испанцев

Musical score for 'Dance of the Spaniards'. It consists of two staves of music. The first staff is labeled 'Violin' and begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The tempo is marked '♩. 112'. The second staff concludes with the instruction 'D.C. ad lib'.

Пример 4. Танец ацтеков

Musical score for 'Dance of the Aztecs'. It consists of three staves of music. The first staff is labeled 'Violin' and begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The tempo is marked '♩. 120'. The second and third staves continue the piece, with the third staff concluding with the instruction 'D.C. ad lib'.

Пример 5.

Традиционные песни майя, Мексика.

Introduccion Solemne

Musical score for 'Introduccion Solemne' in G major, 2/4 time. It consists of four staves. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The second staff includes a piano (*p*) dynamic marking and a first ending bracket labeled '1'. The third staff includes a second ending bracket labeled '2'. The fourth staff concludes the piece with a double bar line.

Doloroso

Musical score for 'Doloroso' in G major, 2/4 time. It consists of a single staff with a treble clef and a common time signature, ending with a double bar line.

Lento

Musical score for 'Lento' in G major, 2/4 time. It consists of four staves. The first staff has a treble clef and a common time signature. The second staff includes a piano (*p*) dynamic marking and a *Sigue* instruction. The third staff includes a first ending bracket labeled '1'. The fourth staff includes a second ending bracket labeled '2' and a trill (*tr*) marking.

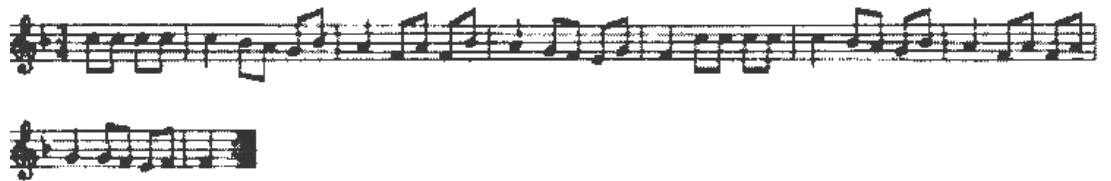
Мелодии для скрипки

из репертуара традиционного музыканта Себастьяна Салеса Мата,
г. Сан Себастьян, департамент Уэуэтенанго, Гватемала.

Primera melodía



Segunda melodía



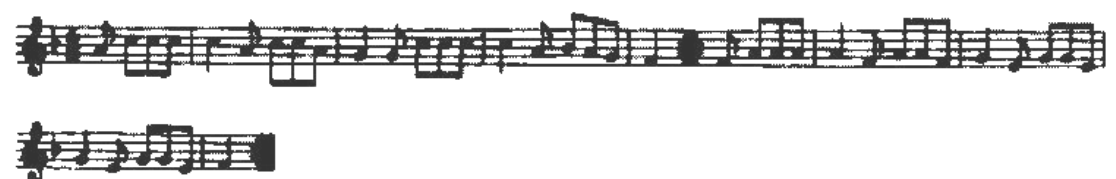
Tercera melodía



Cuarta melodía



Quinta melodía



Пример 6.

Магическая песня лакандонов, г. Йашчилан, штат Чиapas, Мексика.

Two systems of musical notation in treble clef. The first system consists of two staves. The top staff begins with a tempo marking of $\text{♩} = 80$ and the word "ten." written twice. The melody is characterized by a series of eighth notes, with some sixteenth-note passages. The second system also consists of two staves, continuing the melodic line with similar rhythmic patterns.

Ритуальная песня лакандонов, г. Йашчилан, штат Чиapas, Мексика.

Two systems of musical notation in treble clef. The first system consists of two staves. The top staff begins with a tempo marking of $\text{♩} = 128$. The melody is primarily composed of quarter notes and eighth notes. The second system continues the melody on two staves, ending with a double bar line.

Традиционная песня мешиков (ацтеков), Мексика.

М.М. $\text{♩} = 88$

Two systems of musical notation in treble clef. The first system consists of two staves. The top staff begins with the tempo marking "М.М. $\text{♩} = 88$ ". The melody is composed of quarter and eighth notes. The second system continues the melody on two staves, concluding with a double bar line.

Пример 7. Церковная музыка народности цоциль для флейты и барабанов. Сан Кристоаль де лас Касас, штат Чиapas, Мексика.

Запись Б. Сампера.

Flauta

Flauta

Tambor

Simile

D.C. ad lib.

Пример 8. Песня «Намбариму». Запись Б. Сампера.

Canto

Teponaztli

Mu tu che li co pa de men dio se mu su ta na ca pu

nia ca mu ca ni qui tum lu dum mú me san-to an-que le

a-le-lu-ya la-le-lu-ya su-ta na ca pu.

Para terminar

D.C.

**Пример 9. «Религиозная музыка для бодрствования»
(«Tonada religiosa velacion»)**

(B. Samper)

Flauta $\text{♩} = 72$
8^a

D. C. ad lib.

Flauta $\text{♩} = 60$
8^a

Tambor Simile

(B. Samper)

**Пример 10. Религиозная музыка, исполняемая во время
службы Тайной вечери (Tonadas religiosas despedida)**

(B. Samper)

Flauta $\text{♩} = 120$
8^a

Tambor

Tambor

Пример 11. Церковная музыка, исполняемая при приготовлении алтаря
к службе (Tonada religiosa para componer el altar)

$\text{♩} = 120$ (B. Samper)

The musical score is presented in two systems, each containing three staves. The top staff is a treble clef melody with a 9-measure phrase. The middle staff is a bass clef accompaniment with a 7-measure phrase. The bottom staff is a guitar accompaniment with a 4-measure phrase, featuring triplets and accents. The score includes repeat signs and dynamic markings.

Пример 12. Религиозная музыка народности цоциль.
Сан Кристоаль де лас Касас, штат Чиapas, Мексика.
Песня в честь Св. Доминго. Запись Б. Сампера.

The musical score is arranged in three systems. The first system includes parts for Flauta, Clarín, and two Tambor parts (mano derecha and mano izquierda). The Flauta part is mostly silent, with a few notes in the final measure. The Clarín part plays a melodic line with accents. The Tambor parts provide a rhythmic accompaniment with a 3/4 time signature. The tempo is marked as $\text{♩} = 112$. The key signature has one flat. The second system shows two first endings (1. and 2.) for the Clarín and Tambor parts. The third system continues the rhythmic accompaniment for the Tambor parts.

Пример 13. Религиозная музыка народности цоциль.
Сан Кристоаль де лас Касас, штат Чиapas, Мексика.
Песня в честь Св. Лоренцо. Запись Б. Сампера.

(B, Samper)

Canto $\text{♩} = 76$

Violín

Arpa

Guitarra

La-ra-la la-la la la ra-la la la la la-ra-la

la la la la-ra-la la la la la-ra-la la la la la

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line with lyrics, a piano accompaniment with triplets, and a chordal accompaniment. The second system also includes a vocal line with lyrics, a piano accompaniment with triplets and a 9th note, and a chordal accompaniment.

Пример 14. «Восставший Младенец Иисус»
(«Levantamiento del Niño Jesus»)

The musical score is arranged in three systems, each containing three staves: Violin (top), Arpa (middle), and Guitarra (bottom). The piece is in 2/4 time and begins with a tempo marking of $\text{♩} = 96$ and a key signature of one sharp (F#). The first system shows the initial melodic lines for all three instruments. The second system features a first ending (marked '1') in the Violin part and a 'Fin' marking at the end of the system. The third system continues the melodic development. The fourth system includes a second ending (marked '2') in the Violin part. The score concludes with a final chord in the Guitarra part.

Пример 15. «Рождение Младенца Иисуса»
(«Nacimiento del Niño Jesus»)

Violín

Arpa

Guitarra

♩. = 108

D.C. ad lib.

The image shows a musical score for three instruments: Violin, Arpa (Harp), and Guitarra (Guitar). The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked as quarter note = 108. The Violin part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Arpa part consists of a right-hand melody and a left-hand accompaniment of dotted quarter notes. The Guitarra part plays a rhythmic accompaniment of eighth-note chords, with fingerings '2' and 'v' indicated. The score is divided into two systems, with the second system ending with the instruction 'D.C. ad lib.'.

Пример 16. Городская песня «Аделита».

Сан Кристоаль де лас Касас, штат Чиapas, Мексика.

Запись Б. Сампера.

Arpa

Guitarra

$\text{♩} = 63$

D.C. ad lib

Пример 17. Танец ягуара и оленя. Запись Б. Сампера.

J = 80  (B. Samper)

Canto

Ja la mel ro - sa - rio, Ja la mel ve - lo - ri - co

Arpa

Guitarra

Sonaja
(Chin chin)

Ja la mel ro - sa - rio, Ja la mel ve - lo - ri - co

al  *ad lib.*

Пример 18. Малинче. Запись Б. Сампера.

Violín Arpa Guitarra 5ª

Violín Arpa Guitarra Sonaja

$\text{♩} = 80$

D.C. ad lib

PASO II

♩. = 80

Violín

Arpa

Guitarra

Sonaja

D.C. od lib.

PASO III

The musical score is arranged in four systems. The first system includes staves for Violín, Arpa, Guitarra, and Sonaja. The Violín part starts with a tempo marking of $\text{♩} = 80$ and a key signature of one flat. The Arpa part consists of two staves. The Guitarra part features a rhythmic accompaniment of chords. The Sonaja part has a simple rhythmic pattern. The second system continues the Violín and Arpa parts. The third system continues the Guitarra and Sonaja parts. The fourth system concludes the piece with a double bar line and the instruction *al ♩ ad lib.*

PASO IV

♩. = 80

Violín

Arpa

Guitarra

Sonaja

This musical score is arranged in two systems, each containing four staves. The top staff of each system is a single melodic line in treble clef. The second and third staves are a grand piano accompaniment, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The fourth staff is a guitar accompaniment, featuring a rhythmic pattern of chords with accents (>) and repeat signs (//). The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Musical score for piano and guitar. The piano part consists of a treble and bass staff. The guitar part consists of a single staff with a treble clef. The score includes a double bar line with repeat dots (//) in the middle of the piece. The tempo marking "D.C. ad lib." is located at the bottom right of the score.

PASO V

Musical score for Violín, Arpa, Guitarra, and Sonaja. The Violín part is in treble clef with a tempo marking of $\text{♩} = 80$. The Arpa part consists of a treble and bass staff. The Guitarra part is in treble clef. The Sonaja part is in a 6/8 time signature. The score includes a double bar line with repeat dots (//) in the middle of the piece.

D.C. ad lib

PASO VI

Violín

Arpa

Guitarra

Sonaja

$J. = 80$

Пример 19. К. Чавес. Индейская симфония. 1 часть. Побочная партия.

28 29

pochiss. rall. a tempo

Fl. I cantando

Cl. Eb *ppp*

Cl. Bb I cantando

I IND. DR.

II TEN. DR.

III RATT. STR.

IV RASP. ST.

Vla. *p*

pochiss. rall. a tempo

Solo arco poco vibrato

Solo pizz. molto vibrato

30 senza rall.

Fl. I *mp*

Cl. Eb *più ppp*

Cl. Bb I *più p*

I IND. DR.

II TEN. DR.

III RATT. STR. un poco prominente

IV RASP. ST. un poco prominente

Vla. *più p* senza rall.

Пример 20. Ветер буйный. Песня индейцев сери «Ветер буйный».

(Allegro moderato)



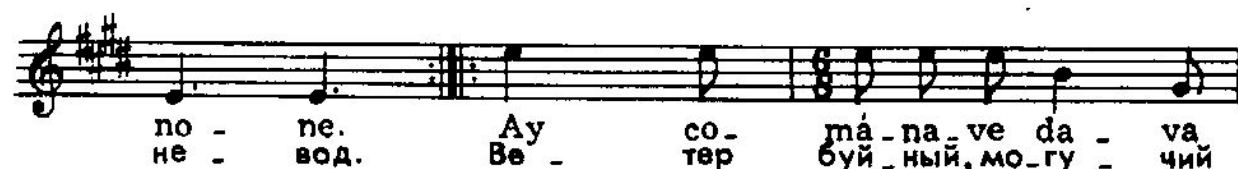
Ау со - ма - на - ве да - ва си - ма, ау со -
Ве - тер буй - ный, мо - гу - чий ве - тер, ты, что



- ма - на - ве да - ва си - ма, са - ве - да
вол - ны взды - ма - ешь в пляс - ке, ве - тер, на -



ва - та - ма ма - на са - bei ра - не да - ви - да be - ce
пол - ни блес - тя - щими ры - ба - ми мой о - ди - но - кий



по - не. Ау со - ма - на - ве да - ва
не - вод. Ве - тер буй - ный, мо - гу - чий



си - ма, ау со - ма - на - ве да - ва
ве - тер, ты что вол - ны взды - ма - ешь



си - ма, са - ве - да ва - та - ма ма - на са -
в пляс - ке, ве - тер, на - пол - ни блес - тя - щими



- bei ра - не да - ви - да be - ce по - не.
ры - ба - ми мой о - ди - но - кий не - вод.

Пример 21. Р. Кастильо. Фортепианный цикл «Гватемала».

Атриум старой церкви.

The musical score is written for piano and consists of six systems of music. Each system has a treble and bass clef staff. The first system includes a handwritten 'Andante' marking above the treble staff. The second system features a complex, multi-measure arpeggiated figure in the treble staff. The third system has a similar arpeggiated figure in the treble staff, with a '6' marking above it. The fourth system includes a handwritten 'expressif' marking above the treble staff. The fifth system has a handwritten 'Andante' marking above the treble staff. The sixth system has a handwritten 'Andante' marking above the treble staff. The score is characterized by a steady bass line and intricate treble textures.

Пример 22. Р. Кастильо. Фортепианный цикл «Гватемала».

Выход процессии кофрадий.

(a) *Assez animé* Cloches

simili *p*

peu à peu plus fort *plus bruyant*

en dimin.

p *pp lointain et plus lent*

Пример 23. Р. Кастильо. Фортепианный цикл «Гватемала».

Процессия.

Modéré mais avec mouvement

clair

simili

La basse toujours très rythmée

p

Пример 24. Кастильо Р. Фортепианный цикл «Гватемала».

Возвращение процессии кофрадий.

The image displays a musical score for a piano piece. The first system is titled "Vif" and is in 2/4 time. The right hand (treble clef) features a melodic line with a trill-like figure, while the left hand (bass clef) plays a rhythmic accompaniment with a "glissando" effect. The tempo is marked "(rapide)". The second system is titled "(Allegro)" and is in 6/8 time. It consists of three systems of music. The first system of this section is marked "Piano, sec et fade" and includes the instruction "simili". The second system continues the rhythmic pattern. The third system is marked "gai" and features a more lively melodic line in the right hand. The score is written for piano with standard musical notation, including clefs, time signatures, and dynamic markings.

Пример 25. Кастильо Р. Фортепианный цикл «Гватемала».

Песнь рыбака.

Modéré. Avec une certaine mélancolie

p *très calme*

simili

plus expressif

Пример 26. Кастильо Р. Фортепианный цикл «Гватемала».

Утята озера Атитлан.

Presque mécanique

p

8

8

(a)

Cédez

a Tempo

Sans rall.

glisser

8

Пример 27. С. Ревуэльтас. Сенсемайя. Фрагмент.

1

Bass Cl.
Bsn. I
Claves
Tom-Toms
Bass Dr.

2

Bass Cl.
Bsn. II
Tuba
Tam-Tam
Claves
Tom-Toms
Bass Dr.

3

Bass Cl.
Bsn. II
Tuba
Claves
Tom-Toms
Bass Dr.
Bass

8

Musical score for woodwinds, brass, and percussion. The score is divided into four measures. The instruments listed are Picc. I, Fl. I, Ob. I, Eng. Hn., Cl. Eb, Cls. Bb I & II, Bass Cl., Bsns. I, II, III, Hns. I, II, IX, Tpts. I, II, III, IV, Trbs. I, II, III, Tuba, Timp., Claves, Tom-Toms, Raspador, and B. Dr. The score includes various dynamics such as *pp*, *mf*, *f*, *ppp*, *sff*, and *p*. There are also performance instructions like *Con Sord.* and *a2*. The woodwinds and brass sections have complex rhythmic patterns, while the percussion section provides a steady accompaniment.

8

Musical score for strings, including Violins I and II, Viola, Violoncello, and Bass. The score is divided into four measures. The strings play a steady accompaniment with various dynamics and articulation marks.

8

Picc. I
 II
 Fl. I
 II
 Ob. I
 II
 Cl. E \flat
 Cl. B \flat I
 II
 Bass Cl.
 Bn. I
 II
 III
 Hn. I
 II
 Tpt. I
 Trb. I
 Timp.
 Perc. I
 II
 III
 IV
 Harp
 Vl. I
 II
 Vla.
 Vcl.
 Bass

f cantando
cresc.
cresc. molto
ff
subito
con sord.
f cantando
cresc. molto
 INDIAN DRUM
 SOFT RATTLE
 RATTLING STRING
 BASS DRUM
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
pizz.

7 2
8 4

Picc. I
 II
 Fl. I
 II
 Ob. I
 II
 III
 Cl. E♭
 Cl. B♭ I
 II
 Bass Cl.
 Bn. I
 II
 III
 Hn. I
 II
 Tpt. I
 Trb. I
 II
 III
 Timp.
 IND. DR.
 I
 SFT. RATT.
 II
 Perc. RATT. STR.
 III
 B. DR.
 IV
 Harp
 2 7 5 3
 4 8 8 2
 VI. I
 II
 Vln.
 Vcl.
 Bass

Picc. I
 II
 Fl. I
 II
 Ob. I
 II
 III
 Cl. Eb
 Cl. Bb I
 II
 Bass Cl.
 Bn. I
 II
 III
 Hn. I
 II
 III
 IV
 Tpt. I
 II
 Trb. I
 II
 Timp.
 SUSP. GYM.
 Perc. I
 II
 III
 IV
 Harp
 VI. I
 II
 Vla.
 Vcl.
 Bass

f cantando
 (*f cantando*)
 (*f cantando*)
 (*f cantando*)
 (*pp sempre*)
 (*pp sempre*)
 (*pp sempre*)
 (*f cantando*)
p
 (*mf*)
piu f
 sul G
 (*f cantando*)
 (*mf sempre*)
 (*mf sempre*)
 (*mf sempre*)

2 3
 4 4

Picc. I II
 Fl. I II
 Ob. I II III
 Cl. Eb
 Cl. Bb I II
 Bass Cl.
 Bn. I II III
 Hn. I II III IV
 Tpt. I II
 Trb. I II
 Timp.
 SUSP. GYM.
 Perc. I II III IV
 Harp
 VI. I II
 Vla.
 Vcl.
 Bass

f cantando
(f cantando)
(f cantando)
(f cantando)
(pp sempre)
(pp sempre)
(pp sempre)
(f cantando)
(mf)
piu f
f cantando
(mf sempre)
(mf sempre)
(mf sempre)
(mf sempre)
(mf sempre)

2 3
 4 4
 sul G

pochiss. rall. a tempo

Fl. II III *mf*

Cl. Eb *p*

Cl. Bb I *p*

Bn. I II III *f cantando*

Tpt. I *p* *sord.*

Timp. *mf*

IND. DR.

TEN. DR.

Perc. SNARE DRUM (snares off) *mf*

III *mf*

RASP. ST. *mf*

IV *mf*

pochiss. rall. a tempo

Solo

VI. I *mf* poco vibrato

VI. II *mf* Solo-pizz.

Vla. *mf* molto vibrato

Vcl. Solo-pizz.

Bass *mf* molto vibrato

The musical score is divided into two systems. The first system (pages 79-80) includes woodwinds (flutes, oboes, bassoons, clarinets, bass clarinet), brass (trumpets, trombones, tuba), percussion (snare drum, tom-tom, cymbals, triangle, gong, suspended cymbal, wood block, castanets, tambourine, triangle, gong, suspended cymbal, wood block, castanets, tambourine), and strings. The second system (page 80) includes violins I and II, viola, violin, and bass. The score features various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. Specific performance instructions include 'sordini' for the brass and 'arco' for the bass. Percussion parts include 'METAL RATTLE', 'TENOR', 'RATTLING STRING', and 'B. DR.'.

Пример 29. Х.-П. Монкайо. Упанго. Фрагмент.

Ob. I *f* 1

Arpa *f* 8^a

VI. II *col legno* *mf*

Vle. *col legno* *mf*

Vc. *mf*

Cb. *pizz.*

Fl. *a 2* *mf* 21

Ob. *p*

Fg. *p*

Tr. I *senza Sord.* *mf*

Ind. *p*

Arpa

VI. I *pp*

VI. II

Vle.

Vc.

Cb.

1.
b.
picc.
ar.
g.

I
Tr.
II, III
Trb. I
VI. I

Sord. *pp*
Sord. *pp*
Sord. *pp*
pp

3 Vls. soli
p marcato

Ob.
Clar.
Fg.

mf
mf
mf

20

I
Tr.
II, III
Trb. I

Temp.

mf

VI. I
Vc.

pizz.
p

Пример 30. К. Чавес. Балет «Пирамида 4». Фрагмент.

61 *sempre ff*

A O E I O U

O E A O A E

I A E U O E A O E O I A O A U

O A U A O E O I A

63

I A DO A I A DO A

DA — KI — DI PA LA CO TI KE LO ME SA DOLI PE TU MA NA LI SO CA LO NA BI SU MO NE

DA — KI — DI PA LA CO TI KE LO ME SA DO LI PE TU MA NA LI SO CA LO NA BI SU MO NE

65 *ff* 67 *f* *mf* *mp* *p* *f*

RRI PA LA RR T

RRI PA LA RR T

SI BO LO A M

SI BO LO A M

Пример 31. Р. Кастильо. Балет «Пааль Каба». Танец таинственных существ. Переложение для фортепиано Р. Астуриаса.

The musical score is presented in five systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The first system (measures 16-17) features a melody in the treble clef starting with a *mf* dynamic and an 8va octave marking. The bass clef accompaniment includes *m.d.* markings. The second system (measures 18-19) begins with a *marcato* tempo marking and a *mf* dynamic. The third system (measures 21-22) continues with a *mf* dynamic and a *p* dynamic marking. The fourth system (measures 24-25) and the fifth system (measures 27-28) also feature a *mf* dynamic in the treble and a *p* dynamic in the bass. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

2 ^{8va}

(Процессия движется к жертвенному колодцу)

^{8va}

^{8vb}

^{8va}

^{8vb}

^{8va}

^{8vb}

^{8va}

^{8vb}

8va

8vb

This system contains three staves. The top staff is a treble clef with a dashed line above it labeled '8va', containing a series of chords. The middle staff is a treble clef with a series of notes. The bottom staff is a bass clef with a dashed line below it labeled '8vb', containing a series of notes. The system is divided into three measures.

8vb

This system contains three staves. The top staff is a treble clef with a series of chords. The middle staff is a treble clef with a series of notes. The bottom staff is a bass clef with a dashed line below it labeled '8vb', containing a series of notes. The system is divided into three measures.

8va

8vb

This system contains three staves. The top staff is a treble clef with a dashed line above it labeled '8va', containing a series of chords. The middle staff is a treble clef with a series of notes. The bottom staff is a bass clef with a dashed line below it labeled '8vb', containing a series of notes. The system is divided into three measures.

(Процессия подходит к колодезю. Её участники опускают в него драгоценные камни.)

4 *8^{va}*

The first system of music, measures 4-6, is marked with a '4' and an '8^{va}' dynamic. The vocal line consists of eighth notes with a sharp sign. The piano accompaniment features chords in the right hand and a bass line with eighth notes in the left hand. A fermata is placed over the final notes of the piano accompaniment in measures 5 and 6.

8^{va}

The second system of music, measures 7-9, is marked with an '8^{va}' dynamic. The vocal line continues with eighth notes. The piano accompaniment features chords in the right hand and a bass line with eighth notes in the left hand. A fermata is placed over the final notes of the piano accompaniment in measure 9.

8^{va}

The third system of music, measures 10-12, is marked with an '8^{va}' dynamic. The vocal line continues with eighth notes. The piano accompaniment features chords in the right hand and a bass line with eighth notes in the left hand. A fermata is placed over the final notes of the piano accompaniment in measure 12.

8va

8vb

8vb

8vb

Detailed description: This system contains three systems of staves. The top system has a treble clef with a dashed line above it labeled '8va' and a series of chords. The middle system has a treble clef with a series of chords. The bottom system has a bass clef with a dashed line below it labeled '8vb' and a series of chords.

8va

8vb

8vb

8vb

Detailed description: This system contains three systems of staves. The top system has a treble clef with a dashed line above it labeled '8va' and a series of chords. The middle system has a treble clef with a series of chords. The bottom system has a bass clef with a dashed line below it labeled '8vb' and a series of chords.

(Участники шествия опускают в колодец золотые изделия)

8vb

8vb

8vb

Detailed description: This system contains three systems of staves. The top system has a treble clef with a series of chords. The middle system has a treble clef with a series of chords. The bottom system has a bass clef with a dashed line below it labeled '8vb' and a series of chords.

(Индейцы опускают в колодец священный бубен)

6

The musical score consists of three systems of staves. The first system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. The second system also features a grand staff and a bass line. The third system includes a grand staff and a bass line. Performance instructions include *ff*, *f*, and *mf*. Dynamic markings *8^{va}* and *8^{ub}* are placed above and below the staves, respectively. Trills and triplets are indicated with '3' and wavy lines. The score is written in a key signature with one sharp (F#) and a common time signature (C).

This musical score consists of three systems, each with four staves. The top staff of each system is a grand staff (treble and bass clefs) containing chords. The second staff is a grand staff with a treble clef, containing a melodic line. The third staff is a grand staff with a bass clef, containing a melodic line. The fourth staff is a grand staff with a bass clef, containing a melodic line.

The first system includes dynamic markings *p* and *mf*, and features triplet markings (3) in the second and third staves. The second system includes dynamic markings *mf* and *p*, with a triplet marking in the second staff. The third system includes dynamic markings *p* and *mf*, with triplet markings in the second and third staves.

The Russian text "(Процессия медленно удаляется)" is written below the second system.

This musical score is for a piano piece, consisting of three systems of staves. The first system includes a treble clef staff with a melodic line, a grand staff (treble and bass clefs) with a bass line, and a second treble clef staff with chords. The second system features a grand staff with a bass line and a second treble clef staff with chords. The third system is a grand staff with a bass line and two treble clef staves, the latter being mostly empty.

Key features of the score include:

- Dynamic markings:** *pp* (pianissimo) is used in the first system (middle treble staff) and the second system (bass staff).
- Articulation:** A triplet of eighth notes is marked in the first system (middle treble staff).
- Register Indicators:** *8^{va}* (octave up) and *8^{vb}* (octave down) are used to indicate register changes in various staves.
- Staff 1 (System 1):** Treble clef, melodic line with eighth notes.
- Staff 2 (System 1):** Grand staff, bass line with eighth notes.
- Staff 3 (System 1):** Treble clef, chords.
- Staff 4 (System 2):** Grand staff, bass line with eighth notes.
- Staff 5 (System 2):** Treble clef, chords.
- Staff 6 (System 3):** Grand staff, bass line with eighth notes.
- Staff 7 (System 3):** Treble clef, mostly empty.
- Staff 8 (System 3):** Treble clef, mostly empty.