

# ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ МУЗЫКИ, ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Народная музыка гаучо как  
фундамент аргентинской музыки



Латинскую Америку часто преподносят, как модель мировой музыки. Общество здесь воспринимается как воплощение этнической смеси, а музыка и другие искусства объединяют все возможное в любых сочетаниях.

Все это, однако, представляет собой современную конструкцию. С одной стороны, ее подпитывают рыночные условия, которые наделяют континент и его народы второстепенным положением. А с другой – безобидные националистические стратегии, которые сформировали образ разделения.

Этот образ ни в коей мере не ставит под угрозу традиционное превосходство аргентинцев с европейским происхождением. До 1900 года местные жители – гаучо – редко пользовались каким-нибудь престижем. Невозможно найти документальное подтверждение этого, но как тогда говорили в Аргентине: низшие молчали, потому что никого не интересовало, что они скажут.

Их музыка не была зафиксирована в нотных записях, описания выступлений и исполнений местных племен очень скудны, и до нас дошло очень мало информации, чтобы проследить создание истории музыки, ее стилей и жанров.

Если рассказать историю этнической музыки невозможно, то проследить эволюцию музыкальной речи вполне осуществимо. Отдельные фрагменты популярной музыки, разбросанные по пространству и времени, сходятся по трем причинам: все они представляют музыку, они обосновывают какую-то повестку дня и вступают в диалог с эпохальными тенденциями мысли и чувства. Ритмы, рисунки, стихи и прозаические образы – все это относится к музыке интересными способами, будь то набор текстов, совокупность практик или, как это часто бывает, одновременно и то и другое. Они также находятся в сложных отношениях с общими философиями и чувствами.

В этой главе кембриджского сборника Бернардо Иллари исследует дискурс о народных песнях и танцах. Это так называемый фольклорный мюзикл. Изначально он принадлежал к сельской культуре. Предыдущие ученые часто противопоставляли фольклорный мюзикл его городскому, коммерчески производимому потомству.

Музыкальное искусство американских индейцев и афро-латиноамериканцев может показаться весьма интересным для современных и зарубежных взглядов. Не в последнюю очередь это связано с большим вкладом этой музыки в развитие туризма. Однако латиноамериканские народы до недавнего времени имели тенденцию избегать самооценки, предпочитая вместо этого смешанные народные обычаи, которые тонко подчеркивали их принадлежность как к Западу, так и к сопутствующим неокOLONIALным экономическим порядкам.

## Аргентина и гаучо

Аргентинская народная музыка стала рассматриваться в основном как музыка гаучо. Образ гаучо стал знаковым после успеха поэмы «Гаучо Мартин Фьерро». В 70-х годах XIX века ее написал поэт Хосе Эрнандес, она стала практически национальным эпосом.

Аргентинская музыка часто ассоциируется с гаучо-певцами и танцорами на равнинах, стирая другие значительные этно-образцы индейцев и африканцев как в городской, так и в сельской местности; В частности, африканские традиции в значительной степени игнорировались. Этос (характер) гаучо пронизывает ткань современного общества, служа моделью для щедрого и бескорыстного поведения, но также способствует появлению небрежного стиля.

Но тип гаучо никогда не может существовать вне сознания людей как единый, унифицированный тип. С самого начала дискурс, который находился под жестким контролем потомков из Европы, отнял у гаучо личность. Они редко представляются как отдельные лица, а скорее появляются как члены категории, сравнимой с «индейцами» и «черными людьми». Иногда даже как «эльбуэбло», которая колеблется между «людьми» и «населением».

История аргентинского музыкального фольклора обязательно включает в себя описание диалектики допустимой и недопустимой музыки. Социальный тип гаучо, судя по описаниям текстов, контролируемых извне, страдал на протяжении своей жизни. Это повествование, однако, является лишь одним из факторов гораздо более масштабной борьбы, которая охватывает большую часть истории Латинской Америки. Эта борьба противопоставляет город сельской местности; при этом сельские районы, с которыми отождествляют гаучо, исключаются из описаний, как несущественные.



## Разделительный колониализм

В течение большей части колониального периода территория Аргентины испытывала недостаток в горных богатствах и мало интересовала испанских офицеров. Внимание было уделено району Чаркасу (это современная Боливия). Это связано с тем, что на этой территории было обнаружено серебро. Три провинции, которые в конечном итоге составляли Аргентину - Куйо, Тукуман и Ривер Плейт – были едва заселены и не имели автономии – они принадлежали вице-королю Перу. В 1776 году, когда было создано вице-королевство Ривер Плейт со столицей в Буэнос-Айресе, региональные перспективы изменились как с точки зрения политики, так и экономики, вытеснив добычу серебра в пользу внешней торговли. Таким образом, можно определить два периода: один примерно соответствует «культуре барокко», а второй – идеям Просвещения.

Музыкальные практики в стиле барокко не встречаются в работах ранних колониальных провинций. Тем не менее, территория участвовала во всеобщих тенденциях перуанского пространства, и это подготовило почву для дальнейшего развития. До 1750 года общество было результатом колониального образа жизни: управление плантациями осуществлялось главным образом через вновь основанные города.

В сельской местности, однако, население индейцев преобладало и знало местность лучше, чем любой европейский потомок, что позволяло им претендовать на более высокую степень автономии, чем обычно в колониальной стране. Таким образом возникла оппозиция: с одной стороны, были города, считающиеся яркими анклавами католико-центрированной идеи цивилизации. С другой – индейские сельские районы, которые всегда считались плохо известными и едва контролируемые.

Раскол между городом и деревней привел к общей концепции испанского барочного общества как к совокупности статических, основанных на благородстве крови сословных групп или сословий. Такими группами были священнослужители, военные или аристократия. Солидарность обычно объединяла представителей из нижнего, среднего и высшего секторов каждой группы, но, как правило, не встречалась в разных группах – например, среди людей с одинаковым уровнем дохода. Общества такого типа можно представить, как гармоничный результат действия относительно автономных групп. Его можно сравнить с хоровым взаимодействием многоголосного произведения.

Дискурсы перуанского барокко о народной музыке подчеркивают, как разрыв между городом и деревней, так и разделенную природу колониальных обществ. Народная музыка редко появляется в текстах. А когда это происходит, это чаще всего служит частным интересам определенной группы. Так в одном из текстов песня ухаживания (серенада), приводится как пример морально развращенного поведения местных жителей.

В конце XVII века францисканский монах Грегорио де Зуола оставил еще одно необычное свидетельство о сельской музыке в виде двенадцати монодических песен, которые он записал в свой обычный путевой блокнот. Его наблюдение – не словесное или изобразительное, но музыкальное – представляет интерес и предпочтения его группы, а именно, местных потомков европейцев, известных как креолы.

Благодаря традиционным правилам нотации, его записи не являются сборником народных песен, а предстают в виде оригинальных ладовых фраз, вплетенных в канву полифонических композиций. При этом полифония модифицируется таким образом, что эти фразы больше не соответствуют их первоначальному контрапункту. Этот эксперимент был создан с точки зрения креола и дал монаху Зуола связь с корнями испанской песни на полуострове, но изменяя их непредвиденными способами. Благодаря созданию музыкальной «атмосферы», которая по его собственным словам «всегда остается такой же редкой, как горный воздух над Куско высотой в 2 мили», Зуола озвучил музыкальную идею своей группы. При этом он исключил всех остальных, что является актом некоего самоутверждения.

Хотя нет никаких доказательств того, что указанные в этих примерах музыка и песни звучали на территории современной Аргентины, они документируют процессы музыкального представления, которые кажутся типичными для барочного многоголосного общества. Они дают конкретное представление о видах сложных смешанных музыкальных композиций, которые звучали повсюду в испанских владениях, что позволяет нам каким-то образом заполнить пробелы, оставленные скудной аргентинской документацией.

## Просвещение и музыка

Философия Просвещения оставила большой отпечаток в истории Южной Америки и Аргентины. В том числе в музыкальной истории. Под влиянием новых политических идей три более старых провинции были воссоединены в новое территориальное образование: наместничество Ривер Плейт, управляемое



из Буэнос-Айреса. Во многом благодаря легализации атлантической торговли и необходимости более развитой колониальной бюрократии, новая столица росла в геометрической прогрессии в последние десятилетия восемнадцатого века. Вместе с ней росла и местная интеллектуальная среда.

Колониальное общество также претерпело серьезные внутренние изменения. Административные группы были теперь буржуазными, в качестве основной поддерживающей деятельности они занимались торговлей. Многие, если не большинство, были местного происхождения и чувствовали большую коллективную привязанность к земле. В городах были распространены смешанные группы населения.

Одновременно стало расти и крепнуть понятие местной идентичности. Экономическая мобильность буржуазной торговли сочеталась с изменяющимся мировоззрением общества. Создавалось новое, динамичное чувство жизни, которое разрушало большую часть старых господских рамок. Несмотря на это, образ жизни в стиле барокко, включая общественное превосходство, как символ в городских ритуалах и сильной религиозной привязанности, оставался центральным вплоть до периода независимости и далее.

Определенные идеи Просвещения мотивировали разрушение противостояния между городом и внутренними районами. Они также стимулировали всплеск интереса, как практического, так и интеллектуального, к сельской местности. Оценка сельских районов существенно изменилась под влиянием физиократии. Это доктрина, официально принятая испанским королем Карлосом III. Согласно этой доктрине, сельское хозяйство считалось основным источником национального богатства.

Такая сентиментальная идеализация природы возникла у короля под влиянием популярного в то время учения Жан-Жака Руссо. Появилось множество письменных исследований о сельской местности и проектов ее развития. Авторы этих документов под эгидой патриотизма подняли значение сельского хозяйства, хотя и не без корыстной цели.

На практике положение сельского хозяйства и «благородного дикаря», возделывающего землю, оставляли желать лучшего. Демонизированный образ Чужака нуждался в самоопределении, и, поскольку гегемония принадлежала прозападным городским группам, сельские районы и их население были быстро исключены из общества, как изгои. Последние часто рассматривались как выходящие за пределы цивилизации, основанной на разуме, воспитании и сдержанности в европейском стиле. Их считали варварами, нуждающимися в обучении. Дискурс о сельской местности перемещался между воображаемыми добродетелями и предполагаемым злом субъекта в рамках диалектического процесса, постоянно подпитываемого стратегическими интересами.

Эти описания сельской местности также приняли во внимание народную музыку. Наиболее впечатляющей является, пожалуй, энциклопедия Трухильо на севере Перу. Этот сборник считается самым ранним существенным документом о народной музыке в регионе. История его создания гласит, что местный епископ Балтасар Мартинес намеревался написать эту энциклопедию в ходе своей поездки по территории епархии. При том, что ему так и не удалось закончить этот труд, 1300 иллюстраций, которые он собрал, дают мультимедийное представление о регионе. Среди них двадцать музыкальных партитур и тридцать семь изображений танцев.

Эти иллюстрации породили в музыкальном обществе того времени яркий набор представлений, более или менее проливающих свет на существовавшие народные традиции.

Предметом дебатов о социально-музыкальной идентичности в 1791 году стал жанр индейской лирической песни ярави. Эти песни изначально написанные на языке кечуа, связаны с обрядовыми песнями инков, которые исполнялись под аккомпанемент флейты. Вскоре ярави перенял западные влияния – ранний романтический сентиментальный настрой, кастильскую лирику, а затем и классические европейские приемы. В коллекции Балтасара Мартинеса эти песни сравниваются с испанскими песнями в жанре плача. Как бы то ни было, салоны и театры приняли жанр ярави и превратили его в символ все еще смутного чувства местной идентичности, так как эти сентиментальные песни имели местный акцент. Впоследствии, основываясь на этом жанре, чувство местного самосознания значительно вырастет.

Газета города Лима «Меркурио Перуано» в конце XVIII столетия опубликовала две статьи, в которых обсуждались жанры с разных точек зрения. Журналист и писатель Сикрамио, занял патриотическую позицию, утверждая, что музыка Ярави была «неповторимой» из-за его печального и плачеобразного аффекта. Композитор, флейтист и органист Торибио дель Кампо, ответил Сикрамио как профессионалу-коллеге, отметив, что техника ярави была настолько проста и понятна, что не представляет никакой сложности для ее исполнения.

Уместно также упомянуть, что в конце восемнадцатого века появилось несколько жанров популярных песен. С их появлением разгорались жаркие дебаты об их значении с точки зрения идентичности: новая



гегемония, новая музыка, свежий взгляд. Это показывает готовность буржуазной богемы использовать местную культуру, в частности музыку, как некую отличительную особенность, способную подчеркнуть уникальность индейской культуры.

В статьях того времени присутствует и другая позиция. Она демонстрирует привязанность некоторых групп местного населения к космополитическому чувству различия. Полярность мнений породила бесконечные дебаты о том, должна ли латиноамериканская музыкальная идентичность смотреть внутрь, на местный (национальный) этнос или искать вдохновение за рубежом. Это воображаемое противостояние между национализмом и космополитизмом трансформировалось в различные формы, но продолжало занимать центральное место во многих музыкальных спорах вплоть до 1970-х годов.

В этом же контексте всплывают самые ранние описания типа гаучо в сельской местности. Это этнически смешанные странники индийского, африканского и европейского происхождения, которые уважали свободу личности превыше всего, жили вне закона, и в то же время придерживались строгого кодекса чести. Они были чрезвычайно искусны в верховой езде, работали лишь изредка, когда им было необходимо, спаривались с украденными женщинами и, что немаловажно, часто пели под собственное гитарное сопровождение. В первых сборниках текстов песен гаучо их обычно представляли как варваров, грубых и диких, исключая любую положительную идентификацию. И все же их характерная речь вскоре стала использоваться как в политических целях, так и в светских салонах в качестве театральных персонажей, особенно в комедиях. Так в одном из произведений автор высмеивает гаучо, превращая их в комических персонажей.

Летописцы и путешественники также признавали и вместе с тем выказывали пренебрежительное отношение к культуре гаучо и их музыкальной исполнительской практике. Однако единогласно подчеркивают очарование грустных и скорбных песен тристес под гитарное сопровождение, которые кажутся только кастильскими версиями кечуа или двуязычного яравис.

### **Исключительная независимость**

Своего рода легализация гаучо произошла в начале XIX века, когда войнам за независимость потребовались солдаты. Сельские районы приобрели ценность как источник военной силы. Тем не менее к гаучо продолжали относиться пренебрежительно, не наделяя их статусом личности.

Революция 1810 года против испанского королевства в Буэнос-Айресе положила конец внешнему господству и разрушила колониальный строй. Но она не смогла заменить королевство новой страной – на протяжении следующих сорока лет предпринимались попытки построить централизованное государство. Однако провинции не принимали эти попытки и самостоятельно управляли своими делами.

Тенденции и исполнительские практики этого периода включали большое количество распространенных популярных салонных песен и танцев вместе с более сложной театральной музыкой. Присутствовало повышенное внимание к религиозной музыке, а отношения с сельской музыкой оставались сложными.

После победы над двумя попытками британского вторжения в 1806 и 1807 годах расцвел жанр патриотической песни. Она возникла как музыкальное направление, необходимое для продвижения революционного дела, почтения его деяний и завоевания сплоченности среди различных социальных слоев. Следуя французской революционной модели, большинство произведений было создано на высокопарном, классическом языке, который сегодня выглядит несколько искусственным.

«Патриотический марш», заказанный в 1813 году в качестве музыкального символа будущей нации, а затем ставший национальным гимном, является лишь самым известным примером этого репертуара, который стал популярным во всей Южной Америке.

### **Дополнительные ресурсы по теме лекции:**

1. Арец И. (1952) *Elfolklore music argentino*, Буэнос-Айрес: Рикорди
2. Айестаран Л. (1950) *La primitiva poesiagauchesca en el Uruguay*: Томо I [опубликовано единолично] - 1812–1839 гг., Национальный институт исследований и архивных исследований, 1, 1, Монтевидео: Imprenta El Siglo Ilustrado
3. Azara Ф. де (1847) *Описание электронной истории Парагвая и Рио-де-ла-Плата*, 2 тома, Мадрид: М. Санчес
4. Barcia PL (1999) 'Fundacion del teatro gauchesco: El amor de la estanciera ', *Anales de literatura hispanoamericana*, 28: 455-71 (2001) 'Las letras rioplatenses en el periodo de la Ilustracion





Книга: История всемирной музыки, часть вторая  
Лекция: Народная музыка гаучо как фундамент аргентинской музыки  
Автор лекции: Ирэна Аравина

---

5. Barcia, PL (ed.) (1982) *La lira argentina, o coleccion de las piezas poeticas dadas a luz en Buenos Aires durante la guerra de su Independencia*, критический выпуск edn, Буэнос-Айрес: Academia Argentina de Letras
6. Berutti A. (1882 [оригинал. опубл.], 1988), «Aires nacionales», в JM Veniard, Arturo Berutti: *Un argentino en el mundo de la opera*, Буэнос-Айрес: Национальный музыкальный институт «Карлос Вега»
7. Бланд Т. (1818) «Доклад ... о Буэнос-Айресе», в J. Монрое, Передача копий остальной части документов, упомянутых в его Послание Семнадцатого Ульта. 15 декабря 1818 года, Вашингтон, округ Колумбия: Э. де Краффт
8. Caldcleugh, A. (1825) *Путешествие по Южной Америке, в течение лет, 1819-20-21*, Лондон: Дж. Мюррей
9. Campo y Pando, TJ d. (1792) «Carta sobre la musica», *Mercurio Peruano*
10. Chiaramonte, JC (2007) *La Ilustracion en el Rio de la Plata: Cultura eclesiastica y cultura laica durante el Virreinato*,
11. Dalmaroni, M. (2006) *Una Republica de las letras*: Лугонес, Рохас, Пайро: *Escritores argentinos y Estado*, Росарио: Беатрис Витербо