

# ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ МУЗЫКИ, ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Народная музыка гаучо как  
фундамент аргентинской музыки  
(продолжение)



Неким симбиозом патриотической песни и сельской музыки в первой половине XIX века стала танцевальная песня под названием сиелито. Она по-видимому, существовала в сельской местности до 1810 года, а позже превратилась в инструмент для народной патриотической пропаганды. Поэт из Монтевидео Бартоломе Идальго, который имел африканское происхождение, обычно считается наиболее заметной фигурой в процессе становления популярной деревенской песни.

Его поэзия явно предназначалась для обучения гаучо принципам гражданства. Некоторые сиелиты, которые, по-видимому, составлял Бартоломе Идальго, исполнялись перед стенами города во время осады патриотов 1810-12 гг. Его последующие стихи открыто основываются на речевых оборотах гаучо. Идальго распечатывал их на листовках, чтобы обеспечить как можно более широкое распространение, в том числе в сельских районах. Жители распевали его стихи на незамысловатые мелодии и эти события имели далеко идущие последствия. Обращаясь к политическим темам на народном языке, сиелиты не только придавали гаучо литературный голос, но и закладывали корни литературного жанра гауческо, который в итоге стал каноническим и национальным.

В 20-е годы XIX века местная народная музыка приобрела характерную форму. Это и фанданго – шуточно-задорные танцы, и замакуэка, и гато, и другие связанные с ними жанры. Их описания обычно появляются в документах путешественников в 1820-е годы и последующие десятилетия: гато в Уругвае в 1823 году, замакуэка в Перу и Чили в 1824 году и марикита в 1825 году.

Некоторые произведения можно датировать теми же годами благодаря историческим ссылкам в их текстах или названиях. Например, танец триунфо (триумф) указывает на победу при Аякучо – это было решающее сражение в войне за независимость Перу. Танцы, которые должны были стать основой национального фольклора, появились именно в этот период. Процесс независимости развивался одновременно с созданием новых жанров, которые возникли во времена последних патриотических побед – и некоторые из них были созданы с целью празднования побед и сохранения памяти о них, формирования чувства идентичности в простом народе.

И сиелито, и тристэс, стали обычным явлением в городских салонах, которые путешественники регулярно использовали для создания ощущения различий, которое косвенно поддерживало бы их превосходство. Путешественник Хосе Мария Кабрера посвятил жанру тристэс множество очерков. В частности он писал: «сочетание сладости, пафоса и изобретательности в музыке с трагическими или драматическими любовными текстами тронуло бы самое каменное сердце».

В 1819 году Александр Колдклю описал сборник «Триста песен Мендосы» как «скорбные пьесы, спетые подданными последнего царя инков после его смерти». Он квалифицировал эти мелодии как «чрезмерно дикие и нерегулярные».

Культивирование тристэс и сиелитос в музыкальных салонах было настолько сильным, что стимулировало развитие производных жанров и создавало последующие музыкальные представления. Например, сиелито стало исполняться в качестве инструментальных вариаций. Позже возник термин «сиелито», который относился к танцевальному вечеру. Однако сельская музыка оставалась так же отделена от городов, как и люди, которые ее создали, и символическая система, которой она принадлежала. Более того, согласно сохранившимся музыкальным документам, салонные жанры не сохраняли узнаваемых аргентинских народных черт, а скорее использовали нечеткие западные идиомы.

Музыкальные новинки периода независимости далеки от радикализма, который предполагал политический разрыв с Испанией и ликвидацию колониальных структур и иерархий. Каким бы интересным не казался стиль гаучос, город продолжал поддерживать сложные отношения со своими внутренними районами и пока не использовал их в качестве источника идентичности. Музыкальная политика идентичности криолло, построение чувства самосознания посредством манипулирования западными стилями и идиомами, игнорирование аутентичного местного материала, – все это оставалось актуальным после революции. Народная музыка продолжала занимать маргинальное положение: тристэс и сиелитос, исполняемые в салонах, сохранили свой статус, названия и характер, но утратили те своеобразные черты, которыми они когда-то обладали. Создание нового южноамериканского политического образования, отдельного от испанского королевства, не повлекло за собой мгновенного символического включения каждой этнической группы. Не произошло и полного разрыва с глубоко укоренившимися способами исполнения, как это видно в представлении популярной музыки того времени.



## Парадоксальный романтизм

В начале 1830-х годов в Буэнос-Айрес пришел романтизм. Казалось бы, это могло решить раскол между городом и внутренними районами. Ведь идеалы романтизма, провозглашенные Иоганном Готфридом Гердером, состояли в том, что песни простых сельчан могут исцелить городские подозрения и спроецировать на город «естественную» народную атмосферу с ее мифическими обитателями гаучо. Однако ничего из этого не произошло.

Городская буржуазия воспринимала народную среду как угрозу, и интеллигенция не могла или не хотела видеть ее в ином свете. Началась урбанизация сельских районов, а также взаимопроникновения села и города. В 1820-х годах, после войны за независимость, сельские жители чувствовали, что имеют право на большее внимание и большую долю власти. После того, как борьба закончилась, власти провинций собрали бездействующих солдат в свою поддержку и выдвинули требования. Их восстание положило конец унитарному правительству Ривадавии в 1827 году и установило правителей федерализма в большинстве провинций. Само их физическое присутствие до смерти напугало городскую элиту, так как они видели жителей страны в виде разношерстных армий, несущихся по своим красивым улицам: они казались дикарями, совершенно лишенными национального достоинства в понимании аристократии столицы.

До середины столетия продолжалось довольно сложное строительство национального государства. Его побочным продуктом стали образы местной поэзии, которые сочетали в себе и надежду и разочарование. В своем стихотворении «La cautiva» («Женщина-пленница») Эчеверрия приводит яркие описания горя людей, для которых земля превратилась в бесполезную пустыню, пропитанную насилием колонизаторов.

Мыслитель, писатель и политик Доминго Фаустино Сармьенто пошел еще дальше, когда он проанализировал страну, никак не способную сформироваться. Причину этого Сармьенто видел в неграмотном использовании идей западного Просвещения, представленных унитаристской буржуазией города, которая противопоставляет себя местным варварам – каудильо и гаучо. Иллюстрирующее эти события эссе провинциального каудильо Хуана Факундо Кирога, является классикой аргентинской истории и, по словам многих исследователей, «самой важной книгой, написанной латиноамериканцем».

## Сельская музыка в романтических городах

К 1835 году сельская местность конфедерации начала создавать свой собственный фольклор. Музыковед Мелани Плеш, например, исследовала как представлена местная гитара – ур-гаучо в картинах и литературных описаниях. Музыканты, утверждает она, представлены с критической точки зрения, как играющие примитивные варварские мелодии. Появляется даже негативный термин «бумажного гаучо». Клевета на их образы и личности лишает их истории, равно как их дисквалификация, подобно бедуинам, маврам и другим восточным людям, считающихся варварскими.

Уже упоминавшийся Доминго Фаустино Сармьенто рассматривает различные виды гаучо как социальный класс: торговец, проводник, крестьянин, «плохой гаучо» и, конечно, певец. Автор не скрывает своего восхищения поэтическими способностями сельских трубадуров, несмотря на отсутствие у них школьного образования. «Посреди грубости национальных обычаев, – утверждает он, – музыка и поэзия, часто приукрашивает цивилизованную жизнь, что почитается и одобряется слушателями». И все же ему удалось превратить свое одобрение в критику, указав, что «оригинальная поэзия» Гаучо была «тяжелой, монотонной, нерегулярной скорее повествовательной, чем сентиментальной, полной сцен, взятых из сельской жизни..., что делает их метафоричными и напыщенными».

Критики Сармьенто не избежал даже унылый и скорбный жанр тристо. Он описывает его как «фригийское пение, плачущее, естественное для человека в первобытном состоянии варварства, согласно Руссо». Автор либо не слышал триста, либо не обращал на него серьезного внимания. Его ссылка на Руссо озадачивает. В своем «Словарном искусстве» Руссо рассматривает фригийскую манеру через традиционный этос: воинственный не означает примитивный. Сармьенто слишком свободно интерпретировал аргументы Руссо.

Страх перед сельской местностью, о котором сообщалось в сочинении Сармьенто, объясняет удивительные предубеждения самого раннего проекта по развитию аргентинской песни. В 1836 году Эчеверрия присоединился к композитору Буэнос-Айреса Хуану Педро Эснаоле, чтобы создать сборник так называемых аргентинских мелодий или народных песен. Вскоре попытка была прервана из-за социальных и политических волнений. Тем не менее, оба собирателя подготовили солидное количество произведений



– вероятно, девять, к которым позднее были добавлены еще три – плюс посмертная опубликованная статья Эчеверрии, в которой разъясняется его подход к написанию песен – достаточно материалов для оценки характера и охвата проекта.

Возможно, из-за своего страха авторы исключили из своего проекта то, что лелеют современные фольклористы, а именно сельскую песню. Ничто в проекте или его сопутствующей статье не имеет отношения к гаучо или иным сельским присутствиям. «Национальный» характер проекта относился не к национальному государству, которого еще не существовало, а к населению небольшой территории.

Песни по определению Эчеверрии являются «нашей способностью выражать в гармоничных ритмах эмоции души и сердечные порывы». Автор повторяет европейские идеи, хотя все ссылки на сельскую местность тщательно вычеркивает. При этом он исключительно подчеркивает западные представления о цивилизации как идеале, позволяющем достичь и развить в ущерб любой связи с сельскими символами, людьми и ландшафтами.

Изысканные декорации, подобранные вторым составителем сборника, явно основаны на оперных ариях и камерной песне. Они являются оригинальными – отсюда и национальными – продуктами, но им также не хватает народных источников. В то время, когда извержение сельских масс привело к активному неприятию городских жителей, исключение Эчеверрией и Эснаола сельской музыки было не совпадением или ошибкой, а решением: поэт и музыкант поддерживали идеи, не отличающиеся от разработанных в Фаундо девять лет спустя.

Даже тексты, которые, очевидно, поддерживают народную музыку, раскрывают негативный подход при более тщательном изучении. Например, Фернандо Крус Кордеро, адвокат и композитор-любитель, писал о «аргентинской музыке» в целом и о сиелито в частности в позитивных и даже восторженных выражениях. Однако, в то же время он указывал на незрелость народной музыки Аргентины. Вторая часть его Дискурса о музыке, направленная на защиту гитарной музыки, посвящена теме музыки народов, которую он, вероятно, основывал на Руссо. Он утверждает, что музыка предполагает разные национальные символы. После описания характеристик английской, французской, итальянской и немецкой музыки он считает, что «аргентинская музыка» сравнима с английской и французской традициями, но не может конкурировать с итальянской и немецкой, поскольку они являются зрелыми и мужественными (его термин), в то время как «аргентинский фольклор» – это младенец, и как таковой он бессилён.

Кордеро пишет: «В «нашей музыке» есть что-то своеобразное – мягкий и восхитительный характер, который не может не тронуть слушателя». Он также указывает на некоего итальянского скрипача Джакомо Массони, который написал вариации «аргентинского провинциального стиля», благодаря которым стал знаменит в Европе. Кордеро также выделяет «два характерных аргентинских аккорда, которые сами по себе заставляют биться сердца» из-за их «божественной» энергии, выражения и обаяния. Тем не менее, он также добавляет, что «аргентинские танцы весьма безвкусны». «Не цивилизация, а варварство, а именно подлинность и близость к первобытному государству, вдохновляют «нашу музыку» и сиелито. «При всех попытках облагородить его, дикарь остается дикарем» – заключает Кордеро.

Как это ни парадоксально, местный романтизм избегал и деревни, и ее музыки. Поскольку контроль над дискурсом оставался в руках ученых урбанистов, в текстах постоянно присутствует негативная тенденция, в том числе преднамеренно субъективный анализ Сармьенто, песенный проект Эчеверрии и Эснаола, и даже, казалось бы, положительный энтузиазм Кордеро по поводу сиелито. В это время сельское население уже создало свою индивидуальность, дополненную набором отличительных музыкальных жанров и практик. Эти конструкции, как правило, не популяризировались. О гегемонистских идентичностях договаривались на основе салонной музыки, а их практика в западном стиле считалась образцом цивилизованности, как будто строящаяся нация была делом одного правящего социального класса, а сельская местность оставалась исключенной.

### **Эпилог: национализация гаучо**

Только во время так называемого процесса национальной организации сельская местность была переоценена в положительном смысле и в конечном итоге была принята как объект исследования аргентинского музыкального мира. Строительство аргентинского государства не закончилось в 1853 году, но продолжалось до 1880 года, когда Буэнос-Айрес был объявлен федеральной территорией, а совершенно новая столица Ла-Плата была основана в провинции Буэнос-Айрес.

Переоценка сельской местности имела несколько причин. Начиная с начала 1860-х годов, введение



пароходов, железных дорог, двигателей и рационализма в экономической эксплуатации сделало сельскую местность Аргентины намного более прибыльной. Регион в целом, а также сельские народы и культуры получили новый статус. Тем не менее иммиграция была официально увеличена, привлекая несколько сотен тысяч европейцев для заселения и «окультуривания» «аргентинской пустыни». Развитие и иммиграция вызвали сильные страхи перед переменами, которые, в свою очередь, породили ностальгию по прошлому и представление о ушедших народных традициях, как по существу прекрасных и хороших.

Интерес к народному творчеству пережил качественный скачок с публикацией «Мартина Фиерро» Хосе Эрнандеса. Этот длинный эпос о преследуемом гаучо был написан в стиле приключенческого романа, благодаря чему он приобрел мгновенную популярность. Стихотворение продолжило вековую традицию гауческо в том, что оно осудило политическую ситуацию, а именно – вынужденный призыв сельских жителей сражаться с индейцами на юге страны. Также автор утверждал, что для выразительности использовал подлинную речь гаучо. Тем не менее, новаторским было именно позитивное восприятие поведения и обычаев гаучо и в использовании реалистичных элементов: непритязательный герой, социальная тема, «грубый» язык и простые образы. Публикация попала в точку: тысячи экземпляров были проданы в течение следующих лет, особенно в сельской местности, которая ассоциировалась с героем и эстетикой стихотворения.

Вторая часть, которая обеспечила завершение повествования с более общечеловеческой и менее откровенной политической точки зрения, последовала в 1879 году, добившись аналогичного успеха. Настоящий поток романов, цирковых представлений, пьес и стихов поднял тему гаучо и использовал ее многократно в течение следующих десятилетий, вызвав движение, которое Прието назвал «криоллизмом», в то время как Вега считал его «первой волной» аргентинского движения традиций.

Музыка гаучо также подверглась значительному росту. В поэме Эрнандеса музыка была не чем иным, как предварительным условием для стихотворения, поскольку гаучо (как гласит стереотип) говорит немного, но охотно поет свои истории. Результатом успеха поэмы стали два главных этнографических исследования гаучо в девятнадцатом веке – «Аирэс насионалес» и «Лапровинсия де Буэнос-Айрес». Их сопровождали несколько менее заметных произведений. Музыка сопровождала цирковые и театральные пьесы, которые привели к возрождению исчезающих деревенских традиций, некоторые из которых были приняты в городские салоны.

Тем не менее, это движение в основном предназначалось для популярной аудитории. Мало кто из интеллектуалов присоединился к нему или даже одобрил его, потому что оно считалось вульгарным и недостойным внимания образованных людей. К 1900 году оно быстро угасало, поскольку аристократическая элита, управлявшая страной до 1916 года, была больше озабочена космополитизмом, чем национальной идеей. Решающая канонизация гаучо как части аргентинского национального строения произошла около 1910 года, после того, как великие писатели Рикардо Рохас и Леопольдо Лугонес стали описывать их именно в этой ипостаси. Музыка гаучо была чрезвычайно важна для их идей – Рохас снова и снова обсуждал ее и продвигал работы музыковедов Висенте Форте и Карлоса Веги в 1920-х годах. Лугонес в свою очередь, представил гаучо-певца паядора центральным персонажем в своих лекциях в 1913 году. В результате таких усилий начало формироваться Рождение аргентинской народной музыки.

### Дополнительные ресурсы по теме лекции:

1. Ediciones de la Universidad Catolica Аргентина Гармендия Паески, Э. (1982) «Использование милонги, видалиты и хуэллы в фортепианной музыке Альберто Уильямса 1862–1952 годов», докторская диссертация, Католический университет Америки
2. Gonzalez M. [aka Parellada, P.] (1882-6) El limite oriental del территория де Мисьонес (Республика Аргентина), 3 тома, Монтевидео
3. Эль Сигло Гонсалес Эчеваррия, Р. (2003) ‘Факундо: Введение, в DF Sarmiento, Факундо: Цивилизация и варварство, первый полный английский перевод, Беркли: Издательство Калифорнийского университета
4. Гальперин Донги Т. (1972) Revolution y guerra: Формирование una elite dirigente en la Argentina criolla, Мехико:
5. Siglo XXI (2007) Historia contemporanea de America Latina, 6-е издание, Буэнос-Айрес
6. Alianza Halperin Donghi (1994) Сармьенто, Автор Нации, Беркли: Издательство Калифорнийского университета



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

---

7. Иллари, Б. (2000) 'Zuola, criollismo, nacionalismo y musicologia', Resonancias , Полихоральная культура: Соборная музыка в Чукисака (Боливия), 1680-1730 гг., Кандидатская диссертация, Чикагский университет
8. Etica, estetica, nacion: Las canciones de Juan Pedro Esnaola, Cuadernos de Musica Hispanoamericana, (2007) Популярные, священные, колониальные и местные: Villancicos Происхождение идентичностей в Chuquisaca (Боливия) », в Т. Knighton и А. Torrente (eds.), « Преданная музыка в иберийском мире », 1450–1800 гг. : The Villancico и похожие жанры, Лондон:
9. Ашгейт, Изабель, А. (1835) Путешествие в Буэнос-Айрес и Порто-Алегри в восточном стиле, Лесные миссии в Уругвае и в провинции Рио-Гранд-ду-Сул в 1830-1834 гг. Гавр: