**Музыкальная панорама стран Латинской Америки: Эйтор Вилла-Лобос.**

Реферат подготовила Миргородская Екатерина

Нижний Новгород, 2005г.

Музыка стран Латинской Америки совершенно непохожа на музыку остальных стран. Латиноамериканская музыка отличается своим многообразием стилей, многогранностью, потрясающим слушателя колоритом, необычайно романтическим содержанием песен.

Латиноамериканская музыка формировалась на фоне смешения нескольких культур - индейской, испанской, а несколько позднее и африканской. Именно потому, во многих мелодиях заметны индейские мотивы и ритмы Африки. Большинство песен написаны на испанском и португальском языках. Но встречаются песни и на индейских диалектах, например на кечуа.

Из смеси культур и стала постепенно рождаться музыка, не повторяющая ни индейскую, ни европейскую музыкальные школы. Этот синтез и стал музыкой Латинской Америки, модной сейчас во всем мире...

Сегодня латиноамериканская музыка насчитывает огромное количество жанров и направлений, уникальных и единственных как, например, танго, сальса, сон, перуанские вальсы, вальянато, кумбия, ламбада, техано (или текс-мекс).

Особенно богата музыкальным фольклором Бразилия.

Народная музыка в Бразилии развивалась параллельно с классической и также использовала традиционные музыкальные инструменты из Европы: гитару, пианино и флейту, сочетая их с ритмами и звуками, производимыми сковородками, “cuicas” (маленькие бочонки с мембраной и палочкой внутри, которые производят хрипящие звуки) и тамбурины.

Типичной народной музыкой Бразилии остается самба с ее заводным ритмом. Никому не известно ее точное происхождение. Некоторые полагают, что она родилась на улицах Рио-де-Жанейро при переплетении трех различных культур - песен свиты португальского короля, африканских ритмов и быстрых шагов в ритуальных танцах индейцев. Другие считают, что самба имеет чисто африканское происхождение от batuque - музыки исполняемой при помощи ударных и хлопанья в ладоши.

Бразилия стала музыкальной страной благодаря своему происхождению: индейцы играли на бамбуковых флейтах, португальцы привезли с собой своих певцов и гитаристов, а африканцы - разнообразные и волнующие ритмы.

Начиная с классических произведений композитора Виллы Лобоса и нежнейших звуков “bossa nova” и заканчивая заразительными аккордами самбы, в стране получила развитие необыкновенно разнообразная, красивая и причудливая музыка.

Выдающиеся композиторы страны, такие как Гейтор Вилла Лобос, привлекли к бразильской музыке внимание всего музыкального мира. Сочетание элементов португальского, негритянского и индейского фольклора породило новый тип музыки, свойственной только Бразилии.

Эйтор Вилла-Лобос родился в Рио-де-Жанейро 5 марта 1887 г. Первыми музыкальными впечатлениями будущий композитор был обязан живописным улицам и набережным родного города. Там звучали серенады бродячих музыкантов и тамбуры негритянских танцоров. Первые сведения о музыке он получил от своего отца, Раула Вилла-Лобоса, человека высокообразованного, служившего в Национальной библиотеке, автора нескольких книг по истории и космографии и большого любителя музыки (он основал один из первых в Рио-де-Жанейро музыкальных клубов — Концертное симфоническое общество).

Народные песни и танцы, состязания деревенских музыкантов, их импровизации, местные музыкальные инструменты — поражало воображение молодого музыканта, на всю жизнь сохранившего любовь и живейший интерес к фольклору, к истории Бразилии и пробудило в нем глубокое национальное сознание.

Чтобы глубоко изучить фольклор, композитор совершил два путешествия по стране (1904-1905 и 1910- 1912 гг.). Полученный опыт оказался столь ценен, что позднее мастер любил говорить: "Моим учебником гармонии стала карта Бразилии". Международное признание пришло к Вила-Лобосу в 30х гг. Огромный резонанс имел его авторский концерт в Париже (1924 г.). "Нас двое варваров в Париже - я и Вила-Лобос", - писал С. С. Прокофьев, имея в виду необычные для европейцев экзотическую красочность и темперамент музыки бразильского композитора.

В 1930 г. бразильское правительство поручило Вилла-Лобосу организовать единую систему музыкального образования в стране. Вилла-Лобос на несколько лет прервал своё творчество и целиком посвятил себя разработке новых методов преподавания музыки в школах. В основе его системы лежало хоровое пение как фундамент последующего профессионального образования.

Вилла-Лобос выступал с докладами в городах, основал десятки музыкальных школ, создал хоровые коллективы в главных центрах страны, организовал школу учителей-хормейстеров, которой лично руководил, сформировал специальный оркестр, преследовавший главным образом культурно-образовательные цели (в частности, с этим оркестром Вилла-Лобос впервые в Бразилии исполнил Мессу си минор Баха и Missa solemnus Бетховена). По его инициативе была открыта Национальная академия хорового пения (1942), президентом которой он оставался до конца жизни.

Он также выступал как дирижёр, пропагандировал на родине и в других странах бразильскую музыку.

Музыкальное образование Вилла-Лобос получил в Париже, где познакомился с А. Сеговией и которому в дальнейшем посвятил все свои сочинения для гитары. Сочинения Вилла-Лобоса для гитары обладают ярко выраженным национальным характером. Современные ритмы и гармонии в них тесно сплетаются с самобытными песнями и танцами бразильских индейцев и негров.

Колоссальное наследие Вилла-Лобоса с трудом поддается обозрению «единым взглядом». Оно огромно и разнообразно, как сама Бразилия. В нем есть девственная сельва и выжженные солнцем сертаны, величавое течение могучих рек и низвергающиеся водопады. В нем слышен шум океанского прибоя, беспокойная сутолока Рио, мягкая речь креолов и гортанный говор индейцев. Как и Бразилия, оно разное и единое одновременно, и нужно вслушаться в него, чтобы почувствовать в этой многозвучной стихии черты единого облика — то, что несет на себе одинаково характерную, неповторимую печать общего (бразильского) и индивидуального (личности художника).

Творческое наследие Вилла-Лобоса велико: он создал девять опер, пятнадцать балетов, двенадцать симфоний, восемнадцать программных симфонических поэм, инструментальные концерты и т. д. Настоящим шедевром можно назвать цикл из девяти сюит для различных составов инструментов под названием "Бразильские бахианы" (1944 г.). Непосредственным прототипом "Бахиан" можно считать "Бранденбургские концерты" Баха: они также написаны для разных составов оркестра и весьма свободны по формам. В музыке сюит нашла отражение важнейшая черта бразильского фольклора - любовь к необычным звуковым краскам. Вилла-Лобос особенно ценит "чистую" красоту тембра, в каждой сюите он отдаёт предпочтение определённой группе инструментов. Так, в седьмой бахиане на первом месте - деревянные духовые, а во второй и пятой - виолончели. Степень сложности музыки различна - от простых и незатейливых наигрышей до композиций, необычных по составу гармоний и рисунку мелодий. По настроению бахианы делятся на лирические и жанрово танцевальные. Последние близки по форме к сюитам Баха, но роли алманды, куранты или сарабанды исполняют темпераментные бразильские танцы.

К "Бразильским бахианам" близок по форме цикл "Шорос" (1929 г.), состоящий из четырнадцати сюит для камерных ансамблей. В музыке в классических формах представлены традиции народного уличного музицирования. Вилла-Лобос тонко чувствовал сложную природу бразильского фольклора - в нём переплелись интонации музыки индейцев, негров и португальцев. Поэтому композитор использует сложные ритмы, сочетания различных ладов, необычные комбинации инструментов. В музыке "Шорос" особенно привлекает дух импровизации, без которого не может жить народная традиция: развитие тем построено так, словно музыканты сочиняют произведение на глазах у слушателя.

Вилла-Лобос не был первым бразильским композитором, использовавшим в своем творчестве местный фольклор. Заслуга первооткрывателя в этой области принадлежит уроженцу Параны, дипломату и музыканту-любителю Бразилиу Итибере де Кунья (1846—1913): сочиненная им в юности фортепианная рапсодия «Сертанежа» была написана на фольклорные темы его родного штата. Следующим плодотворным опытом в этом направлении явились «13 вариаций на народную бразильскую тему» для фортепиано и оркестровая «Бразильская сюита» Алешандри Леви (1864—1892), талантливого композитора из Сан-Паулу, которому принадлежит характерное изречение, ставшее впоследствии путеводной нитью для Вилла-Лобоса: «Чтобы писать бразильскую музыку, нужно изучить народную музыку всей Бразилии, и, прежде всего бразильского Северо-Востока».

Вилла-Лобос рассматривал фольклор как единый, цельный организм. Он не делал его предметом эстетического любования и не отдавал как художник предпочтения какой-то одной его стороне, не придерживался «только индейской», или «только негритянской», или какой-либо иной столь же узкой ориентации. Для Вилла-Лобоса, который утверждал, что «музыкальный фольклор есть продолжение души народа, ее свободное проявление в музыкальных звуках», идеал национального в музыкальном искусстве заключался не в выражении какой-нибудь одной черты этой народной души, а в создании такого «общебразильского» музыкального языка, который впитал бы в себя особенности всех музыкальных говоров и диалектов страны и был бы понятен любому бразильцу.

Такая позиция означает преодоление «фольклорного этапа» с его стилизацией как эстетическим кредо. Вилла-Лобос не стилизует. Он «деформирует», т. е. преобразует фольклорный материал, «пересоздает» его в соответствии с собственной артистической натурой, творит его - заново.

Народная мелодия входит в музыку Вилла-Лобоса как естественное событие, как пейзаж, субъективно. Она только намек, не тема... Вилла-Лобос пользуется ею как коллективной собственностью, как res nullius. Он делает с нею то, что хочет. Он не фольклорист, а творец, который вдохновляется фольклором. Вопреки ходячему мнению Вилла-Лобос сравнительно не часто, во всяком случае, не чаще других бразильских или латиноамериканских композиторов — его современников, использовал в своем творчестве фольклорный материал в чистом виде.

Таковы, например, «Характерные африканские танцы» (1914), «Три индейские поэмы», «Сиранды», «Индейские песни» (1930), «Шанго» (1932; xangô — название религиозно-магического ритуала бразильских негров, «Типичные бразильские песни» (1919—1935), «Вира» (1943; vira — португальский народный танец), т. е. сочинения, в которых использование подлинного фольклорного материала в виде цитат обусловлено художественной задачей и в которых эти цитаты выполняют жанровые функции и несут главную смысловую нагрузку.

Принципиально важно, однако, что эти цитаты (индейские, африканские, креольские, португальские) не отражаются на индивидуальном языке композитора. Как справедливо говорит Хосе Агустин Бальсейро, «каким бы ни был источник, музыка остается Вилла-Лобоса». Даже такой, казалось бы, «экзотически-стилизованный» опус, как «Три индейские поэмы», в основе которых лежат подлинные мелодии бразильских индейцев, в том числе мелодия тупи-гуарани, записанная Жаном де Лери в 1553 г., предстает перед нами не только как абсолютно бразильское, но и как вполне оригинальное произведение художника, чей почерк невозможно спутать ни с каким другим.

В этом, как и в перечисленных выше сочинениях, Вилла-Лобос такой же «не фольклорист», как и Мануэль де Фалья в «Семи испанских песнях», каждая из которых также основана на подлинной народной теме. В тех же случаях, когда Вилла-Лобос прибегает к цитированию в сочинениях большой формы и сюжетно не связанных с какой-либо программой — для придания определенной характеристики, для достижения нужной звуковой краски и т. п.,— он делает это с таким искусством, что фольклорные цитаты производят впечатление вылившихся из-под пера композитора.

Таковы, в частности, народные мелодии «O mama deix’eu ir» в «Бразильской бахиане» № 4 или «Rasga o coração» в «Шоро» № 10: обнаружить их, не зная заранее, может только специалист. В этой связи интересно свидетельство Карльтона Смита, что Вилла-Лобос не любил (говоря об использовании фольклора) выражения «асlарlаг» — «применять», «приспосабливать», «прилаживать» и предпочитал ему трудно переводимый на русский язык глагол «ambientar» — «создавать благоприятную среду, соответствующую атмосферу». Должно быть совершенно ясно, что «не услышать» фольклорную цитату можно лишь в таком произведении, которое само по себе насквозь фольклорно.

Однако гораздо чаще Вилла-Лобос шел иным путем, художественно обобщая наиболее типичные черты народного искусства: особенности ладового и интонационного строя, ритмики, гармонии, структуры периодов, характер звучания национальных музыкальных инструментов, манеру исполнения, т. е. путем создания такой оригинальной музыки, которая была бы подлинно национальной.

«Артист должен поступать именно так,— говорил Вилла-Лобос.— Он должен уметь отбирать и перерабатывать материал, который ему дает народ, в своей собственной манере и в соответствии с собственной натурой... Я изучаю страну, язык, обычаи, историю народа. Я всегда делал так, и это суть те источники, духовные и материальные, которые питают мое искусство».

В этих словах Вилла-Лобоса выражено не только его собственное кредо.

Именно таким путем шли в 20—30-х годах ведущие композиторы Латинской Америки, поставившие целью создание национальных музыкальных школ в своих странах: Рольдан н Катурла на Кубе, Ревуэльтас и Чавес в Мексике. Все они могли бы подписаться под заявлением Вилла-Лобоса, как и Вилла-Лобос, без сомнения, подписался бы под следующими словами Катурлы, выражающими ту же мысль:

«Путь к истинно кубинской музыке лежит через живое народное искусство. Нужно работать над ним, черпать из него и все почерпнутое шлифовать до тех пор, пока не будет преодолено все грубо прямолинейное, крайнее, наносное... Только тогда кубинская музыка займет подобающее ей место среди музыкальных культур других, обладающих более древними художественными традициями народов».

Прекрасным образцом такой музыки, созданной на фольклорной основе, «отшлифованной» и очищенной от всего «грубо прямолинейного, наносного», могут служить знаменитые «Шорос» Вилла-Лобоса — новый в бразильской профессиональной музыке жанр, ведущий начало от небольшой пьесы для гитары, написанной композитором в 1921 г. и впоследствии ставшей № 1 в серии «Шорос».

В этой пьесе, посвященной Эрнесту Назаре, Вилла-Лобос воспроизвел стиль и характер музицирования уличных инструментальных ансамблей шорос — тех самых, в которых когда-то начиналась его артистическая деятельность.

Однако по мере создания очередных номеров серии Вилла-Лобос бесконечно расширял круг художественных образов, изначально присущий этому полуфольклорному, полупрофессиональному жанру городской музыки.

В его четырнадцати «Шорос» живет романтический дух старого Рио-де-Жанейро начала века с его уличными музыкантами и ночными серенадами, живут меланхоличные напевы индейцев, негритянские ритмы, креольские мелодии, встают величественные картины природы, возникают живописные зарисовки народных сцен.

В целом «Шорос» представляют собой целую музыкальную панораму Бразилии. Узко региональная форма городского бытового музицирования оказалась возвышенной в них до художественного явления общенационального значения.

К «Шорос», пожалуй, в большей степени, чем к какому-либо иному сочинению Вилла-Лобоса, можно отнести его утверждение:

«Настоящий композитор способен силой своего воображения творить музыку, которая будет более национальной, чем сам фольклор».

Отсюда известный афоризм Вилла-Лобоса: «Фольклор — это я».

Творчество Вилла-Лобоса свободно от националистической ограниченности, односторонности и в лучшей своей части общенародно, общенационально. Оно сохраняет в себе те же пропорции между элементами «индейским», «негритянским», «креольским» и т. д., какие реально существуют в фольклорной музыке Бразилии, и отражают всю эту музыку в целом. При этом источником вдохновения для Вилла-Лобоса служил не только музыкальный, но весь фольклор, народное творчество во всех его проявлениях.

Устная поэзия, откуда он брал тексты и писал на них музыку; сказки и легенды, которые затем становились сюжетами его произведений; исторические предания, помогавшие ему лучше узнать и больше любить свой народ; обычаи, обряды, одежда, изделия художественных ремесел — все это прямо или косвенно находило отражение в творческой деятельности Вилла-Лобоса, обогащало его видение художника.

Бразилия много дала Вилла-Лобосу, а художник-патриот вернул ей еще больше. То, что до него было только фольклором и достоянием только Бразилии, стало благодаря Вилла-Лобосу выражением в звуках духа нового мира, доступным для всех и принадлежащим всему человечеству.

В наши дни в народной музыке Бразилии продолжают использоваться новые ритмы и новые мелодии. Исполнители и композиторы используют разнообразные средства для того, чтобы не разочаровать музыкальную аудиторию всего мира.

**Список литературы**

Пичугин П.А. Эйтор Вилла-Лобос и бразильская национальная культура. – Культура Бразилии. М., «Наука», 1981. с. 101-122.

Шнеерсон Г., Памяти Вилла-Лобоса, "Советская музыка", 1960, с. 184-185.

Музыкальный энциклопедический словарь. М., Советская энциклопедия, 1990.

Эстрела А., Бразильская музыка, в сб.: Бразилия, М., 1963, с. 351—385.

Каржавин, В. Максименко. Гитара и испанская народная музыка. - Гитара и мастер. Альманах. «Музыкальное издательство Торопов».

Облезова Г. Невеста чувств. Новая волна популярности латиноамериканских ритмов. - «Новое время», №14, 2005.

Невинская Е. Интервью с музыкальной группой «Drum Ecstasy». – «Музыкальная газета», 2005.