

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка

Навчально-науковий інститут культури і мистецтв

Кафедра хореографії та музично-інструментального виконавства

Чечіль Кристина Юріївна

**ІНТОНАЦІЙНІСТЬ ЯК ФЕНОМЕН НАЦІОНАЛЬНОЇ
ІДЕНТИЧНОСТІ (НА МАТЕРІАЛІ МУЗИКИ КУБИ)**

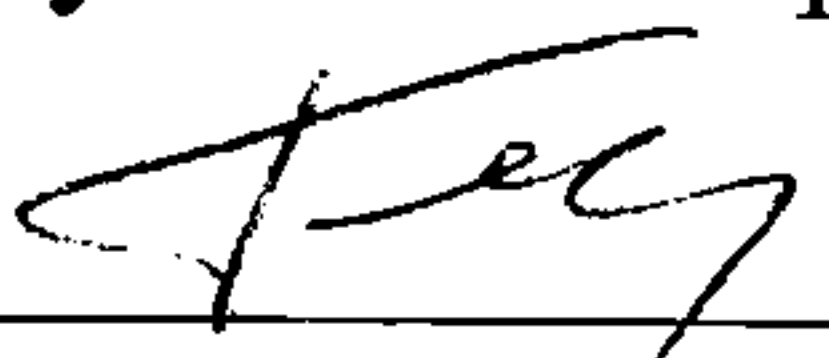
Спеціальність: 025 Музичне мистецтво

Галузь знань: 02 Культура і мистецтво

Кваліфікаційна робота

на здобуття освітнього ступеню магістра

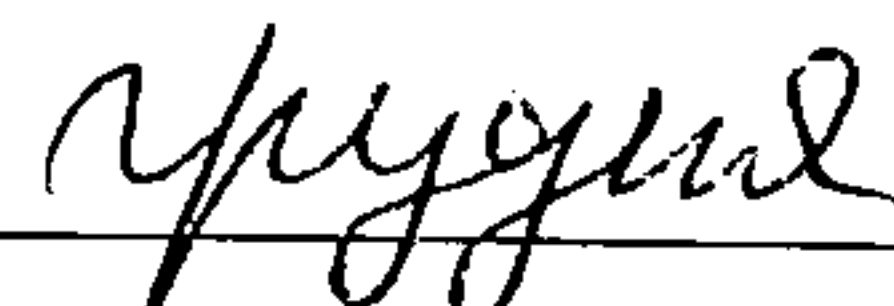
Науковий керівник

 Г. П. Голяка,

кандидат мистецтвознавства,

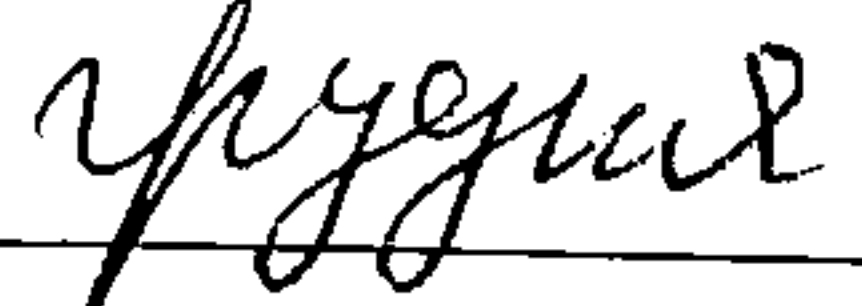
доцент кафедри музично-

інструментального виконавства

« 08 »  2020 року

Виконавець

 К. Ю. Чечіль,

« 08 »  2020 року

Суми 2020

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ІНТОНАЦІЙНА СКЛАДОВА ЯК ВИЗНАЧАЛЬНИЙ КОМПОНЕНТ У МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ	7
1.1. Феномен інтонування в музичному мистецтві	13
1.2. Традиційна музика як атрибут нації	16
Висновки до Розділу 1	20
РОЗДІЛ 2. ФЕНОМЕН ЛАТИНОАМЕРИКАНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ У СВІТОВОМУ КОНТЕКСТІ	21
2.1. Становлення музичної культури Латинської Америки	21
2.2. Жанри національної музики Латинської Америки	34
2.3. Інтоніційні мотиви у музиці народностей Куби	42
Висновки до Розділу 2	50
ВИСНОВКИ.....	53
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	56

ВСТУП

Актуальність теми. Музична культура Латинської Америки попри те що поєднує у собі культурний спадок багатьох народностей, має своє особливе інтонаційне звучання, що відзначається своєю впізнаваністю серед інших культур світу. В сучасному музикознавстві у вивченні історії народів, вчені притримуються трактування музики як другої національної мови. Мова мистецтва, музичне інтонування є образно-звуковим відображенням дійсності. Це обумовлено певним типом музично-сміслового мовлення, тобто – інтонуванням, типи і види якого передаються від покоління до покоління і створюють стійкі музичні комплекси. Латиноамериканська музика, зокрема кубинська, є цінним репертуаром музичних колективів та солістів в усьому світі. Її виконання вимагає особливого аналітичного підходу. У неї інший дух, інші акценти, і живе вона в дещо інших соціальних умовах, ніж музика європейська. Це кольорова палітра яскравих барвистих плям, майстерних мазків, багатолике, гібридне явище, що відбиває соціальне життя різних верств населення, де бразильська самба, аргентинське танго, бачата, домініканське меренге, сальса, при всій їх унікальності, індивідуальності пов'язані міцними нитками спорідненості. Саме тому обраний ракурс нашого дослідження вважаємо актуальним.

Одним з напрямів вивчення музичної історії народів світу є дослідження музичної народної творчості, всебічний розгляд інтонаційної системи творів, інтонаційних одиниць стилю, а також їх виявлення у композиторській творчості. Такий інтонаційний аналіз вимагає аналітичного розгляду системи музичних образів, і націлений на розкриття особливостей стилю музичної культури, музичної творчості народу, і також на осягнення історико-музичних закономірностей. До проблеми інтонування в своїх дослідницьких працях зверталися науковці Б. Асаф'єв, В. Медушевський, Є. Назайкинський, О. Орлова, О. Руч'євська, В. Холопова, Ю. Холопов, М. Михайлов, Б. Бонфельд

та багато інших. Крім того, в осмисленні проблеми виконавського інтонування важливе значення мають концепції філософів XVIII–XIX століть, які писали про сутність музичного мистецтва: Ж.-Ж. Руссо, Д. Дідро, Р. Декарт, Г. Гегель, О. Серов та інші. Фундаментальна музикознавча праця Б. Асаф'єва «Музична форма як процес» розглядає інтонування як фундаментальний компонент музичного формоутворення. В. Медушевський акцентував увагу саме на інтонаційній формі музики. Явище інтонаційної вибірковості з позиції етномузикознавства вивчав І. Земцовський, який в науковий обіг увів поняття «етнослух» – визначає феномен, що бере участь в актах сприйняття музичних явищ, їх породженні і у процесі музикування.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Цінними роботами в напрямку вивчення латиноамериканської музичної культури є дослідження П. Пічугіна. Його авторству належать ряд монографій, присвячених народній музиці країн Латинської Америки, зокрема, Аргентини і Мексики, ряд статей з загальних питань музичної культури Аргентини, Куби, Бразилії, створена серія статей-портретів відомих латиноамериканських композиторів, таких як Е. Вілла-Лобос, А. Рольдан і А. Гарсія Катурла та інших. В 2010 році опублікована книга П. Пічугіна «Аргентинське танго», де досліджуються соціальні умови та історико-культурні передумови появи танго, розглядаються конкретні музично-хореографічні та поетичні форми, нариси-портрети присвячені видатним виконавцям і творцям танго. Пічугін є одним з авторів фундаментальної енциклопедії «Культура Латинської Америки» (2000). До вивчення музики Латинської Америки звертались М. Сапонов, С. Федотова (творчість Е. Вилла Лобоса), В. Кряжева (ібероамериканський музичний простір, фундаментальні положення щодо самобутніх традицій музикування та типології афроамериканської музики).

Мета дослідження – виявити інтонаційні особливості в традиційній музичній культурі Куби. Відповідно до мети поставлені *завдання*:

1. Опрацювати наукові та літературні джерела з теми роботи;

2. Дослідити феномен інтонування в традиційному музичному мистецтві;
3. Охарактеризувати основні етапи становлення та жанрові пріоритети в латиноамериканській музиці другої половини 20ст;
4. Виявити особливості інтонаційних структур кубинської музики;

Об'єкт дослідження – латиноамериканська музична культура.

Предмет дослідження – інтонаційність в національному музичному мистецтві Куби.

Методи дослідження проблематики здійснено на основі аналізу літературних, культурологічних, історичних та музикознавчих праць. У дослідженні використано методи опрацювання, систематизації та узагальнення емпіричних знань.

Елементи наукової новизни одержаних результатів. В роботі інтонаційність розглядається в аспекті важливої складової латиноамериканського музичного мистецтва.

Практичне значення одержаних результатів. Положення роботи можуть бути використані в навчальних курсах: «Історія музики», «Історія виконавства», «Виконавська інтерпретація», «Історія культури», а також при написанні робіт з цієї тематики.

Апробація результатів та публікації. Робота обговорювалася на засіданнях кафедри хореографії та музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету ім. А. С. Макаренка. Положення магістерської роботи отримали апробацію на II Міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми мистецько-педагогічної освіти: здобутки, реалії та перспективи» (Суми, Сум ДПУ ім. А.С. Макаренка 6–7 травня 2020, доповідь «Тембр як етнокультурний архетип в музиці»), III

Міжнародній науково-практичній конференції «Академічна культура дослідника в освітньому просторі: європейський та національний досвід» (Суми, Сум ДПУ ім. А.С.Макаренка 14–15 травня 2020, сертифікат серія ФІСФ, № 1212/685, доповідь «Музичний тембр як носій національної ідентичності в умовах глобалізації»), студентській науковій онлайн-конференції «Дні науки-2020» (Суми, Сум ДПУ ім. А.С.Макаренка 22 жовтня 2020, доповідь «Тембр як носій національної ідентичності в музичних культурах світу»). За темою дослідження опубліковано дві статті в наукових виданнях: «Тембр як етнокультурний архетип в музиці» («Мистецькі пошуки», Суми, 2020) та «Інтонаційні витоки у музичній культурі Куби» («Мистецькі пошуки», Суми, 2020).

Зв'язок з науковою темою кафедри. Робота виконана згідно колективної теми науково-дослідної роботи кафедри хореографії та музично-інструментального виконавства «Україна у світовому мистецькому просторі: діалог культур (протокол №7 від 13. 12. 2017).

Структура роботи. Магістерська робота складається зі Вступу, двох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи складає 62 сторінок. Список використаних джерел налічує 99 позицій.

РОЗДІЛ 1. ІНТОНАЦІЙНА СКЛАДОВА ЯК ВИЗНАЧАЛЬНА КОМПОНЕНТА У МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ.

Слова Б. Асаф'єва про те що поза інтонування музики немає застосовні не лише до музики, а й до тональних мов. Однак загальноприйняте поняття досі відсутнє тому що інтонування досі розглядається як похідне від інтонації. Звернувшись до етимології слова, згідно з однією версією, коренева частина всіх родинних термінів взята від давньогрецького слова *tono*, в перекладі – «натягнута линва, напруга, натяг»; інша версія вказує що всі корені тягнуться від латинського *tono*, *toni* («гриміти, видавати грім») [13, 340 –341]. В ході еволюції цей корінь змінювався. Так, в поєднанні з вказівний приставкою утворилося *intono*, в перекладі, – «вимовляти громовим голосом».

Результатом подальших змін утворилося слово *tonatio* («гуркіт, напруга»), потім *intonatio* («перебування в тоновом напрузі»). Дієслово *intonieren* (нім.) – більш пізнього походження і саме він послужив, ймовірно, основою російськомовного дієслова «інтонувати». Спочатку обидві версії не мали прямого відношення до музики, і використовувалося не в своєму прямому сенсі, а більш як асоціація. У письмовій та усній практиці таке зустрічається часто: тече не тільки струмок, але і час тече, процес, подія; «тональність» і «тон» також використовуються не тільки в одному своєму значенні. Це явище пояснюється обмеженістю лексичного запасу вербального мови. Термін «інтонування» більш ґрунтовно починає використовуватися в професійному побуті з середини XIX століття. А до цього часу в основному використовувалися терміни «інтонація» і «тон». Практично вперше вони представлені Й. Тінкторісом в «Словнику музичних термінів» (бл. 1472 –1475) із зазначенням значень: «*Intonatio* – введення в початок співу»; «*Tonus* – інтонація в співі» [59, 219, 227]. У російській мові під тонусом прийнято розуміти: «1. физиол. Тривале стійке збудження нервових центрів і м'язової тканини, що не супроводжується втомою; 2. Життєва активність,

життєдіяльність » [59, 511]. У Тінкторіса же тонує «... позначає мелодійний інтервал, дисонанс, інтонацію і модус» [60, 227].

Через 500 років в «Музичному словнику» Г. Рімана, інтонація тлумачиться вже як «...«підстроювання», «вирівнювання» тонів згладжування невеликих нерівностей в звуковий забарвленням», «подача звуку», особливо коли мова про висоту тону . І якщо в контексті про церковний спів «говорять також: інтонувати псалом; священник інтонує «Gloria» та ін.» [57, 555]. Слово *Intonieren* в такому випадку перекладається як «зробити, здійснити, виконати». У другій половині XIX століття після написаного фундаментальної праці Г. Гельмгольца, де він обґрунтував «зв'язок фізичної і фізіологічної акустики з музичної науки і естетики» [13, 1] . Вимога точності і чистоти тону з тих пір згадується у всіх пізніших джерелах, хоча, по суті, це формальність: адже інакше утворюється не тон, а звук з розмитотою висотною позицією, («Не всякий звук є тоном, але будь – який тон завжди звук», – вказує Є. Назайкинський.) Наприклад, в «Музичному словнику» Х. Зеєгер *intonatio* трактується як «спосіб звуковидобування ... передбачає точну звуковисотного (Tonhöhe)» і схожий по суті з німецьким *Einstimmung* в значенні «настройка музичного інструменту» [47, 420]. За версією «Музичного словника Гроува» інтонація (від лат. *Intono* – «Заспіваю») представлена цілим рядом значень, а також «центрального терміна музично – теоретичної концепції Б. Асаф'єва (який запозичив його у Яворського); вказує на музично осмислені звукові феномени ». Тут же згадує переклад: «... італ. *intonare* – «музично відтворювати», «інтонувати» ... » [56, 355]. З тих пір інтонування остаточно зросло з «відтворенням» музики. Дослідниками виявлено і прокоментовано з праць Б. Асаф'єва безліч визначень інтонації. Кожне з тих визначень само по собі є цінним. У «Путівнику по концертах» Б. Асаф'єв призводить два визначення: «Інтонація – точність і чистота відтворення звуку»; «Інтонування – точне (чисте) відтворення тону голосом або інструментом» [52, 54, 57].

Виходить що інтонації присвячена ціла стаття, а інтонуванню – лише лаконічне визначення. І цитовані формулювання настільки подібні, що допустимо розглядати їх як синоніми. Ядром в даному випадку виступає слово «відтворення» як процес, що дозволяє судити про чистоту і точності звуку, маючи на увазі конкретні величини. Наприклад, поняття «тон» і «тональність» не змішуються хоч і обидва терміни мають один корінь. Горор з іншого боку, іменник «інтонація» позначається як що то одиничне, інтонування же – як дія або подія, що протікає в часі і складно структуроване.

В кінці 20 століття Б. Яворський запропонував кілька варіантів визначення інтонації, одне з них: «Найменшою основний звуковий формою в часі є зіставлення двох різних за тяжінню звуків – інтонація» [14, 57]. Через кілька десятиліть А. Оголевець назвав інтонацію «неподільним ладів оформленим скрупула», В. Медушевський запропонував поняття «генерализирующий інтонація», як структурно і ладів оформлений компонент нотного і звукового тексту. Сам Асаф'єв в роботі «Мовна інтонація» також підтримав цю думку.

Протягом перших десятиліть ХХ століття ця ідея розбурхувала уми вчених від різних напрямків і шкіл, – Є. Ейхенбаума, Б. Яворського, Є. Розенова, С. Волконського, Є. Курта та інших. Осягаючи закономірності людської мови, поезії, музики, фахівці гуманітарії неминуче стикалися з найважливішим компонентом, з інтонацією, від якої залишався всього один крок до інтонування. І ось висловлювання Асаф'єва: «Музика – мистецтво виявленого в інтонаціях руху»; «... музика – мистецтво інтонуючого сенсу»; «Непроінтонована, не виконана або неякісно, погано, невідповідно своєму змісту виконана музика не існує як соціальний факт ...», і т.п. [47, 204, 344, 357].

Аналізуючи смислові відмінності вказаних понять, Є. Орлова приходять до висновку: «Термін «інтонування» застосовується Асаф'євим при висвітленні процесу становлення, розвитку; Інтонація ж є якийсь результат інтонування –

«інтонаційна структура» музичного твору, яка, як він пише сам, «відклалася в свідомості музиканта» » [57, 182]. Тобто інтонація породжується інтонувати, а не навпаки; інтонація є похідне від інтонування, а не навпаки. Спираючись на дану тезу, слід розглядати інтонування як багаторівневий, складно організований, процес, який діє в часі і просторі. І також це є пояснення тому, що природа звуку є фізична.

Центральним поняттям музичного змісту і з сучасної точки зору є поняття інтонація. Згадуючи вище сказане, у католицьких церквах здавна священик перед вступом органу речитативом виголошував певну фразу на одній ноті, яка задавала настройку до подальшого звучанню хора. З цим і пов'язано саме походження слова «інтонація»: *intono*, «голосно вимовляю». У повсякденному житті ми маємо справу з мовною інтонацією. Музична інтонація генетично пов'язана з мовною. Подібно слову, інтонація в музиці втілює єдність звуку і сенсу. Але і звук, і сенс, і характер їх зв'язку радикально відмінні в слові і в музичній інтонації. Музична інтонація в широкому сенсі черпає свою виразність з багатьох джерел. При цьому виразність її спирається на обумовлені слуховим досвідом людей асоціації з іншими звучанням і на укладені в тонах і їх поєднаннях передумови прямого фізіологічного впливу на емоційну сферу людини. Один з найбагатших джерел асоціацій – мовна інтонація. Коли уявити бесіду на незнайомій мові, що можна дізнатися з неї? – З інтонації можна дізнатися про характер і темперамент учасників розмови, про їх фізичний і емоційний стан – втоми або схвильованості, гніві або печалі, про тон мовця: просить він, або ж розповідає про сокровенне. Відчуємо «атмосферу» бесіди, її емоційний настрій. У музиці, як і в мові, містяться інтонації питальні, окличні, ствердні, що переконують, здивовані, докоряють, ласкаві, підбадьорливі і т.ін. Здатність музики – точно відтворювати найрізноманітніші руху – бурхливі, потужні, грандіозні, незграбні, розкуті і інше.

Розробляючи теорію інтонації, Асаф'єв казав про наявність інтонацій «національностей», – як і у словесної мови кожного народу є свої особливості і відмінності, так у кожного композитора навіть є свій особистий інтонаційний стильовий почерк. Один – у В. А. Моцарта, інший – у Й. С. Баха, ще інший – у С. Прокоф'єва. І історичний стиль тієї чи іншої епохи також має інтонаційну особливість. У кожній епохи є в наявності певний «комплект» інтонацій, викристалізованих на слуху як композиторів, так і слухачів, відомих і тим і іншим, що створює передумову до розуміння слухачами змістовного задуму автора. Прі цьому можна вже казати про сукупність інтонацій, які застосовуються будь-яким композитором, декількома композиторами що зустрічаються в музиці багатьох країн в певний період, як про інтонаційний словник. Найважливіше, і найвище, місце в типології інтонацій займає поняття «генеральна інтонація». Це є термін В. Медушевського, а свій подальший розвиток отримав у В. Холопової, яка під генеральною інтонацією передбачає узагальнюючу інтонацію всього твору, його емоційно – змістову цілісність. Генеральна інтонація тісно пов'язана і з виконавським мистецтвом, так як в ідеалі виконавець у своїй інтерпретації задає тон – тобто саме генеральну інтонацію – всієї концепції музичного твору. З цієї точки зору, говорять про інтонації виконання. У самому ж широкому сенсі можна говорити як про авторську інтонації – прояві авторського початку, авторського методу, авторської манери в художній концепції твору, авторського трактування всіх закладених в нього етичних і естетичних індивідуальних уявлень і технічних засобів. На цьому рівні генеральна інтонація дорівнює авторському світовідчуттю і світогляду.

Живе інтонування музики – між виконавцем і сприйняттям її слухачем. Отже, вирішальною мірою, інтонація музичного висловлювання зумовлена композитором, і це означає, що створений ним нотний текст володіє потенційним змістом. Отже, потенційне значення змісту залежать як від фізичних властивостей тембрів, звуків, так і від асоціативних зв'язків,

закладених у творі. Але нотний текст не фіксує в собі всієї виразно – смислової сторони музики, якою вона задумана самим композитором. Суть написаного, його зміст, музичний та немусичний, виявляє себе перш за все в реальному виконавському звучанні твору – у фразуванні, розгортанні музичної форми, тембрі. Гранично можлива конкретизація змісту музичного твору виконавцем, виявлення їм композиторської інтонації і є реальним буттям музики. При цьому нотний текст твору відображає тільки виразно – смислову основу, «канву», тож слухові уявлення про його звучання передаються музикантами – виконавцями і педагогами ніби по ланцюжку. Саме на цьому «фундаменті» стійкої виконавської традиції розуміння задуму композитора, кожен виконавець створює, властивими особисто йому засобами, свою індивідуальну власну інтерпретацію, власну неповторну інтонацію: розшифровує у відповідності до своїх власних індивідуальних, психологічних і соціальних позицій і уподобань, які часом можуть різко відрізнитися від широко розповсюдженої традиції виконання даного твору, інтонацію авторську. На перший план в інтерпретації різних виконавців можуть виходити зовсім різні верстви змісту, які містяться в авторському нотному тексті. Нарешті, останньою, замикаючою весь технологічний процес ланкою в ланцюзі інтонаційного буття музики є слухач. Тільки за умови розуміння і сприйняття їм інтонаційного змісту музики, її існування отримує повноту і суспільну значимість.

В ідеалі слухач сприймає, відтворює в своїй свідомості, переживає композиторську інтонацію саме в її виконавському тлумаченні. І відбувається це також індивідуально, на основі власного музичного та життєвого досвіду, який у великій мірі також обумовлений досвідом слухача, його середовища, його нації, країни, історичних обставин, але одночасно відображає і його індивідуальні особливості, біологічні та психофізіологічні.

1.1. Феномен інтонування в музичному мистецтві.

Відомий німецький діяч-науковець, фізик, фізіолог, Г. Гельмгольц, що прославився своїми трудами «Про збереження сили» (1847) та першим ввів поняття вільної енергії, припускав що «особливості руху тонів, що дають характер грації, тяжіння, енергії, томління, сили, спокою, хвилювання і т. ін., залежать, очевидно, головним чином від психічних причин» [12, 132].

Рух тонів, осмислення, безперервне функціонування психіки, життєві сенси і аксіологія, механізми слухового сприйняття, – ці та інші супутні фактори і утворюють єдиний комплекс, який визначається як основа інтонування. У свою чергу, інтонація є породження зазначеної діяльності, представлена двома основними видами:

1) інтонування – відтворення, що характеризується рядом відмінних ознак (показовий зразок – інтонуюча діяльність виконавця);

2) латентне (уявне) інтонування, згідно з класифікацією А. Леонт'єва, – дериватив інтелектуальної діяльності, для якого процедура відтворення є факультативною, необов'язковою.

Саме так здійснюється інтонарна діяльність слухача, часом – композитора або дослідника. Словами С. Ейзенштейна: «Ітонація, – це стадія руху тіла в цілому, витончений ступінь того ж виразного руху, що моделює звучання голосу, який, в свою чергу теж є рухом людських органів – голосових зв'язок, тощо. Але рух такої частоти і тонкості, що сприймається вже не зоровими переміщеннями, а звучаннями.» [19, 454]

Інтонування перш за все як психічний феномен притаманний кожному, та його походження, функції і структура досі мало вивчені. Природа інтонування – в довільному і мимовільному вираженні почуттів і у ставлення до реальності і до уявного, до зовнішнього і внутрішнього, до несвідомих і свідомих фактів психічного життя особистості, вираз безперервності афективної сторони

психічної життя, континуум емоційно – оцінної діяльності свідомості особистості. У такому розумінні сутності відсутня прив'язка до певної системно – перцептивної модальності, аудіальної, візуальної чи кінестетичної, так як інтонування народжує із себе і для себе різні мови самовиявлення: чутне (осяжне), видиме і відчутне. Та все ж найбільш рідним і стародавнім для здійснення інтонування є область тактильно – рухова, в якій щоб інтонувати, необхідно м'язово позначити афект, і ця м'язова символізація може бути почута (в результаті роботи голосових м'язів або м'язів, що створюють звук, через інструменти, або без них), і побачена (в пластичному малюнку рухів, поз, місця в просторі). Можна сказати, інтонування протікає в часі і укладено в просторі, тобто вписано у знайомий нам світ вимірювань, з якого не відокремити жодного компонента – ні часових характеристик, ні просторових. Стало бути, інтонування підтримує самосвідомість людини, що перебуває в земних вимірах, створює опору для свого «Я», для самовизначення себе тут і тепер.

Інтонація у знайомому сенсі є характеристикою звучання мови або музики, а виходячи з попередньо сказаного, звук є продукт і навіть артефакт інтонування, як і пластичний образ. Саме ці артефакти виносять інтонований сенс в реальний простір людей, створюючи свої «алфавіти» як інтонаційно – символічні реалії. Тому інтонацію так близько пов'язують з мовою музики.

Для того щоб повноцінно пояснити індивідуальність народної музики, необхідно сказати і про структурні паралелі музичної і вербальної систем на універсальних рівнях мови, і їх сегменти. Ці паралелі засновані на єдиному континуально – дискретному характері й інтонаційній сутності вербальної та музичної систем (йдеться про інтонаційну наповненість народного мовлення). Говорячи тепер про рівень мовної та мовленевої сегментації в музиці, під музичною мовою слід розуміти цілу багат шарову систему з нотного тексту, позначеннями і діючими в ній правилами і їх поєднаннями. Т. Бершадська, радянський музикознавець, професор Санкт-Петербурзької консерваторії ім. Н. А. Римського-Корсакова, розглядає як мовно-граматичне: систему організації

музичного тексту (склад); систему логічної підпорядкованості тонів (лад). Також радянський професор – музикознавець Ю. Кон говорить також про ладі як категорії мовного рівня: «Лад є така шабель абстракції, яка відповідає мовному рівню комунікації» [31, 90]. Функції лада (стійкість / нестійкість, опорність / неопорність) проявляються в тісному зв'язку з процесуальними функціями: у монодичній системі процесуальні функції керують ладовими функціями, а в мажорно–мінорній системі – ладові функції керують процесуальними.

Мова, як неодноразово наголошується серед вчених – лінгвістів, – це конкретний, єдиний текст чуттєво сприйнятливий, що є результатом генеративної функції мови. Сегментація мови, тобто її поділ на окремі члени, може проявляти досить автономний і незалежний від мовних законів, характер. І в вербальній мові синтагми (фонетично об'єднані за смислом мовні вирази), можуть не збігатися з сегментом словосполучення і навіть можуть взагалі прямо не залежати від синтаксичного членування. Однак музика сама по собі є інтонацією, тож виникає питання – що є в музичній системі проявом мовного рівня сегментації.

Так як в мовній синтагматиці (фонетичному і смислового поєднанні слів у тексті) важливе значення мають відносини позиційно послідовні, лінійні, то в такому випадку логічно шукати дію мовного рівня сегментації насамперед в мелодійних явищах, а саме в унікальній властивості мелодії об'єднувати і акумулювати в собі різні інші елементи музичної системи.

Мелодійна лінія, як інтонаційне явище, штучно відображає в своєму інтонаційному вигляді лад, гармонію і метроритмічну організацію, тобто прямо кажучи тематизм, а не тільки лише простий лінійний зріз фактури з нотного тексту. Наприклад, іноді ми кажемо «мелодія», маючи на увазі тематичний елемент, або ж говорячи про «партію» (наприклад скрипки) – маємо на увазі «мелодію». В контексті теорії музики розгляд самої по собі мелодії як елемента в музичній системі мало розроблений. Будучи штучним елементом,

мелодія може бути представником усього багатоголосся музичного твору, несучи втілення інтонаційно – смислової єдності, стаючи «обличчям твору», або ж може існувати як повноцінний закінчений твір, як монодія.

М. Арановський, радянський мистецтвознавець, писав про «автономії мелодії як закінченого акту музичної мови»: «Мелодія являє собою первинну форму цілісного музичного висловлювання, і тому методологічно доцільні зіставлення її з мовними структурами» [3, 100]. Мелодія, як душевний, виразний зріз музичної тканини твору, являє собою його обличчя. У музичній системі мелодія як і інтонація мови у вербальній системі, має якість інтонаційно – смислової єдності. Така штучність мелодії утворюється саме в інтонаційному сприйнятті композитора і в інтонаційному сприйнятті виконавця, слухача. У підсумку ж мелодія нарешті придбала суперсегментний характер, що проявляється в тому, як синтагматика мелодії прямо не залежить від ладової логіки але має суперсегментний характер по відношенню до неї.

1.2. Традиційна музика як атрибут нації.

Існування численних гіпотез походження музичного мистецтва говорить про зв'язки музики з різними сторонами буття людини. Але не самі буттєві пласти або реальності становлення людини є джерелом музики, не народжується музика і з самої музики, умова її появи в об'єктивній реальності культури слід шукати в психічних процесах перетворення різних граней внутрішньої і зовнішньої реальності у музичні явища та образи.

У багатьох традиційних антропокосмогонічних системах уявлень щодо зародження світу, присутнє вчення про ініціації ролі звуку в самому акті творення буття і свідомості. Також, серед традиційних уявлень щодо виразності звукових інтонацій для людини, – емпірична основа психологічного феномену сприйняття музичного звуку (спонтанному інтонуванні). Також в реальних і уявних переживаннях людини, інтонування одночасно постає як опис

пережитого в звукових символах. При цьому кожна інтонована «річ з досвіду» стає наповненою сенсом ниттю в тканини свідомості, що виконує функцію вираження душевних хвилювань. Таким чином звуко-символічна система тих переживань утворює особливий прошарок психіки людини, – інтонуючу свідомість. Цитуючи доктора психологічних наук, А. Торопову: «При пошуку наукових обґрунтувань сутності феномену інтонування і інтонуючої (мовної) свідомості мною були виділені наступні методологічні позиції. В першу чергу, це погляди Платона і Аристотеля про мистецтво інтонування (в співі то, чи в русі), найближчому до самого процесу психічних переживань, з одного боку, і до космогонічного устрою світу, з іншого» [5, 115]. Н. Жинкін, радянський лінгвіст і психолог, досліджуючи внутрішні і зовнішні коди мови, вважав, що «знак» визначається в психології (теорії знака) як матеріальний, чуттєво сприйманий предмет (явище, дія), який виступає як заступник, представник іншого предмета, властивості або відносини, в той час як код – сукупність знаків, символів (в певній комбінації), за допомогою яких інформація може бути представлена для передачі, обробки і зберігання. У ряду дослідників мовних функцій та кодів також були і прихильники теорії вроджених мовних знань мови (Н. Хомський, Л. Блум). Вони вважали, що суспільство відіграє роль лише як активатор вродженого мовного механізму. Поставивши і реалізувавши мету реконструкції генезису музично – мовної свідомості, можна ясніше зрозуміти вроджений механізм і мовні універсалії, при допущенні, що виток деяких мовних форм свідомості є загальний прошарок – інтонуюча функція психіки та її символогенез. Етологами Н. Тінбергеном і К. Лоренцем було залучено увагу до проблеми внутрішніх природних передумов формування афективного інтонування. Зачатки символічної діяльності ми знаходимо у тварин.

Саме в цій галузі біологічних досліджень поведінки тварин були відкриті такі явища, як «соціальні рятівники» і «соціальні пригнічувачи» – механізми пробудження сприйняття і закріплення «знакових стимулів». Вони були

першими, хто помітив, що «видо–специфічні моделі поведінки часто активуються за допомогою сприйняття досить простих зорових і слухових сигналів, до яких вони вроджено чутливі» [74, 98]. Ці знакові стимули, включаючи інтоновані сигнали, виконуючи роль «соціальних спонук», запускають життєво значущі патерни (зразки, шаблони) поведінки, при цьому необхідною умовою їх запуску у відповідь на знаковий стимул є біологічна готовність, як внутрішній фактор для розгальмовування необхідної поведінки за умови зустрічі особини з відповідним знаком. Так регулюється, наприклад, поведінка бджіл або птахів. Дотримуючись концепції доктора психологічних наук В. Мухіної, виділені п'ять історично обумовлених реальностей існування людини, які розглядаються нею як чинники формування особистості:

- реальність предметного світу;
- природна реальність;
- реальність образно-знакових систем;
- соціально-нормативний простір (реальність);
- реальність внутрішнього простору особистості;

У цьому ж світлі можуть бути розглянуті і патерни інстинктивної поведінки людини. Материнський інстинкт запускається безліччю знакових сигналів та інтоном (інтонаційних конструкцій), вроджено – властивих поведінці новонародженого, в той же час «знаковими стимулами» для дитини і базою для формування зв'язку з матір'ю є її інтонування і візуальний контакт, в паралельному їх зв'язку з підкріпленням у вигляді годування.

Американський психолог Дж. Боулбі, аналізуючи етологічні й психоаналітичні дані, висловив таку думку: «Ті знакові стимули, які активують або припиняють певний поведінковий патерн, можуть спочатку бути загальними, і пізніше через процес навчання, ставати більш вузькими. Цей процес звуження обмежений коротким періодом життєвого циклу» [9, 68].

Отже, первинне інтонування як знакова функція, задіяна як при сприйнятті знака, так і при активному його інтонуванні з перших хвилин життя дитини, і навіть ще з материнської. Сенсорні еталони та інші етнокультурні ознаки інтонаційних знаків транслуються дитині через афективне підкріплення або послаблення, виконуючи знайдену етологами роль «соціального рятівника» або «соціального пригнічувача». Так відбувається взаємний і системний розвиток сенсорно-афективних систем і патернів інтонування афекту як звукових сигналів, етнічної ідентифікації або родового інтонування. Ж. Руссо, французький філософ, в своїх творах і зокрема у праці «Досвід про походження мов» (1981) розвиває тезу про зв'язок музики з природною мовою, мелодії – з інтонацією людської мови.

Краса звуків це природне явище, вплив звуків фізичний і походить від сукупності частинок повітря, що приводяться в коливання під впливом рухів тіла і всіма його найдрібнішими частинками і елементами. Люди з усього світу отримують задоволення, слухаючи прекрасні звуки, але якщо це звучання не наповнене звичними модуляціями мелодії, воно не викличе захоплення. Прекрасні на наш смак наспіви здадуться досить посередніми і нецікавими для незвичного до них слуху. Мелодія, наслідуючи модуляціям голосу, звучання мов і обернень, висловлює рух людської душі. Споконвічне зіставлення музичної та природної мови може бути трактовано і по-іншому, не тільки як походження мелодик з мовних інтонацій, а й навпаки, становлення мовних кодів, довжини мовних зворотів, їх амплітуда і спрямованість інтонації з музичних архетипів певної культури. Таке пояснення робить правдоподібним судження про те, що інтонування та музично–мовна свідомість є учасниками розвитку вищих психічних функцій, беручи участь в становленні їх етнокультурних варіантів, формуючи сприйняття сенсу в формах мистецтва, образному мисленні і мові, її синтаксису і просодії. Ритм для мелодії складає приблизно те ж, що синтаксис для мови. За словами Ж. Руссо, різні ритми вокальної музики могли народитися тільки з різних манер скандування мови. З

трьох видів наголосів в звичайній мові - граматичного, патетичного і логічного – останній має менше відношення до музики, тому що « музика є більш мова почуттів, ніж понять» [62, 115].

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1.

Музика завжди писалася для того, щоб бути сприйнятою і зрозумілою, функціонувати в суспільстві як система зі зворотним зв'язком. Без сумнівів, музика це мова, якою говорить більша частина людства, своєрідна особлива мова, що не має понять як таких але при цьому апелює прямо до глибинних психофізичних властивостей людини. Саме ця якість музики ще здавна, коли над державами панувала сила релігії, робила її надзвичайно цінною в релігійних цілях. «У народному виконанні народний твір підкорює глибокою образною правдою інтонування, природністю і цілісністю», [22, 47] – пише І. Земцовський у своїй праці «Людина музикуюча –Людина інтонуюча –Людина артикулююча». У переважній більшості порівняльних досліджень музики і природного словесного мови їх автори виходять з того, що музика, як і будь-яка інша мова мистецтва, має деякий зміст, що не зводиться до неї самої як акустичному феномену; це зміст передається, «повідомляється» слухачеві на специфічній «музичній мові». Завданням дослідника, таким чином, стає вивчення природи визначення в рамках даної мови і природи розшифровки музичної семантики, тобто «перекладу» музики на інші мови, і перш за все на природну вербальну.

РОЗДІЛ 2. ФЕНОМЕН ЛАТИНОАМЕРИКАНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ У СВІТОВОМУ КОНТЕКСТІ

2.1. Становлення музичної культури Латинської Америки.

Актуальність вивчення музичної культури Латинської Америки обумовлено об'єктивною потребою розширення знань про світові музичні культури, так і необхідністю дати відповіді на безліч питань, що виникають при безпосередньому знайомстві з її різними проявами.

На рубежі ХХІ століття Латинська Америка у сучасному світі настільки значна, що можна вже говорити про її власний вплив у багатьох галузях. Світового значення набули досягнення латиноамериканських письменників, художників, архітекторів. Творчість таких композиторів як Ейтона Вілла-Лобоса в Бразилії, – бразильський композитор, диригент, фольклорист, педагог. З групою вуличних артистів, граючи на гітарі в ресторанах і кіно, він подорожував по країні, вивчав народний побут і звичаї, записував народні пісні і мелодії. Тому серед безлічі його творів значне місце займають його обробки народних танців і пісень. «Віла Лобос створив національну бразильську музику, він пробудив у сучасників пристрасний інтерес до фольклору і заклав міцний фундамент, на якому молоді бразильські композитори повинні були спорудити величний Храм», – за словами автора В. Маріза (1977), що написав книгу про життя і творчість композитора; Карлоса Чавеса в Мексиці, – у своїй творчості композитора, що розвивалась паралельно з його диригентською діяльністю, він працював над старовинним мексиканським фольклором, створюючи тим самим новий, на основі чого і створив ряд своїх симфонічних і камерних творів і балетів; Альберто Хінастера в Аргентині, – автор численних романсів, опер і балетів, концертів для симфонічного оркестру, арфи, фортепіано, віолончелі, скрипки.

Творчість цих композиторів свідчить про те, що музична культура Латинської Америки досягла того ступеня зрілості, при якій вона здатна на

створення музично-художніх цінностей загальнолюдського значення. Своєрідним художнім відкриттям на стику жанрів легкої та академічної музики стала музика аргентинського композитора Астора П'яццолло, композитора, виконавця на бандеоні. Вважається запровадником «нового танго», що відрізняється від традиційного танго додаванням елементів джазу, використанням більш наповненої гармонії, дисонансів і контрапункту.

В історії становлення музичної культури Латинської Америки міжнародне поширення отримала ініціатива Венесуели з соціалізації молоді з маргінальних кіл суспільства шляхом їх залучення до участі у Системі юнацьких симфонічних оркестрів. Жанри латиноамериканської популярної музики – самба, румба, танго та інші стали обов'язковими компонентами танцювальних змагань; латиноамериканські духові та ударно-шумові інструменти сьогодні вже не елемент екзотики, а органічна темброритмічна складова звучання багатьох ансамблів, незалежно від їх національної приналежності. Не зайвим буде сказати і про традиції латиноамериканських карнавалів, життєстверджуюча енергія яких служить зарядом оптимізму для мільйонів жителів планети.

Слід визнати, що внесок латиноамериканської музики у світову музику не оцінений ще достатньою мірою. Цілісного, історично просліджуваного уявлення про творчість латиноамериканських композиторів поки нема. Музична творчість в Латинській Америці, розвиваючись згідно загальним законам, що функціонують в іншому світі, стикається з низкою специфічних проблем, породжених особливими історичними умовами її формування, в найбільш узагальненому вигляді виступаючих як проблема історико-культурної самобутності. Процес виникнення та становлення національних композиторських шкіл, що має в Європі багатовікову історію, на латиноамериканському континенті вступив в активну фазу лише в кінці XIX – напочатку XX століття. Характерною особливістю цього процесу є те, що він

проходить під потужним впливом різного роду універсальних течій, в значній мірі ускладнюють прояви національного початку в композиторській творчості.

В цих умовах кардинальними проблемами латиноамериканської професійної музики залишаються проблеми національної своєрідності, співвідношення національного та інтернаціонального. Вивчення цих проблем на прикладі Латинської Америки може пролити нове світло на аналогічні проблеми в українській музиці: представляється доречним нагадати, що, незважаючи на всю несхожість історичних доль, як Латинська Америка, так і Україна, кожна у свій час, в період становлення національних композиторських шкіл займали периферійне положення по відношенню до західноєвропейської музики, і на шляхах їх долучення до великих традицій класичного мистецтва та їх заломлення на інший національному ґрунті можна знайти багато спільного.

Перші кроки в цьому напрямку були зроблені понад 40 років тому співробітником Інституту Латинської Америки П. Пічугіним, який по праву вважається піонером в даній області музикознавства. Їм був створений ряд монографій, присвячених народній музиці Аргентини і Мексики, написано безліч статей з питань музичної культури Куби, Бразилії та інших країн Латинської Америки. П. Пічугін є також автором понад 200 статей фундаментальної праці «Культура Латинської Америки. Енциклопедія» (2000), відзначеного премією ЮНЕСКО.

Слідом за П. Пічугіним до вивчення проблем музики Латинської Америки приступив доктор мистецьких наук, М. А. Сапонов, створивши низку робіт про музичну культуру Куби. Хронологія появи робіт про музику Латинської Америки упродовж 80–х років ХХ століття була продовжена кандидатськими дисертаціями радянських науковиць Ст. Н. Федотової, З. Б. Карташевої і Ст. Н. Доценко, доктора мистецьких наук, присвяченими творчості Е. Вілла–Лобоса і К. Чавеса. Поглибленому вивченню музичної культури Латинської Америки присвятила себе також В. Кряжева: вона перша у вітчизняному музикознавстві застосувала розширене тлумачення країн трансатлантичного регіону як єдиного

ібероамериканського музичного простору, що об'єднує культури Іберійського півострова (Іспанії і Португалії) і Латинської Америки. Кряжевій належить серія нарисів про народну та професійну музичну творчість Ібероамерики, що були покладені в основу її докторської дисертації. У світлі вищевикладеного стає ясно, що Латинська Америка на сьогодні вже не є «білою плямою» у вітчизняному музикознавстві, а латиноамериканистика придбала риси самостійного напрямку.

Разом з тим є ще певна фрагментарність у вивченні даної теми. Поза сферою уваги залишилося багато важливих витоків самобутної творчості латиноамериканських композиторів питання, пов'язані з генезісом різнорідних культур, що складають музичну культуру Латинської Америки. Не отримали належного висвітлення деякі світоглядні проблеми, що виникали у процесі становлення латиноамериканської ідентичності, а також пов'язані з ними проблеми взаємодії національного та інтернаціонального (універсального) в композиторській творчості. Мало вивчена і в багатьох випадках практично невідома творчість латиноамериканських композиторів, ряд музичних жанрів.

Головними генетичними джерелами латиноамериканської культури можна вважати три: американську (індіанську), європейську (в першу чергу іспанську та португальську) і африканську. Таким чином, культура Латинської Америки являє собою багатоскладне і суперечливе явище, утворене з суміші елементів культур з різних часових верств і ступенів розвитку, з різними ідейно – естетичними основами. Переміщення елементів культури з одного суспільства в інше, або транскультурація, є загальним історичним процесом, в результаті якого викристалізовується нова культура як феномен, не існуючий раніше.

Латинській Америці випало почати безпрецедентний за своїм розмахом процес транскультурації, що характеризується різними формами взаємодії різних культур. Цей процес почався приблизно 500 років тому, і відмінності між багатьма елементами її культури ще дуже очевидні – транскультурація

знаходиться тут у своїй активній фазі. Звертаючись до музики, ми виявимо саму живу ілюстрацію феномена транскультурації, складовою становий хребет її художнього розвитку. У міру відтворення історичної панорами латиноамериканської музики ми завжди будемо оперувати трьома основними елементами – індіанським, африканським і європейським. Їх взаємодія – складний, багаторівневий процес, проаналізувавши який, як видається, можна буде показати основні риси і особливості латиноамериканської музичної культури. Важливо в найзагальніших рисах виявити характер латиноамериканської культури.

Індіанська музика – автентичний, глибинний прошарок латиноамериканської культури. Музика грала виключно важливу роль в житті індіанських суспільств культурні періоду. Для місіонерів, які прибули на ці землі, музиці послужила службу потужного зброї для виконання основного завдання, завоювання душ для католицької віри. Музика як засіб спілкування дозволяла їм увійти в більш тісний контакт з аборигенами, вона використовувалася як для поширення християнського віровчення, так і в освітніх, просвітницьких та розважальних цілях. Однак не сказати що б індіанська музика стала істотною частиною католицького богослужіння, Церква дозволяла вводити лише окремі елементи, що стосувалися зовнішньої атрибутики місцевих релігій, – епізоди церемоній, маски, окремі мелодії, то що не зачіпало ідеологічної сутності католицизму і загального стилю богослужіння. Так, в статуті священнослужителя Томаса Лопеса, створеного для індіанців майя, сказано про те, що забороняється грати на тамборах тункулі вечорами, а якщо грати вдень чи на святах, то лише під час меси та проповіді; що забороняється використовувати старовинні символи в танці, якщо лише це не накаже сам священнослужитель.

Разом з тим у пошуках найкращих способів залучення ідолопоклонників в католицизм деякі ритуальні індійські мелодії були адаптовані для виконання церковних обрядів шляхом заміни текстів іспанською мовою і латиною. Під час

проведення церковних свят і церемоній поза храмів дозволялося використовувати маскарадні костюми і маски, виконувати язичницькі пісні і танці, вносячи в них деякі зміни, щоб вони не йшли врозріз з католицьким духом. Цим було покладено початок метисації автохтонної музики, оскільки саме у цю пору вона отримала перші порції чужорідних елементів.

В Імперіях ацтеків, майя та інків автохтонна музика була невід'ємним елементом у створенні необхідної звукової атмосфери при проведенні найбільш важливих церемоній – коронування, ритуальних обрядів, жертвопринесень, поховань, свят, військових дій, будучи переважно виразом анімістично – релігійного світу, який визначав долю людини. В уявленнях аборигенів музичним інструментам у багатьох випадках приписувалося магічне значення. Кожне звучання, кожен тембр відповідав певному моменту ритуалу, набуваючи разом зі звуками людського голосу, ритмами танцю і жестами учасників символічний сенс.

Найбільшою значущістю була наділена група ударних інструментів, мембранофонів, серед яких були барабани різних типів (уеуетль), а також тепонацтли, свого роду прообраз ксилофона. Численна також група ударно-шумових інструментів, ідіофонів, серед яких виділяються распадори, виготовлені з кісток тварин, і мараки. У родині духових інструментів, аерофонів, є труби, різні типи флейт, включаючи багатоствольну флейту Пана, а також найважливіший інструмент магічних ритуалів окаріна (морська раковина). Головною ознакою індіанського ритму є його дводольність, всередині якої можливі різноманітні ритмічні сполучення. Переважна більшість індійських мелодій ґрунтується на ангемітонній пентатоніці. В процесі вимушеного співіснування з європейською музикою виникла тенденція до заповнення пентатонного ряду півтонами.

Роль іспанської та португальської спадщини в процесі формування латиноамериканської музичної культури загальновідома. Усе багатство народних і професійних традицій Іберійського півострова було перенесено на

місцевий ґрунт. Духовна, світська і народна музика, що прийшли з Європи, наклали незгладимий відбиток на індійську музику, і сліди іспанського впливу можна простежити крок за кроком.

Найважливішу роль в ідейному перевихованні американських аборигенів відіграла католицька церква. У ритуальні церемонії індіанців проникли елементи європейського походження, інші були заміщені церемоніями та святкуваннями католицького релігійного календаря. Навчання аборигенів елементів церковної служби, релігійних піснеспівів поклато початок витіснення автохтонної музики та її метисації. Превалювання європейських елементів над місцевими стало основною закономірністю в еволюції музичної культури Латинської Америки. Сучасні індіанці культивують як автохтонні співи та танці, так і метисні, гібридні. За цим можна простежити процес духовної і культурної спадкоємності, в результаті якої зароджувалися різноманітні художні прояви, що дали музиці Латинської Америки її характерні особливості. Разом з музикою крізь століття були також пронесені елементи міфологічного світосприйняття, а ідейнообразний заряд, наявний в її звуковому матеріалі, став основою для створення оригінальних творів професійного художньої творчості.

Афроамериканська музика. Африканська музика надає латиноамериканській музиці відтінок неповторної оригінальності. Африканські народи жили в традиційних суспільствах, які керувалися анімістичними уявленнями про світ, які втілюються в сонм божеств, керівних усіма сторонами життя. Цей політеїзм релігії африканців перемістився в Америку, придбавши тут «неоафриканський» характер – африканські божества отримували в Америці імена християнських святих, виникали також і нові язичницькі божества. Еволюція африканської музики на американському континенті, також як і індійської, була відзначена різноспрямованими тенденціями, що проявляються в процесі транскультурації. На тлі фізичної поневоленности негрів в Америці з великою силою проявилась захисна функція фольклору, ставши засобом вираження їх згуртованості. Звичаї, міфи і ритуали афроамериканців,

супроводжувані музикою, служили їм для збереження культурної самобутності. Але навіть найстійкіші, замкнуті на самих себе елементи африканської культури, пов'язані з магічними ритуалами, хоча б частково і запізно включалися в загальний процес трансформації.

З елементами африканських культур, змішалися з елементами європейської та індійської культур, виник новий синтез, в якому африканська культура, перероблена на новому ґрунті, зберегла свої сутнісні риси. У афроамериканській музики важко переоцінити роль ритму, ударності. Тамбор – символ Африки, священний інструмент, став опорою в збереженні музичних традицій, переміщених на американський континент. Тамбори виконують різні функції, з яких найважливіша – участь у релігійних ритуалах африканського походження – вуду, кандомбле та інших, які отримали широке розповсюдження у інших країнах. Головними генетичними джерелами латиноамериканської культури можна вважати американо – індіанську, європейську, африканську. Таким чином культура Латинської Америки являє собою багатоскладне і суперечливе явище, утворене з суміші елементів культур, що належать до різних часових верствам і ступенями розвитку, до несхожим ідейно-естетичним основам. Переміщення елементів культури з одного суспільства в інше, або транскультурація, є загальним історичним процесом, в результаті якого викристалізовується нова культура як феномен, не існуючий раніше. Латинській Америці випало почати безпрецедентний за своїм розмахом процес транскультурації, що характеризується різними формами взаємодії різних культур. Цей процес почався порівняно недавно, «яких-небудь» 500 років тому, і відмінності між багатьма елементами її культури ще дуже очевидні – транскультурація знаходиться тут у своїй активній фазі. Звертаючись до музики, ми виявимо саму живу ілюстрацію феномена транскультурації, складовою становий хребет її художнього розвитку. У міру відтворення історичної панорами латиноамериканської музики ми завжди будемо оперувати трьома основними елементами - індіанським, африканським і європейським. Їх

взаємодія - складний, багаторівневий процес, проаналізувавши який, як видається, можна буде показати основні риси і особливості латиноамериканської музичної культури. Який же, в найзагальніших рисах, характер латиноамериканської культури?

Найбільш вірним є визначення, запропоноване Б. Субічусом: «Не будучи причетними до єдності «синтетичного» типу, різні культури Латинської Америки, проте, утворюють якусь цілісність. Найбільш адекватним її позначенням служить поняття «симбіоз», яке вказує на такого роду взаємодія між феноменами, при якому вони, зберігаючи свою якісну визначеність, разом з тим не можуть повноцінно існувати незалежно один від одного, оскільки кожен з них виконує певну важливу функцію в процесі життєдіяльності іншого» [1, 236].

Культури, що зіткнулися на американському континенті, були перш за все нерівноправними учасниками процесу взаємодії. Їхні взаємини мають різні і навіть протилежні знакові характеристики – від негативних (знищення), до позитивних (збереження), що володіють широким спектром взаємопроникнень. Найважливішою відмінністю латиноамериканської культури від інших є те, що контраст між елементами, що складають її, до теперішнього часу не подолана, і ця неподоланність, дисгармоничність є однією з її найбільш примітних ознак особливого роду, властивою тільки африканському мистецтву.

Ритуал може тривати багато годин і налічувати до двох сотень танців, довільно змінюють порядок слідування, з усе більш прискореним рухом, що доводить учасників до повної знемоги. Ніякий приклад не здатний адекватно ілюструвати те, що відбувається, тим не менш, наведемо тут фрагмент пісні-танцю «Шанго» з кубинського ритуалу «кричу», що дає хоча б якесь уявлення про характер афрокубинської остинатності.

Звукова гамма афроамериканської музики була б монотонною, якщо б *Тамбори* не супроводжувалися величезним числом *супутніх ударношумових*

інструментів – ідіофонів самих різних видів. Серед них планчуела з дерев'яних або металевих брусків-пластинок. Кучара – велика ложка, якою б'ють по землі; кучарітас і хікарітас – маленькі ложечки або чашечки; кампанітас – одинарні або подвійні дзвіночки; трикутники; тріскачки матракас з сушеної гарбуза або металу; распадори, подібні індіанським. Африканське коріння мають також маримба або марімбула, вельми поширені по всій Південній Америці, особливо в таких країнах як Гондурас, Гватемала, Бразилія і Венесуела. З струнних інструментів – кордофонів африканського походження в Америці прижився лише музичний лук бірімбао, або марімбао, з гарбуза з натягнутою житлової або дротом, по якій водять дерев'яної або металевою паличкою або монетою. Група духових інструментів, аерофонів, представлена досить великою кількістю флейт, що розрізняються за розмірами і кількістю отворів, з яких можна виділити поперечну флейту на Гаїті і назальний флейту в Венесуелі. Подібно індіанцям, афроамериканці користуються також різними видами труб, зроблених з морських раковин, рогів антилопи.

Креольська музика є найважливішою частиною культури креолів (*crioulo*) – нащадків іспанців і португальців, які народилися в Латинській Америці і зазнали у багатьох випадках генетичному змішування з індіанцями і афроамериканцями. За визначенням мексиканського філософа Самуеля Рамоса, креольська культура є похідним явищем, що складається в основному з європейських елементів, «але народжених та вирощених на іншій землі. Ця культура є відгалуженням від європейського стовбура, це трансплантована і акліматизована культура» [95, 100].

При переміщенні європейської культури в Америку і її акліматизації в якості креольської сталося закономірне зниження художнього рівня. На початкових етапах свого формування креольська культура була наслідувальною і відрізнялася незрілістю. Але навіть і «збідніла», у порівнянні з європейською, вона придбала відчутні відмінності. Зрозуміло, сказане повністю відноситься і до музики. Процес трансформації європейської музики в Латинській Америці

не торкнувся її основ: креольська музика значною мірою успадкувала основні ладоінтонаційні, гармонійні, ритмічні та інші риси музики Іспанії і Португалії, а потім Італії та деяких інших країн Європи. Переважання тридольних розмірів, змінні метри, панування мажоро – мінору, спів на два голоси паралельними терціями, обов'язкове супровід співу грою на музичних інструментах, а танців – співом, гітара в її численних місцевих різновидах в якості основного інструменту – постійні ознаки креольської музики. Однак її загальний художній образ, колорит рішуче не схожі на музику Іспанії, Португалії або будь – якої іншої європейської країни.

Неоціненним джерелом формування багатьох жанрів креольської музики стали релігійні вільянсико, алабадос, гімни, поминальні піснеспіви, які стали потім фольклорним надбанням. Ці жанри зберегли найбільшою чистоті іберійські стилістичні ознаки, майже не піддавшись метисації індіанського або африканського спрямування. Разом з тим, багато хто з них креолізувались з плином часу, придбавши легкі зміни в мелодії, деталях текстів, і що найбільш важливо, нову манеру виконання. Відразу ж після конкісти набув найширшого поширення жанр іспанського романсу. Видозмінюючись в різних країнах Латинської Америки, він втратив свій піднесений характер, але зберіг інформативну функцію історичного свідчення. В Аргентині з'явилася с'еліто, в Чилі куека, в країнах Карибського басейну – десіма. Мексиці, від своєї початкової модифікації у вигляді валон романс еволюціонував до коррідос.

До першої половини XIX століття припадає розквіт жанру креольської ліричної пісні, що склалася в рамках традиції салонного музикування. А знамените аргентинське танго, зародившись як напівфольклорна – напівпрофесійна форма національної музики, яка піднеслася до рівня інтернаціонального надбання. Аргентинське танго асоціюється зі славетним іменем Астора П'яцолла тож вважаю за потрібне сказати більш докладно про виникнення цього стилю музики. Важливо звернутися до витоків цього танцю. Фактів не так багато, у більшості маємо гіпотези.

Одна версія, що попередником танго був мавританський танок (іспанські маври танцювали цей танець ще у XV ст.). Коли ж завойовники покинули Піренейський півострів, танго перейняли циганські племена які невдовзі переселились до Аргентини і впровадили його рухи там разом з іншими іспанськими народними танцями. Там танго набуло великої популярності і цим словом стали називати деякі танці в Бразилії, Мексиці, Аргентині, Кубі. Інша з версій – походження танго від африканського *Tangano* завезеного разом із рабами, і ця версія вважається найбільш вірогідною. Третя версія сягає країн сходу. Є. Кастілло наприклад вважає, що слово «танго» то є японське слово, оскільки сам танець був наче винайдений від японців, що колись жили на Кубі.

За більш поширеною версією, танго з'явилося наприкінці XIX ст. у публічних будинках Буенос-Айреса. В ті роки аргентинське місто Буенос-Айрес було надзвичайно популярним серед емігрантів. З різних країн Європи прибували люди в пошуках кращого життя. Вони привозили із собою різні музичні інструменти зі своїх країн: гітари, флейти, скрипки, тож у музиці Буенос-Айресу сформувався раніше невідомий танець – танго. Спочатку танго було веселим, легким, і, як навіть вважали у ті часи, навіть вульгарним танцем. Тож танго досить тривалий час залишалося музикою нижчих прошарків суспільства. Танго танцювали в тавернах, публічних будинках, дворах батраків, або ж просто неба у найбідніших кварталах. Найбільш авторитетні дослідники пишуть, що танго зародилося на межі міста та суспільства і являло помісь різних впливів, – музичної майстерності новоприбулих європейців, андалузських традицій, внутрішніх переселенців, інтонацій гаучо, що були популярні серед чорного населення кандомбе, і хабанери, завезеної моряками з Кубі. Пізніше танго стало «танцем загублених душ, відображенням нещасної любові, меланхолії, туги за зникаючим часів. Танго майже завжди жалібний і ностальгічний. Іноді може бути сатиричним, саркастичним, але ніколи не має щасливого настрою, ейфорії торжества» [99, 1].

Щодо походження слова «танго» дехто вважає що «танго» прийшло з Африки, з Танзанії, де одна з територій має назву Танга, а озеро Танганьїка. Та є версії що це слово серед африканців означає «місце зустрічі» або «особливе місце». Та насправді танго або тамбо то є різновид барабана, який використовувався для ритуального танцю «tang», що в перекладі означає «торкатися, наближатися». «Танго» з наголосом на «о», називалися і самі танці афро-колоністів, які жили на берегах річки Ла Плата.

Неоціненну роль у формуванні креольської музичної культури зіграла італійська музика. Якщо в Європі вплив італійської музики позначилося в основному у сфері професійного мистецтва, то в Латинській Америці воно призвело до утворення регіональних жанрів, носіїв нових національних традицій. Еволюція від європейського професійного мистецтва до народної творчості також простежується на прикладі сценічної тонаділ'ї і сарсуели, стали з XVIII століття головними провідниками найбагатшого музично-поетичного фольклору Іспанії і Португалії в Новому Світі. Частиною креольського фольклору стали і деякі пісні стародавнього індіанського походження, такі як «яраві» і «трісте», існуючі в Перу, Болівії і Аргентині.

Латиноамериканські дослідники часто використовують поняття акцент, що вживається в тих випадках, коли мова йде про особливості інтерпретації, звуковидобування, тембрового забарвлення і тому подібних «другорядних» компонентів виконавської практики. Однак якщо в умовах Європи факт іншої інтерпретації відносився лише до сфери особливостей виконавського мистецтва, у Латинській Америці він став вельми істотним у системі ознак, що визначають її самобутність. До цього часу в сільських районах збереглася традиція народного музикування, носіями якої продовжують залишатися бродячі музиканти – трроверос, пайадорі, менестрелі, мар'ячі, у виконанні яких креольська музика набувала свій неповторний акцент, створювалися самобутні форми і жанри, які стали живильними джерелами професійної творчості.

Протягом майже всього колоніального періоду головною, а нерідко єдиною сферою професійної композиторської діяльності в іспанських і португальських володіннях в Америці була культова, духовна музика, а центрами формування музичної культури католицькі храми. Репертуар, виконуваний при справленні католицької літургії, в цілому дублював набір творів, прийнятих в метрополії, включаючи як твори європейських майстрів, так і місцевих авторів. Таким чином, виникла міцна традиція спадкоємності і культивування музики «високого стилю», що стала основою для подальшого становлення національних композиторських шкіл.

Тим часом, кількісне зростання імпортованої європейської музики і все збільшуване число творів місцевих композиторів призвели до виникнення якісних змін в народній музиці. В Америці проявився натуральний феномен «окультурення» або змішання форм і засобів виразності, які прийшли зі Старого континенту, з аборигенними, африканськими та іншими екзотичними елементами. Поряд з процесом фольклоризації професійної музики в активну фазу вступив процес професіоналізації народної музики, в ході якого елементи національного проникали в композиторська творчість

2.2. Жанри національної музики Латинської Америки.

Безліч стилів і жанрів народились та еволюціонували на полі музики Латинської Америки. Роздивімося шлях найяскравішого стилю музики і танцю – сальса. Саме сальса є своєрідною візитною карткою латиноамериканської музики. Як вказують дослідники С. Ескалона, Ш. Пьєтробрюно, сальса була і залишається для латиноамериканців одним з найважливіших способів збереження самотності і культурної ідентичності. Сальса на сучасному етапі вийшла за рамки культури США, зберігши нерозривний генетичний зв'язок з Латинською Америкою. Про це, говорить той факт, що основними носіями традицій сальсового музикування як і раніше залишаються іспаномовні

музиканти. Їх манера співу, виконавський темперамент, саме звучання іспанської мови, є своєрідними критеріями автентичності жанру. Самобутність сальси, з одного боку, і її привабливість для широких мас, з іншого боку, багато в чому сприяли тому що практично з перших років свого існування вона набула поширення не тільки в США і Латинській Америці, а й в усьому світі: Європі, Австралії, деяких країнах Азії, Африки. Аналізуючи жанрову специфіку сальси також необхідно враховувати, що в деяких композиціях можуть простежуватися риси інших жанрів (таких як сон, мамбо, румба): в якості стилізацій; у вигляді окремих елементів музичної мови (типові ритмічні малюнки, деталі аранжування і т.д.). У будь-якому випадку, такі жанрові «вкраплення» не впливають на загальну систему ознак. Як співіснували пліч-о-пліч кубинці, пуерторіканці, венесуельці, домініканці, панамці, так і музика сальси увібрала в себе частинки різних національних традицій, загальні риси деяких латиноамериканських жанрів і типів музикування. Але сальса була лише повторенням вже існуючих моделей, творчим переосмисленням вихідного матеріалу, пов'язаним з новими умовами побутування музики, що в підсумку, виразилося в певному, впізнаваному звучанні.

«Головою» сімейства танцювальних жанрів – попередників сальси був креольський контрданс, нащадок англійського контрдансу, що прийшов до Латинської Америки (на Кубу і Гаїті) разом з іншими салонними танцями: кадрили, менует і котильйон. Будучи привезеними з Європи, контрданс виявився в незвичайних соціокультурних умовах, пов'язаних з тією змішаністю населення, яке стало характерною рисою регіону. Наприклад, на Кубі вже в XVIII столітті склад жителів був воістину космополітичним: серед них були нащадки корінних жителів Гаїті, англійців, французів, та іспанців. Так що контрданс проник не тільки в щоденне життя еліти суспільства, а й став популярним серед найнижчих його шарів, основу яких становило, переважно, чорне населення. У цьому середовищі звичні європейські танцювальні мелодії стали виконуватися під звуки африканського ударного оркестру, музика

придбала ритмічну свободу і пластичність, в строго регламентовану послідовність рухів і кроків стали вноситися нові елементи, пов'язані з африканськими або гаїтянськими традиціями. І саме креольський контрданс став підставою могутнього генеалогічного древа, від якого простяглися гілки далі до інших жанрів. Наприклад, контрданс (і похідна від нього хабанера) розглядається П. Пічугінім як один з джерел, що живлять аргентинське танго.

Потім виник стиль дансон, який теж прітерпел змін. Повною мірою висловилася в його рухах. У витончених мелодіях дансон з їх витонченим фразуванням (несподіваними паузами, інтонаціями вздихань, вибагливим ритмом, що нагадує хабанеру) латиноамериканські та європейські елементи досягли гармонійного рівноваги. І ось нарешті класичний для Європи складу ансамблю (струнні, фортепіано, дерев'яно-духові,) доповнився регіональними перкусії (перш за все, тімбалес, гуїро), що утворили стандарт – *orquesta tipica*. Музична форма дансону представляє собою поєднання складної двухчастности фотми, з елементами рондо, представлений у вигляді схеми АВАС, де А є вступом і поверненням цієї теми в подальшому, розділ В – виклад основної теми, а С – утворює контрастний розділ. Розділ С мав назву «скрипкове тріо».

Кубинський сон став не тільки знаковим жанром Латинської Америки, але і позначив важливу історичну віху в розвитку регіональних танцювальних жанрів. Після сона далі еволюція танцювальних жанрів продовжувалася активно розвиватися на батьківщині, і завдяки оновленню музичного звучання, складу ансамблів, самої соціокультурної середовища виникли нові жанрові модифікації, наприклад, ча-ча-ча. Після, з'єднавшись із джазом і додавши в ансамблі і музичні склади духові інструменти, виникла мамбо. Мамбо, ча-ча-ча, гуарача узявши потроху від усього і помістивши в «один глечик» – і народилась славетна сальса. Незабаром сальса перетворилася в самостійне музичне явище, що отримало назву *salsa classica*.

Для виявлення інтонаційних особливостей розглянемо окремі жанри музики.

Punto Guajiro Пунто Гуахіра або Пунто Кубано, або просто Пунто - сповнений жанр кубинської музики, імпровізоване поетично-музичне мистецтво, виникло на пастці і центральних регіонах Куби в 19 ст. Хоча Пунто, відбувається з Андалузії, то є справжній кубинський жанр через його креольської модифікації. На пунто грає група з різними щипковим інструментами: *tiple* (дискова гітара, яка вже зараз, в даний час не використовується), іспанська гітара, кубинські *tres* і *laúd*. Слово пунто відноситься безпосередньо до використання щипкової техніки (пунтадо),. Група ударних: гуйро і гуай (металевий шкребок), клаві. Співаки збираються в команди і імпровізують свої партії, змагаючись між собою. Вони співають фіксовані мелодії «*tonadas*», в основі яких укладено метр з десяти строф-куплетів «*décimas*», з паузами між строфами, щоб співаки могли підготувати імпровізацію далі. Іноді навіть записувалися і публікувалися такі твори.

Afrocubano 6/8 (Афрокубано 6/8) – Походить від священної музики Східної Африки, має власний ритм, що представляє собою синкопований патерн з семи ударів, поділених на дві ритмічні частки. Є припущення, що цей патерн був попередником кубинських патернів.

Bachata (Бачата) – Ритм народного танцю Домініканської республіки. Часто розпізнається за характерною гітарної лінії і простим акордам в темпі 4/4.

Bolero (Болеро) – ритмом романтичного танцю. Патерн з чотирьох ударів акцентується на 2,3,і та 4,4,і.

Конго (Конго) – належить до ритмічної групи сона. Зазвичай повільного темпу – близько 80-110 ударів в хвилину. Цей ритм часто називають «румбою» в бальних танцях.

Bolero cha (Болеро ча) – відомий також як *bolero rítmico*. Складний ритм, зіграний на переході між болеро і ча-ча-ча. Має темп 4/4 і належить до ритмічної групі сона.

Bomba (Бомба) – Фольклорна музика Пуерто-Ріко. Патерн з чотирьох ударів грається на барабанах з дуже низьким тембром, що носять назву бомбас, і акцентується на четвертому ударі. Можна сказати, що патерн бомби, під назвою *cuá* (*cuá*), еквівалентний ритму клаві.

Carnaval (карнавали) – загальне збіговисько з музикою і танцями; відсутність справжньої перкусії замінюється усіма типами імпровізованих інструментів, таких як каструлі і сковорідки.

Cha-cha-chá (Ча-ча-ча) – Танцювальний ритм, з одночасним акцентуванням всіх чотирьох ударів кожної половини. Також акцентується частка 4і. Зазвичай середнього темпу, приблизно 100-140 ударів в хвилину. Належить до ритмічної групи Сона. Став популярний у виконанні оркестрів-чаранго в п'ятдесяті роки ХХ століття. Імовірно, розвинувся з секції Монтуно Дансон, за участю конг.

Changüí (Чангуї) – найшвидший різновид Сона, родом з Гуантанамо на сході Куби.

Complejo del merengue dominicano (Різновиди домініканського меренге) – Варіанти фольклорного меренге: *меренге де атабалес* з темпом 12/8; *меренге редондо* з темпом 4/4; *меренге окоеньо* з темпом 4/4. Грається рідко, ритм важко вловлюємий, в танці партнери танцюють окремо (за описом Пола Аустерліца, 1999).

Conga de comparsa (Конга де компарс) – Кубинський танець і карнавальний ритм, швидкий і сильно синкопований. Спочатку компарс називалося хід рабів, і було дозволене тільки в особливих випадках. Зараз так називають групи, що грають цей ритм. Ритм набув популярності у Флориді.

Cumbia (Кумб) – є колумбійським танцювальним ритмом, дуже популярний, крім Колумбії, в Чилі та Мексиці. Часто його називають сальсою,

зіграної в темпі 4/4 з сильним першим ударом і акцентованими 3і, 4і, що перетворює її в «галопуюче» ритм, танцюючи під який немов їдеш на коні.

Danzón (Дансон) – Складний і урочистий стиль кубинської музики, що прийшов із західної Європи і завоював популярність в ХІХ столітті.

Grupo de ritmos de rumba (Ритмічна група румби) – музика і танець, типові для неформальних зібрань. Всі ритми цієї групи мають темп 4/4, а то й спеціально переробляються по-іншому. Слідують синкопованому паттерну з п'яти ударів в двох ритмічних секціях. Всі румби обіграють мелодію як питання-відповідь між співаками, барабанщиками і барабанами. Найбільш відомі типи румба, в порядку прискорення ритму: *ямбу́* (*yambú*), *гуагуанко́* (*guaguancó*), *румба Колумбії* (*rumba Columbia*) і *румба абьєрта* (*rumba abierta*).

Grupo de ritmos de son (Ритмічна група сона) – Всі ритми цієї групи мають темп 4/4 і слідують синкопованому паттерну з п'яти ударів в двох ритмічних секціях. Найбільш відомі стилі - сон, болеро, ча-ча-ча і мамбо.

Guaguancó (Гуагуанко́) – найвідоміший і популярний тип румби, який танцюють в парі. Міська музика, її варіативність дозволяє багатьом сучасним групам адаптувати і легко грати гуагуанко. Темп середній, 4/4.

Guajira (Гуахіра) – Схожа на сон, з текстами соціального характеру, що виконуються під гітару. Сільський стиль. Сучасна найбільш поширена Гуахіра має темп 2/4 або 4/4, ритм схожий з соном Монтуно, але більш повільний.

Guaracha (гуарача) – Сучасна гуарача має темп 4/4. Тексти сатиричного характеру або абсурдні, на життєві або політичні теми.

Mambo (Мамбо) – Швидкий танцювальний ритм, зазвичай 190 і більше ударів на хвилину. Всі чотири удари однаково акцентовані. Належить до ритмічної групи сона. Найбільш популярні латиноамериканські оркестри 40-х років двадцятого століття грали в основному мамбо. Передбачається, що ритм є

однією з різновидів дансон. У перекладі з однієї з мов Конго «мамбо» означає «зв'язок».

Merengue (Меренге) – Загальний термін, що позначає ритми і стилі (включаючи сільську музику), типові для Домініканської Республіки. Об'єднує гібриди меренге сібаеньо і популярних західних танцювальних ритмів.

Merengue sibaеño (Меренге сібаеньо) – Ритм і стиль танцю родом з Сібао, області в Домініканській республіці. Грається в темпі 2/4 або 4/4, дуже варіативний стиль, легко накладається на популярну західну музику.

Mozambique (Мозамбик) – Карнавальний кубинський танцювальний стиль, традиційно виконується тільки на перкусійних інструментах.

Montuno (Монтуно) – не ритм сам по собі, а частина композиції. У фазі Монтуно мелодійні інструменти в ідступають на другий план, перкусія веде.

Pachanga (пачанга) – ча-ча-ча сімдесятих років двадцятого століття, гра чаранго. Відмінність полягає в особливому ритмі «кабалу» («кінь»), гра на Конго.

Plena (Полону) – пуерторіканський стиль музики і танцю, який використовується як засіб суспільно-політичного вираження. Традиційна полону використовує пандерету (бубон), має темп 4/4 .

Pri-pri (При-при) або *Merengue palo echaо* (меренге пало ечао) – найбільш поширений варіант після меренге сібаеньо, виконуваний і в наші дні. Цей підвид музики і танцю родом з південного сходу Домініканської республіки і грається в темпі 12/8.

Ritmos compuestos (Змішані ритми) – Назва ритму або стилю, що виник в результаті злиття інших двох або більше ритмів, наприклад, Гуахіра-сон, гуагуанко-сон, меренге-ча і т.п.

Rumba abierta (Румба абьєрта) – загальний термін для позначення румба з швидким ритмом.

Rumba columbia (Румба Колумбія) – сільська музика, танцюється поодиноці. Швидкий ритм, з темпом 6/8. Тексти – суміш іспанської мови та африканських діалектів.

Salsa (Сальса) – загальний термін, який означає музику, що складається з змішання безлічі латиноамериканських ритмів з темпом, що варіюється від повільного до дуже швидкого, що включає елементи таких ритмів, як: ча-ча-ча, мамбо, сон, кумб, гуахіра, гуарача, сонг – які незнаючій людині здадуться абсолютно однаковими.

Son (Сон) – Стиль афрокубінської музики, частково іспанського, частково африканського походження. Зазвичай має тексти на соціальну тему.

Son montuno (Сон Монтуно) – найпоширеніший варіант сона, популяризований септетом і конхунтос. Назвою «Монтуно» зобов'язаний горам на сході Куби, де він з'явився.

Songo (Сонг) – Суміш елементів румби, сона, джазу і фанку. Групи, які відіграють музику в цьому стилі, зазвичай використовують електронні інструменти.

Yambú (Ямбú) – Міська різновид румби, мабуть, найбільш старовинна, танцюється зазвичай в парах. Також називається «румба де кахон» (*rumba de cajón*) через використання музикантами в якості перкусійних інструментів звичайних дерев'яних ящиків (кахона), по аналогії з фламенко. Темп 4/4, варіюється від повільного до середнього, співається іспанською мовою.

Cuenta (Сієнта) – в ритмічній секції з чотирьох ударів 1i, 2i, 3i, 4i, (усно), 1,1i, 2,2i, 3,3i, 4,4i (в нотах);

Coro-pregón (Коро прегон) – соліст або конгерос імпровізують в довільній формі з хором, формуючи таким чином «діалог».

Танець вторгується навіть в область сакральну, традиційні танці навіть виконуються в церквах. Уроженцям Латинської Америки, як особливість і риса нації, не властива стриманність почуттів. Висловлюючись бурхливо й емоційно, народ Куби вкладає всю палючу пристрасть Латинської Америки в інтонації музики і танцю. Велика частка латиноамериканської музики присвячена коханню, але не коханню як піднесеного, високого почуття, а коханню-пристрасті, коханню-бажанням, що обумовлено самою іспанською мовою. В іспанській мові є дві найбільш часто вживані форми вираження любові: *te amo* (ближче до звичного нам вираженню слів кохання «я тебе люблю»), і *te quiero* (дослівно в перекладі «я тебе хочу»). Вираз *te amo* використовується рідше, зазвичай по відношенню до батьків та близьких родичів, а *te quiero* - вживається частіше.

2.3. Інтонаційні мотиви у музиці народостей Куби.

Корінням формування національного мотиву в музиці Куби передувало зіткнення різних рас і культур, що відбувалося в Новому Світі. Мав місце процес асиміляції нових культур, було втрачено споконвічні культури. Цей процес переходу до іншої культури неодноразово спостерігався в попередніх століттях. У XVI столітті його прикладом прояву був Сон про Ма Теодора. У XIX столітті неграм - креолам кількох поколінь мало що залишилося в спадщину від споконвічних культур їхніх предків. Так що тільки інстинкт (ритмічний, в даному випадку, інстинкт) кубинських негрів посприяв розвитку кубинської музики під час її першого етапу; при цьому не зачіпалася форма, або існуюча мелодика. Це пояснює чому так багато негрів протягом XIX століття становило «білу» музику, в той час як саме білі, наприклад Герреро і Бартоломе Хосе Креспо виступали на захист негрів. Однак не слід забувати що

в той час, як перехідний процес до іншої культури для певних поколінь вже відбувся, кораблі работорговців з продовжували доставляти свій вантаж «чорного дерева».

Тисячі тисяч рабів продовжували наповнювати населення Куби, і ось для них процес акліматизації ще тільки починався. У вільних же або недавно отримали волю негрів процес переходу до іншої культури йшов швидко, але у негрів– рабів цей процес протікав повільно, і знайомство з культурою білих не виходило за рамки того, що раб міг розглянути видали. Дивно що рабів змушували танцювати їх рідні танці так як це вважалося корисним для збереження їх здоров'я. Спочатку це було в практиці работорговців, а потім і стало звичним також у власники цукрових плантацій. Але через приписи влади раби будь-якого маєтку, що належали в основному до одного племені, не мали можливості спілкуватися з неграми інших племен із сусідніх маєтків. Від того навіть в даний час рідні традиції зберігаються у кубинських негрів нерівномірно. Потім работоргівля припинилася і кубинські негри втратили контакт з Африкою, зберігаючи спогади про своїх дідівських традиціях. Коли ж близько влади знову дозволили компарсас, це вже було позбавлено колишньої виразності. Завдяки пишному зовнішньому оформленню і безлічі використовуваних інструментів вони виробляли серйозний ефект, але програвали в автентичності. Виконавців, які могли б грати на барабанах бата залишилося небагато. Це стає поясненням чому деякі аспекти негритянської музики професійних композиторів так пізно зацікавили, більше уваги було на навколишній світ звуків, наприклад на ритми і пісні компарсас, що проникали в контрданси останнього періоду. Уже з кінця XVI століття на Кубі діяли таємні релігійні братства негрів.

Збільшення негритянського населення і все зростаючі число звільнених від рабства сприяло поповненню тих угруповань, які в основному були «товариствами взаємодопомоги», з'явилися братства Арара́, мандінго, Оро, Апапа́, Чікіто, лукум, Унгро, Карабан, і т.ін. Негри Калабара створили таємні

товариства, товариства ньянігів. Ті суспільства отримали більш широке поширення, ніж всі інші, тому що доступ в них був широко відкритий будь-яких рас і походження з умовою підпорядкування встановленим правилам (серед членів були іспанці, креоли і навіть китайці). Церемонії посвяти, дух братерства між членами спільнот зробили з товариства ньянігов масонство. Близько 1914 року в Гавані, Матансас, Регла і Гуанабакоа діяло 57 груп ньянігов. В силу процесу переходу до іншої культури ці суспільства послабили свою діяльність, але до сих пір продовжує існувати кілька угруповань ньянігов, строгих ревнителів діалекту і ритуалу. Кубинські негри в день святкували Магів влаштовували танці та компарсас, а після скасування рабства - карнавали. Компарсас було скоріше пересувним балетом, ніж як колективний ритмічний марш. Кожна компарс мала тему, а велике зображення скорпіона або змії, яке ніс досвідчений танцюрист, служило темою всіх дій, які супроводжуються піснями. Змію або скорпіона «вбивали» під пісню відповідного змісту. Передбачається, що ці зображення то є залишки тотемізму.

Кубинський вчений, Ф. Ортис, фахівець в історії, етнограф, географ, антрополог фольклору, дослідник афро-кубинської культури, якого прозивали людиною, яка відкрила Кубу, третім Колумбом, зазначає що у танці змії пережиток Дагомейського культу кобри, який досі зберігається на Гаїті. Церемонія посвяти у ньянігов - це справжня колективна гра, учасники якої пестять один одного, співають і танцюють.

Ф. Ортис вважав, що вивчаючи афрокубінську музику необхідно пам'ятати різницю між музикою дагомейців, і музикою лукум, Карабан і Конга. Ще не була проведена наукова робота по запису, порівнянню, ритмічному і тональному дослідженню цих різновидів. Одна з причин цього є в тому, що ньянігі противляться нотації і магнітофонного запису їх ритуальної музики, вбачаючи у цьому профанацію своїх таємниць. Етнограф фольклорист, Ф. Ортис казав що народи, які живуть по берегах Нігера, особливо йоруба або наго, відомі на Кубі під ім'ям лукум, принесли разом зі своїми віруваннями і

обрядами барабани, пісні і танці, які під небом Америки збереглися в незайманому вигляді і звучать, благаючи африканські божества про милості. Музика дагомейців і сусідніх з ними народів арарá зберігається під заступництвом обрядів лукум. Відомо, що пантеон йоруба поширився на сусідні народи, особливо на північ, проникнувши в Дагомею і в приморський район, в старовинну Ардра або Арарá. Тому серед негрів, які походять з цієї області помічається розвинений літургійний і теологічний синкретизм. Співи і інструменти перемішалися, божества звали різними іменами. Знаючи богів цих народів, можна зробити висновок про належність будь-якого піснеспіву дагомейців або неграм йоруба. Легко зробити висновок, що пісня в честь Шанго (божество блискавки) належить лукум, а в честь Ебіосо (також божество сил вогню) – синам Дагомея.

Ньянігам властива одна, стосовно музики, риса – вони підтримують на Кубі музику Карабан в її першовигляді. Тут в селянських танцях ще живе музика банту або Конга, музика ганга, від якої пішла примітивна румба; залишки музики дагомейців або арарá; музику, яку називають вуду, зазвичай змішують з музикою лукум, і, нарешті, різновид африканської музики, яка на Кубі збереглася найкраще і є дуже різноманітною, – то музика релігійних літургій негрів йоруба. Зазвичай в музиці лукум і ньянігів мелодія благородна, повільна, широка, і контрастує з динамічними ударними інструментами. Співають в октаву и унісон. Всі гімни то є антифон: соліст і хор або два малих хори; другий хор вторить першому, повторюючи фрази. У релігійних співах йоруба соліст починає пісню, а хор відповідає в тому ж тоні. Зрідка тема пісень починається домінантою. Вступний тон опускається так часто, що коли народний композитор хоче надати мелодії негритянський стиль то він інстинктивно опускає або альтерує септіму в її звукоряді. Дуже часто гімни засновані на пентатонних бесполутонових звукорядах. Але будова цих звукорядів дуже капризна і не підпорядковується якомусь загальному закону. Стосовно групи ударних інструментів, то зазначається, що барабани батас

(йоруба) налаштовуються на ноту ля, як і будь-який інший музичний інструмент, що може здатися малоімовірним. Барабани цієї групи, які мають по дві мембрани, налаштовуються по черзі. Починають з найбільшого і в залежності від його налаштування налаштовують всі інші. При цьому поєднання середнього барабана (ітотеле) і маленького барабана (оконколо) утворює мі-мажорну терцію. У барабанів батас бітональність є постійної.

Афрокубинські барабани складають цілий арсенал:

1) *барабани ньянігів*. Мають одну мембрану, яка натягується мотузками і клинами. На ній грають обома руками. Ці барабани зазвичай називають енкомос хоча вся сім'я включає *бенкомо, косільерема, льяібільембі і бонк енчімілья*.

2) *барабани батас*. Мають дві мембрани, постійно натягнуті шкіряними шнурками. Середина наповнюється водою. Кадло зроблено з дерева. Найменший з них називається *оконколо*, середній – *ітотеле*, найбільший – *ійя*, який називають «матір'ю барабанів».

3) *барабани тумба і Таон*. Використовуються під час церемоній, і святкувань нерелігійного характеру. До них зазвичай приєднуються, хоча і не як правило, *кахон, марімбула, гуїро, еконес* (залізні дзвіночки без язичка) і *клаве*. Використовується також два типи маракас: мараки які складається з двох жерстяних конусів, запаяних у підстави і наповнених камінчиками і мараки, що складається тільки з одного конуса, зробленого з переплетених волокон і наповненого зернятками . Його струшують зверху вниз, підтримуючи за металеве кільце, прикріплене у верхівки. Це один з багатьох варіантів *basket rattle*, відомий також деяким індіанцям Америки.

В етнічній афрокубинській музиці майже відсутні інструменти, здатні відтворювати мелодію: панує самий лише спів на тлі ритму ударних. Під час обрядових церемоній, наприклад посвяти у ньянігов або християнських церемоній не помічається ні найменшої зміни манери співу залишається вірною старим африканським звичаям. Відомі гібридні жанри, як, наприклад, фулія ,

що є на Кубі надбанням білих Гуахіра, чергується з чисто африканськими вокальними та інструментальними періодами. Бувають випадки, коли барабани батас виконують цілі уривки, імітуючи людські голоси, чому сприяє милозвучність їх налаштування і віртуозність виконавців. У багатьох випадках ведучий ритм їхнього звучання набуває характеру свого роду «ритмічного ладу». Ритм дуже нестабільний, тривалості і групи тривалостей не можливо назвати реальної фразою, нотація якої виходять за межі окремих тактів ще до того, як набувають закономірну ритмічну функцію шляхом повторення. Коли це відбувається (і досить часто), то є «ритмічний лад» з усіма його власними акцентами, які не мають нічого спільного зі звичними для нас поняттями про сильних і слабких долях такту. Виконавець акцентує ту чи іншу ноту не тому, що він скандує, а тому, що того вимагає традиційна «експресія» відтвореного ритмічного ладу. Уявивши приголомшуючий ефект, вироблений рухом і внутрішнім биттям декількох одночасних ритмічних ладів, що встановлюють між собою таємничу зв'язок і зберігають незалежність планів, і це надасть віддалене уявлення про чаклунські експресії деяких моментів гри на батас. В деяких видах церемоній спів висловлює дуже різноманітні емоції. Наприклад, є обряд «змусити святого спуститися» на святах ньянігов, що супроводжується монотонним співом, мета якого - викликати стан одержимості, близьке до екстазу. Складний церемоніал посвячення у ньянігов включає стільки ж піснеспівів, скільки і фраз. Будучи справжнім ритуальним актом, цей обряд включає антифону гімни, танці дьяболіто, поминання предків, марші, ходи, заклинання сонця і повторення священних формул «на мові», співрозмірність з ритмом барабана.

А. Рольдан в 1925 році почав використовувати ці чудові ритми і мелодії. Слід вказати на явище, характерне для всієї афрокубинської симфонічної творчості,- не маючи наукових досліджень по ритмічним і ладових законам негритянської музики, композитор мав справу з матеріалом, який він сам випадково видобуває на будь-яких церемоніях, не знаючи глибоко

різноманітних характерних рис цієї скарбниці звуків. Хоча ньянігі - одна з гілок Карабан, легко помітити, що поряд з основною групою ударних вони допускають і інструменти, невідомі в тій музиці, від якої відбувається їх власна. Це дозволяє встановити деяку різницю між ньянігами і Карабан, різницю майже не відчутний порівняно з тим відстанню, яке розділяє деякі прояви музики йоруба, лукум і Конга. При зовнішній схожості походження кожна з цих різновидів музики має свою власну звуковий сферою, регламентується своїми правилами. Не думаючи, що культурний композитор, звертаючись до примітивної душі, повинен проводити роботу етнографа, тож прямо кажучи, коли Рольдан і Катурла обробляли народний матеріал, вони змішали в своїй творчості всі елементи афрокубинського фольклору. В їхніх творах виявляються пліч-о-пліч гімни лукум, тема бембі, заклинання ньянігов, ритми самого різного походження - від регулярних і симетричних ритмів, які супроводжують танець д'яболіто або Ірімія, до складної комбінації ритмів, відтворюваних групою ударних інструментів йоруба.

Рух, започаткований деякими композиторами на користь афрокубинській музиці, зустрів шалений опір з боку противників негрів. Афрокубинській музиці почали протиставляти музику Гуахіра, музику білих, більш благородну, більш мелодійну, більш чисту. Однак ті, хто намагався використовувати музику Гуахіра в творах великого масштабу, з подивом помітили, що після першої партитури їм більше нічого було робити. Причину цього вони не вловили: Гуахіра співає свої децими під акомпанемент Тіплі, але він не винаходить музики. Цей єдиний в своєму роді факт можна пояснити наступним чином: творча фантазія співаючого Гуахіра скута традиційної мелодійної моделлю, коріння якої сягають в іспанська романс, привезений на острів першими колонізаторами.

Коли кубинський Гуахіра співає, він дуже ретельно дотримується успадкованого типу мелодії. Протягом усього XIX століття друкарні, що випускали літературу для народу, наповнювали села томами Децім. Але ці

томи не включали жодного такту музики. Причина дуже проста: якщо Гуахіра схильний до оновлення тексту своїх пісень, то він не має ні найменшого наміру вносити будь-яка зміна в свої тонади. Пропоновані децими повинні бути пристосовані до відомої всім моделі. Будучи справжнім поетом, кубинський Гуахіра – не музикантом, він не створює мелодій. По всьому острову він співає свої децими на десять або дванадцять незмінних зразків мелодій, дуже схожих один на одного, витоки яких слід шукати в традиційному романсеро Естремадури. (Венесуельський поет і дослідник фольклору Хуан Ліскано прийшов до аналогічних висновків при вивченні деяких народних форм своєї країни, дуже багатих поетичним змістом, але завжди однакових в музичному відношенні.) Те ж саме відбувається з сапатео. Не існує різних сапатеос. Є тільки один, завжди один і той самий сапатео, який вже багато років живе в творах народних композиторів Куби - Анкермана, Марина, Барона і ін. Іноді, співак-Гуахіра, як здається, винаходить нову мелодію. Але нехай нас це не дивує. Йдеться про відновлення романсу, мелодія якого збереглася в глибині острова. Що ж стосується настільки часто згадуваного цілком кубинського характеру гуахірської мелодії. Гуахірська мелодія Куби тотожна мелодії венесуельського галерона (відмінність між двома жанрами полягає лише в типі і кількості віршів). Єдине, що зазвичай кілька урізноманітнює цей статичний фольклор - це віртуозність якогось гітариста або фантазія виконавця. Але ці вдалі моменти не створюють традиції. Не потрібно забувати, крім того, що пісня кубинського Гуахіра, як здається, втратила свої благородні гідності. На обличчя незаперечна збіднення жанру.

Тож ясно, чому твори, написані на гуахірські теми, такі як «Кубинська сюїта» Маріо Вальдеса Коста (рано померлого композитора) або «Каприз» для фортепіано та оркестру Уберта де Бланка, при першій же спробі вичерпали можливості цього фольклору. У негритянській і метиській музиці навпаки, текст зазвичай дуже мізерний, музичний зміст же -- надзвичайно багато. Тому, маючи намір створити твір національного характеру, композитори рано чи

пізно знову звертаються до цих ритмів і жанрів цієї музики.

Висновки до Розділу 2.

Народна музика сформувалася на основі іспанських і африканських традицій. У ній розрізняються музика креольська (веде початок від старовинної іспанської), афро-кубинська (синтез європейської та африканської культур) і чиста африканська (релігійні африканські ритуали). У XVI-XVII ст. були популярні військові оркестри, вуличні театралізовані видовища, що супроводжувалися музикою. Набуло поширення світське музикування, з'явилися музичні школи. Постійна увага музиці приділяла церква. Розквіт церковної музики на Кубі (друга половина XVIII ст.) Пов'язаний з діяльністю майстра хорової поліфонії композитора Е. Саласа-і-Кастро - капельмейстера кафедрального собору в Сантьяго-де-Куба. Його наступником у капелі був композитор, педагог і музичний просвітитель Х. Паріс (автор переважно культової музики). В останній чверті XVIII ст. Значне місце в музичному житті Куби зайняли театр і концерти. У 1776 в Гавані був відкритий перший постійний театр - «Колісео» (з 1803 - «Прінсіпаль»). Його репертуар включав італійські опери, іспанські тонаділья. З'являються також тонаділья кубинських авторів, завдяки яким в театр проникають народні пісні і танці. Аматорське музикування в кінці XVIII в. переростає в професійну концертну діяльність. На Кубі значно раніше, ніж в інших країнах Латинської Америки, почали виконуватися твори Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена. Відкриття в Гавані музичної школи (1814) і першої музичної академії Санта-Сесілія (1816) поклало початок підготовці національних кадрів музикантів. Національна композиторська кубинська школа склалася в середині XIX в. Її засновниками були М. Саумель Робредо і І. Сервантес Каванаг. Серед представників романтичного напрямку - Н. Руїс Еспадеро, Х. М. Хіменес, С. Аристов, Г. Вільяте-і-Монтес. У класичних традиціях розвивалося творчість Л. Фуентес Матонса. Жанр великої опери культивували Е. Санчес де Фуентес, автор

першої кубинської опери на національний сюжет «Юмури» (1898), і Х. Маурі Естева, автор опери «Невільниця» (1921), в якій вперше використані пісенно-танцювальні жанри негритянського фольклору. В кінці XIX - початку XX ст. музичне життя Куби помітно активізувалося, зафункціонували: Суспільство класичної музики (Ця інформація базується в 1866) в Гавані, Бетховенських суспільство (Ця інформація базується в 1872) і Товариство камерної музики (Ця інформація базується в 1888) в Сантьяго-де-Куба, консерваторія в Гавані (відкрита в 1885). У Гавані були створені два симфонічні оркестри - під керівництвом Г. Томаса (1908) і П. Сан-Хуан Нортес (1923), які пропагували класичну і сучасну європейську музику. Посилився інтерес до національних художніх цінностей, що викликало прагнення по-новому осмислити кубинський музичний фольклор. Композитори стали ширше використовувати народне мистецтво в своїй творчості, домагаючись синтезу кубинського фольклору з сучасними інструментальними (в першу чергу симфонічними) жанрами європейської музики. Родоначальниками афро-кубинської течії явилися А. Рольдан і А. Катурла, творчість яких - вище досягнення кубинської музики XX ст. Серед їхніх сучасників - композитори і педагоги Х. Местрес (засновник музичної академії імені М. Еспадеро в Карденасі), С. Сентенат, Е. Лекуони, К. Борбола, Х. Вальдес, П. Кастельянос, Еміліо і Елісео Грені, А. Вільялон, А. Герра, Л. Касас Ромеро, К. Дельфін. До 30-их рр. відноситься початок активної композиторської, педагогічної громадської діяльності Х. Ардеволя. У 1943 він організував спільно з А. Граматхесом і іншими музикантами «Групу музичного оновлення» (в неї входили Е. Мартін, А. Леон, Н. Галан, Х. Орбон і ін.). В новий етап історії кубинської музики пов'язаний з перемогою Революції 1959, були створені державні музичні установи, що сприяли розвитку музичної культури: Генеральна дирекція музики, Департамент музики Національної бібліотеки імені Хосе Марті та ін. На Кубі був започаткован Національний симфонічний оркестр (створений в 1960 на чолі з диригентом і композитором Е. Гонсалесом Мантічі і диригентом М. Дучесне), симфонічний оркестр Національного театру (опери і балету), квартет імені А.

Рольдана, духовий квінтет, невеликі оркестри в Сантьяго-де-Куба, Санта-Кларі, Матансасі, Камагуеї, Пінар-дель-Ріо; професійні хорові колективи - Національний поліфонічний хор, хори мадрігалістов (в Гавані і в Сантьяго-де-Куба), «Орфеон», хор Повстанської армії, понад 100 самодіяльних хорів. У 1962 створено Національний фольклорний ансамбль, в завдання якого входило не тільки виконання, а й збирання фольклорного матеріалу. У 60-і рр.були кубинські композиторів, що орієнтуються на західноєвропейський авангардизм; серед них виділяються Х. Бланко, К. Фаріньяс, Л. Брауер і диригент М. Дучесне Кусан. Плідно розвивалася на Кубі масова пісня; в цьому жанрі успішно працювали композитори К. Пуебла, Є. Сабор, Т. Кастельянос, М. А. Флорес, Р. Пратс, Н. Молінеро, О. Піна. Серед кубинських музикантів-виконавців ХІХ в. - скрипалі Х. Уайт, К. Х. Д. Бріндісі де Салас, ХХ ст. - диригенти Є. Гонсалес Мантічі, М. Дучесне Кусан, піаністи С. Родрігес Карденас, Ньола Сайга, С. Тьелес, Х. Гомес Лабранья, Х. Л. Пратс, скрипалі Е. Тьелес, А. Рейес, співаки Р. Кальсаділья, І. Бургете, С. Моралес, Д. Карраль, гітаристи Х. Ортега, Л. Брауер.

ВИСНОВКИ

Цінними роботами в напрямку вивчення латиноамериканської музичної культури є дослідження П. Пічугіна. Його авторству належать ряд монографій, присвячених народній музиці країн Латинської Америки, зокрема, Аргентини і Мексики, ряд статей з загальних питань музичної культури Аргентини, Куби, Бразилії, створена серія статей-портретів відомих латиноамериканських композиторів, таких як Е. Вілла-Лобос, А. Рольдан і А. Гарсія Катурла та інших. В 2010 році опублікована книга П. Пічугіна «Аргентинське танго», де досліджуються соціальні умови та історико-культурні передумови появи танго, розглядаються конкретні музично-хореографічні та поетичні форми, нариси-портрети присвячені видатним виконавцям і творцям танго. Пічугін є одним з авторів фундаментальної енциклопедії «Культура Латинської Америки» (2000). До вивчення музики Латинської Америки звертались М. Сапонов, С. Федотова (творчість Е. Вилла Лобоса), В. Кряжева (ібероамериканський) музичний простір, фундаментальні положення щодо самотутніх традицій музикування та типології афроамериканської музики). Перші дослідження присвячені музичному мистецтву і практиці, що з'явилися на Кубі на початку 20 століття належать видатним особистостям, музикознавцям Куби: Ф. Ортіс, Е. Гренет, А. Карпентье, Е. де Фуентес, А. Леон, М. Лінарес, З. Лапик, П. Балагер, А. Мугерчіа . У проблеми виконавського інтонування важливе значення мають концепції філософів XVIII–XIX століть, які писали про сутність музичного мистецтва: Ж.-Ж. Руссо, Д. Дідро, Р. Декарт, Г. Гегель, О. Серов та інших.

Музична культура Латинської Америки являє собою багатоскладне і суперечливе явище, утворене з суміші елементів культур з різних часових верств і ступенів розвитку, з різними ідейно-естетичними основами. Головними генетичними джерелами латиноамериканської культури вважають три: американський (індіанський), європейський (в першу чергу іспанський та португальський) і африканський. Умови утворення націй в Латинській Америці склалися в процесі расової і культурної метисації, що і визначило основну

особливість латиноамериканської культури - змішаний метисний характер. В своєму найбільш узагальненому вигляді Латиноамериканська культура складається з чотирьох основних прошарків, що накладаються один на одного в процесі її історичного формування. Кожен з них також є неоднорідним за складом історичних, етнічних ознак. Перший, найбільш старовинний автентичний прошарок, що становить собою основу латиноамериканської культури - це місцевий, або індіанський.

Велика частка латиноамериканської музики присвячена коханню, але не коханню як піднесеного, високого почуття, а коханню-пристрасті, коханню-бажанням, що обумовлено самою іспанською мовою. В іспанській мові є дві найбільш часто вживані форми вираження любові: *te amo* (ближче до звичного нам вираженню слів кохання «я тебе люблю»), і *te quiero* (дослівно в перекладі «я тебе хочу»). Вираз *te amo* використовується рідше, зазвичай по відношенню до батьків та близьких родичів, а *te quiero* - вживається частіше. Також особливість латиноамериканської музики це її танцювальний ритм. Танці то є пристрасть латиноамериканців, вони та але не коханню як піднесеного, високого почуття, а коханню-пристрасті, коханню-бажанням, що обумовлено самою іспанською мовою. В іспанській мові є дві найбільш часто вживані форми вираження любові: *te amo* (ближче до звичного нам вираженню слів кохання «я тебе люблю»), і *te quiero* (дослівно в перекладі «я тебе хочу»). Вираз *te amo* використовується рідше, зазвичай по відношенню до батьків та близьких родичів, а *te quiero* - вживається частіше. Також особливість латиноамериканської музики це її танцювальний ритм. Танці то є пристрасть латиноамериканців, вони танцюють і танцюють, і танцюють ... з самого малку, в оточенні пристрасної музики. Такім чином танцювальні ритми супроводжує кожного латиноамериканця у всіх сферах життя. Танець вторгається навіть в область сакральну, традиційні танці навіть виконуються в церквах.

Перша після іспанського завоювання популярна музика на Кубі була принесена самими завойовниками і, швидше за все, була взята з іспанської

популярної музики 16 століття. За 18 століття деякі танцювальні пісні, що з'явилися в Іспанії, виникли спочатку в Америці. У деяких з цих пісень, таких як Сарабанда, Ретамбіко, Чакона, Замбапало, Гурумбе, є спільна риса, характерний ритм, який називається *Hemiola* або *Sesquiáltera* (в Іспанії). Вертикальна геміола, чергування або суперпозиція подвійного метра і потрійного метра ($6/8 + 3/4$). *Hemiola* або *Sesquiáltera* - теж типовий ритм в африканських музичних традиціях і на півночі континенту, і на півдні. Отже, ймовірно оригінальні пісні-танці, привезені іспанцями в Америку, вже вміщали в себе елементи африканської культури, від прибулих на острів чорних рабів, і в подальшому це використовувалося для створення нових креольських жанрів. Добре відома старовинна кубинська пісня *Son de la Ma Teodora* і теж перші кубинські автохтонні жанри *Punto* і *Zapateo*, демонструють ритм *Sesquiáltera* в супроводі, що вказує на значний ступінь зв'язку цих жанрів з іспанськими танцями і піснями 16 – 18 століть. Ймовірно що *Punto* і *Zapateo Cubano* були першими автохтонними музичними жанрами Кубі. Хоч перший роздрукований зразок кубинського креольського сапатео (*Zapateo Criollo*) був опублікований у 1855 році. У «Альбомі *Regio of Vicente Díaz de Comas*», можна знайти згадки про існування цих жанрів з ранніх часів. Його структурні характеристики збереглися майже без змін протягом більш ніж двохсот років, і вони зазвичай вважаються найбільш типовими іспаномовними жанрами кубинської популярної музики.

Типові елементи, інтонації афро-кубинської музики: пентатоніка, підкреслена лінеарність мелодії (особлива якість голосоведення, можна застосувати до багатоголосої музиці), коли багато синкопованих ритмо-формул, остинатної фігурації басів. Сюжети п'єс теж належать до світу національної традиційної музики; «Дьябліто» – назва головного персонажа святкової негритянської танцювальної процесії, так званої «компарс».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев Э.Э. Раннефольклорное интонирования: монография. Москва: Советский композитор 1986. 237с.
2. Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства. Москва: Композитор, 1998. 341 с.
3. Арановский М. Г. Синтаксическая структура мелодии. Москва: Музыка, 1991. 320 с.
4. Асафьев Б. В. Языковая интонация. Москва-Ленинград: Музыка, 1965. 136 с.
5. Асафьев Б. В. Путеводитель по концертам: словарь наиболее необходимых слов и понятий . Москва: сов. композитор, 1978. 200 с.
6. Барт Р. О. Основы семиологии / Структурализм: за и против: сб. ст. Москва. 1975. с. 114
7. Бернштейн Н. А. О ловкости и ее развитие / вступление. ст. В. Зациорский, И. Фейгенберг. Москва: Физкультура и спорт. 1991. 287 с.
8. Бонфельд М. Ш. Музыка. Язык. Мышления. Опыт системного исследования. Музыкальное искусство: монография. Санкт-Петербург: Композитор. 2006. 648 с.
9. Боулби Дж. Создание и разрушение эмоциональных связей. Москва: Издательство. 2006. с. 272
10. Бочкарев Л. Л. Психологія музичної діяльності: монографія. Київ: Класика - XXI, 2008. 352 с.
11. Вольский В.В. Латинская Америка в некогда и настоящем: сб. наук. тр. / Москва. Соцэкгиз. 1960. 463 с.
12. Гельмгольц Г. А. Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки; Москва: Либроком, 2012. 584 с.
13. Денисов А. В. Музыкальный язык: структура и функции / Санкт-Петербург: Наука. 2003. 207 с.
14. Дидро Д. Сборник сочинений 1767года. Москва: Искусство-Салон, 1946. Т. VI. 272 с.

15. Доценко В. Р. Музыка Лео Брауэра: традиции и новаторство / Латинская Америка. Москва 1989. 56 с.
16. Доценко В. Р. «магический реализм» и музыка Латинской Америки / Москва 2014.
17. Доценко В. Р. Музыка Испании. Поколение 51 – от авангарда до постмодернизма / Музыкальная академия. Москва 2013.
18. Доценко В. Р. Карлос Чавес / Музыка стран Латинской Америки: сб. статей. Москва: Музыка, 1983. с. 92
19. Эйзенштейн С. С. Избранные статьи. Искусство. Москва. 1956. 456 с.
20. Эрасов Б.С. Концепции культурной самобытности в странах третьего мира / Вопросы философии. Москва, 1971. с.40
21. Жирмунский В. М. Мелодика стиха .Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Москва Наука, 1977. с. 56
22. Земцовский И. И. Человек музицирующий - Человек интонирующий - Человек артикулирующий. Музыкальная коммуникация: сб. научных трудов. Москва, 1996.
23. Земцовский И. И. Фольклор и композитор .Сов. Композитор. Москва, 1978. 173 с.
24. Ігнатов Л. П. Творчість Астора П'яцоллі як уявлення музичної повсякденності: Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Т. 6. Рівне. 2012. 6с.
25. Каган М. С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Москва Искусство, 1972.с. 185.
26. Карпентьер А. В. Латинская Америка в музыке. Москва.1978. № 2. с. 8
27. Карпентьер А. В. Музыка на Кубе. Москва. Музгиз. 1962. 162 с.
28. Кирилин Л. А. Классический стиль в музыке XVIII – XIX веков. Самосознание и музыкальная эстетика. Москва, 1996.143 с.
29. Кириченко Е. И. Три века искусства Латинской Америки. Москва Искусство. 1972. 143 с.

30. Ковшикив С.К., Глухов В. П. Психоллингвистика. Теория речевой деятельности. Москва. 2007. 223 с.
31. Кон Ю. Г. Избранные статьи о музыкальном языке /Санкт-Петербург: Композито. 1994. 157 с.
32. Конен В. Д. Пути развития американской музыки. Москва 1965. 100 с.
33. Хозяин Л. А. Учение о мелодии в XVIII веке: Вопросы теории музыки. Вып. 2. Москва. 1970. 455 с.
34. Кряжева И. А. О Сущность и типологии афроамериканского фольклора / Очерки истории латиноамериканского искусства: сборник статей /Часть II. XIX-XX века. Санкт-Петербург: Алетейя, 2004. 17 с.
35. Кряжева И. А. «Ибероамериканизм» как тип композиторского мышления: «свое» и «чужое» в профессиональной музыке Латинской Америке / Механизмы культуротворения в Латинской Америке. Москва, 1994. 161с.
36. Кряжева И. А. Афрохристианские культы Латинской Америки: Очерки истории латиноамериканского искусства. Часть II. XIX-XX века Москва 2004. с. 7.
37. Кряжева И. А. Национальные «звукосимволы» в музыке Альберто Хинастери. Очерки истории латиноамериканского искусства. Часть II. XIX-XX вв. Москва 2004. с. 249.
38. Леонтьев А. Л. Возникновение и первоначальное развитие речи / Москва. 1963. 140 с.
39. Лобанова М. А. Музыкальный стиль и жанр. Москва .Сов.. Композитор, 1990. с.36
40. Лосев А. Ф. Античная музыкальная эстетика. Москва Искусство, 1980.с. 47.
41. Марк Б. П. Музыка Латинской Америки и Карибского бассейна, второй изд., 2018. 152 с.
42. Мартынов И. И. Музыка Испании / Москва. Сов. композитор, 1977. 359 с.
43. Мартынов И. И. Музыкальная культура Латинской Америки: сб. ст.. Москва 1979. с. 15.

44. Музыкальный словарь Гроува / ред. и доп. Л. А. Акопяна. Москва. Практика. 2001. 1095 с.
45. Мухина В. С. Личность: Мифы и Реальность. (Альтернативный взгляд. Системный подход. Инновационные аспекты). Москва: Прометей. 2010. 200 с.
46. Назайкинский Е. В. Музыка - звуковой мир. Москва. 1986. с.85.
47. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. Москва. Музыка. 1972. 383 с.
48. Орлова Е. М. Интонационная теория Б. Асафьева как учение о специфику музыкального мышления: История. Становления. Сущность. Москва. Музыка, 1988. 304с.
49. Осипова Ю. С. Большая российская энциклопедия. Москва. 2008. Т. 11. 768 с.
50. Пичугин П. А. Глинка и Испания .Альманах: Москва. 2003.с. 15
51. Петров Ф. М. Словарь иностранных слов .Москва .1989. 624 с.
52. Переверзев Н. К. Монография Проблемы музыкально интонирования Москва. 1966. 214 с.
53. Пичугин П. А. Амадео Рольдан и Алехандро Гарсиа Катурла. Культура на Кубе. Москва. 1979. с. 145.
54. Пичугин П. А. Аргентинский культура. Музыка. Культура Латинской Америки. Энциклопедия. Москва 2000. с. 165
55. Пичугин П. А. Краткий очерк кубинский музыки . Москва. 1974 с.23
56. Прохоров А. М. Большая Советская Энциклопедия. Москва. 1972. Т.10. 592 с.
57. Римап Г. А. На рубеже вербального и музыкального: техники композиции XX . 2013. № 2. с. 98
58. Римап Г. А. Теоретические проблемы музыкальной формы: Москва. 2013. 375 с.
59. Римап Г. А. Музыкальный словарь. Москва. 1901. 1079с.
60. Руссо Ж.-Ж. Опыт о происхождении языков, а также о мелодии и музыкальное подражания. Избранные произведения. Москва. 1981. 50 с.

61. Руссо Ж.-Ж. Педагогические сочинения . Москва.1981. Т. 2. 336 с.
62. Русяева О. М. Трагизм как историческая универсалия культуры. Одесса, 2005. 59 с.
63. Ручьевская А. А. О методах воплощения и выразительном смысле речевой интонации.сб. ст. Москва. 1973. с. 137, 186
64. Сагатовский В. Н. Деятельность: монизм любой ценой или полифония: сб. ст. Москва. 1990. с. 195
65. Силюнас В. Ю. Искусство стран Латинской Америки: сб. статей Москва.1986. 240 с.
66. Скребков С. С. Художественные принципы музыкального стиля. Москва 1973. 231 с.
67. Соколов А. В. О «музыкальные формы» в литературе (к проблеме соотношения видов искусства) / Эстетические очерки: сб. ст. Москва. 1979. Вып. 5. с. 208
68. Сохор А. Н. Интонация (в музыке). Москва. Советская энциклопедия, 1969-1978. 1006 с.
69. Степанова И. В. Слово и музыка. Диалектика семантических связей / Москва. 1999. 288 с.
70. Субичус Б. Ю. Культура Латинской Америки после конкисты. Энциклопедия. Москва 2000. 550 с.
71. Тельчарова Р А. Музыка и культура: Личностный подход. Москва. 1986. 74 с.
72. Теплов Б. М. Исследование психология музыкальных способностей. Москва. 1946. 643 с.
73. Тинберген Я. М. Социальное поведение животных. Москва. 1953.100с.
74. Тинкторис И. Словарь музыкальных терминов. Москва. 2005. с. 200
75. Торопова А. В. Музыкальная психология и психология Музыкального образования. Москва 2010 с. 240
76. Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. Москва. 1966. 224 с.
77. Цукер А. М. И рок, и симфония. Москва. 1993. 301 с.

78. Цуккерман В. А. Музыка и слушатель: Опыт социологического исследования. Москва. 1972. 201 с.
79. Чернова І. В. Музичне виконавство в ситуації постмодерну: Автореферат. Львів. 2007. 122 с.
80. Чигарева Е. И. Музыкальная категория мотива в организации литературного произведения / Журнал Общества Теории музыки 2014 Вып. 4А. с.8
81. Чигарёва Е. И. Музыкальные формы в литературе (в интерпретации филологов и музыковедов) // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее. Москва: РАМ имени Гнесиных, 2002. С. 147–157.
82. Чигарева Е. И. О «невербальной семантике» в музыке Моцарта: Семантика музыкальной речи. Москва. 2004. с. 223
83. Чуковский К. И. Высокое искусство . Москва. 1968. 384 с.
84. Шахназарова Н. Г. Проблемы музыкальной эстетики. Москва. 1975. 212 с.
85. Широкова Е. А. Анализ литературных и музыкальных произведений: Автореферат. Москва. 1993. 18 с.
86. Яворский Б. С. Строение музыкальной речи: Материалы и заметки. Москва. 1908. 100 с.
87. Failde, Osvalde Failde, Osvalde Castillo 1964. Consejo Nacional de Cultura, Havana.
88. https://cyberleninka.ru/viewer_images/18254011/f/1.png
90. <https://publications.hse.ru/mirror/pubs/share/folder/tukqfrqdpq/direct/9039367>
91. <https://salsainrussian.ru/2017/01/01/glava-17-sovremennoe-sostoyanie-kubinskoj-muzyki/8/>
92. <https://vseosvita.ua/library/konspekt-uroku-mistectva-10-klas-mistectvo-latinskoi-ameriki-62696.html>
93. Ramos S. La cultura y el hombre de Mexico / Filosofia y Letras, num 36, 1946, P. 180.
94. Seeger H. Musiklexikon: in 2 Bde. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1966. Bd. I. 528 S.

95. Vega C. A La musica artistica latinoamericana / Boletin interamericano de musica. Washington, № 82. 1972.
96. Vega C. Los instrumentos musicales aborigenes y criollos de la Argentina / Buenos Aires: Ed. Centurion, 1946. 332 p.
97. Vega C. Tradiciones musicales en Sudamerica / Musica in the America. Interamerican Music Monograph Series. Vol. I. La Haia (Holanda) : Indiana University, 1967. P. 220
98. Пичугин П. А. Монография. Москва Музыка, 2010. 279 с.
99. <http://www.salsaswing.com.ua/blog/tango-argentinskoe.html>