



# МУЗЫКА ИНДЕЙЦЕВ



СБОРНИК СТАТЕЙ

М. А. Виноградов  
**Музыка индейцев**

«Издательские решения»

**Виноградов М. А.**

Музыка индейцев / М. А. Виноградов — «Издательские решения»,

ISBN 978-5-44-935589-8

Музыка неизменно сопровождает человека по жизни с раннего детства. Мы относимся к этому виду искусства, прежде всего, как к одному из способов проведения досуга, однако в древности исполнение музыки воспринималось как священное действо. Музыка — важнейшая составляющая наследия любой культуры, неотъемлемый атрибут её самобытности. В настоящей книге читатель познакомится с музыкой различных коренных народов Северной Америки, Месоамерики и Южной Америки. На обложке: Кокопелли, рис. М. Виноградова

ISBN 978-5-44-935589-8

© Виноградов М. А.  
© Издательские решения

## Содержание

СЕВЕРНАЯ АМЕРИКА	6
Музыкальные традиции индейцев Северной Америки	6
Индийские музыкальные инструменты	10
От паувау до джаза. Современная музыка индейцев Северной Америки	23
Направления и жанры	23
Паувау. Структура и музыка	24
Музыкальные портреты нового времени	29
МЕСОАМЕРИКА	48
Музыка и музыкальные инструменты у древних майя	48
Вступление	48
Музыка майя в колониальный период	50
Музыка майя классического периода	52
Музыкальные инструменты	55
Литература	62
Музыкальная культура ацтеков	64
Общие сведения	64
Перкуссионные инструменты: идиофоны и мембранофоны	66
Литература	78
ЮЖНАЯ АМЕРИКА	79
История андской музыки	79
Истоки музыкальной культуры инков	79
Жанры андской музыки	81
Инструменты андской музыки	84
Духовые инструменты	86
Андская музыка от конкисты до XXI века	90
Музыкальный инструмент сику и мировоззрение аймара	96
Сику, музыкальный инструмент	96
Сику: происхождение названия и связь с сакральным смыслом использования инструмента	99
Легенды о сику	100
Литература	100
Музыка индейцев в редукциях иезуитов	101
Литература	105

# Музыка индейцев

*Дизайнер обложки* М. А. Виноградов

*Редактор* С. Б. Дида

© М. А. Виноградов, дизайн обложки, 2018

ISBN 978-5-4493-5589-8

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

## СЕВЕРНАЯ АМЕРИКА

### Музыкальные традиции индейцев Северной Америки

*М. А. Виноградов*

Исследование и изучение традиционной индейской музыки началось достаточно поздно, в конце 1800-х годов, с появлением академической дисциплины, названной сравнительным музыковедением, которое позже преобразовалось в этномузыкологию. Результатом первого исследования этномузыкологии стала книга по индейской музыке, изданная в 1882 году Теодором Бэйкером (Theodore Baker). Его работа включала в себя интервью с индейскими музыкантами, описания ритуалов и церемоний, запись индейской музыки с помощью нотной грамоты. Значительный вклад в изучении индейской традиционной музыки был также сделан этномузыкологом Алисой Флетчер (Alice Fletcher) и учительницей музыки из Миннесоты Фрэнсис Дэнсмор (Frances Densmore). С 1890 года ученые начали документировать индейскую музыку с помощью звукозаписи.

В настоящее время самыми богатыми коллекциями индейской традиционной музыки располагают Архив Народной Культуры Библиотеки Конгресса США (Archive of Folk Culture of the Library of Congress, Washington, D.C.), Архивы Традиционной Музыки в университете Индианы (Archives of Traditional Music at Indiana University, Bloomington) и Фонографический Архив Берлина (Phonograph Archive, Berlin).

Согласно верованиям большинства коренных американцев, музыка – это дар Создателя или духов первым людям в их мифическом прошлом. Мифы и легенды описывают происхождение различных музыкальных инструментов, песен, танцев, и церемоний. Так как все они являются священными дарами, то должны храниться народом в неизменном виде, чтобы не утратить своей силы. Этот факт является огромным преимуществом для изучения традиционной индейской музыки.

В связи с этим появление новых музыкальных тем и форм в индейской среде могло происходить исключительно под влиянием полученных видений, но не как не путем специального сочинительства. В зависимости от характера видения, музыка могла стать как достоянием всего племени, так и остаться у получившего ее в личном использовании.

Не имея письменности и нотной грамоты, индейцы передавали свои музыкальные знания от одного поколения к другому, также, как и легенды, сказки и свою историю. Некоторые музыкальные жанры, такие как песни, сопровождающие общественные (социальные) танцы, изучались молодым поколением в процессе непосредственного участия. Более сложные и многочисленные песни для шаманских ритуалов в большинстве случаев являлись частью тайных знаний и передавались от учителя к ученику на протяжении длительного периода обучения. Например, у навахо, церемонии, сопровождаемые песнями настолько сложны, что в течение всей своей жизни жрец – *Natááłii* (дословно – «певец») мог выучить порядок проведения и песни всего двух или трех церемоний. У черноногих церемония Бобровой Священной Связки, по словам разных информаторов, содержала от 270 до 400 песен, и порядку ее проведения люди учились иногда на протяжении всей жизни.

Эстетический момент или восприятие красоты музыки это одно из самых сложных и относительных понятий в любой музыкальной культуре. Индейцам более всего свойственно оценивать музыку с точки зрения эмоционального воздействия, которое она оказывает. Являясь чаще всего социальным средством, музыка должна была отвечать запросам сообщества и удовлетворять его потребности в определенных аспектах жизни. И чем теснее и органичнее

музыка сочеталась с другими культурными проявлениями, тем ценнее она была, и тем бережнее было отношение к ней.

Основные элементы традиционной индейской музыки – это вокал и перкуссия. Вокал в зависимости от племени или назначения и вида песни мог варьироваться от сольного исполнения до хоров и многоголосного пения. Вокал был основной составляющей, а музыка практически всегда – второстепенным дополнением. Основой музыкального сопровождения являлись различные ударные инструменты, создающие устойчивый ритм для певцов и танцоров. Традиционная индейская музыка является почти полностью монофонической и обычно начинается с медленных четких ударов барабана, задающих основной ритм, которые постепенно становятся быстрее и резче. Параллельно присоединяются дополнительные инструменты и певцы, создавая и изменяя рисунок песни.

Наиболее распространенная в индейском обществе музыкальная форма – это песня. Индейские песни можно разделить на три категории – это повседневные бытовые песни, социальные, исполняемые в общественных церемониях и тайные песни, которые используются только в ритуальных целях.

Песня в любой культуре является симбиозом музыки и слов, и в этом плане традиционная индейская музыка играла важную роль в развитии и сохранении языка. Многие индейские языки, на которых уже не говорят в повседневной жизни, сохранились исключительно благодаря музыкальным традициям.

Среди многих индейских народов песня применялась как одна из форм исполнения традиционных историй. Слова в таких песнях часто могли претерпевать некоторые фонетические изменения, чтобы подстроиться под музыкальный ряд и рифму. Иногда в церемониальных песнях присутствовали архаичные слова или слова и фразы из чужих языков – такие приемы использовались для создания ауры некоторой таинственности, для придания песням особого смысла и эмоций, отличавших их от простых бытовых песен. В некоторых областях, где использовались межплеменные языки – пиджины, в текстах песен могли встречаться слова из таких языков.

Характерной особенностью большинства индейских песен являлось использование слов-вокабул или лексически бессмысленных слогов (аналог – русское «люли-люли»). Они часто отмечали начало и конец фразы, куплетов или отделяли одну песню от другой. Вокабулы могли использоваться в качестве всего текста песни или могли быть вставлены в основной текст в качестве припевов и, как правило, являлись фиксированным, часто повторяющимся фрагментом песни. Очень часто, исполняемые в коллективных песнях, они способствовали созданию настроения духовного и социального сплочения.



*Погремушка из высушенной тыквы, регалия культа Пейота Церкви Коренных Американцев. Равнины.*

Для индейской музыкальной культуры характерно половое дифференцирование. Инструменты, песни и танцы часто являлись специфическими для определенного пола. Отношение к музыке и участие в музыкальных действиях мужчин и женщин не было одинаковым. Относительно мала в этом плане роль женщин Северо-восточного и Юго-восточного регионов. Племена Северо-западного побережья напротив – практиковали частое и активное участие женщин в пении и танцах. Наиболее характерны для этого региона женские любовные песни, песни исцеления и песни для игр. Юго-запад, благодаря большому количеству церемоний, был особенно разнообразен в женских музыкальных проявлениях. Женщины также играли важную роль в Танце Солнца на Равнинах и в Большом Бассейне.

Для непосвященного слушателя может показаться, что индейская музыка совершенно одинакова и однообразна в независимости от племенной принадлежности. Однако, это не так. Индейская музыка Северной Америки отличается огромным разнообразием.

### **Северо-западное побережье**

Музыка этого региона признана одной из самых сложных на континенте. Для нее характерны открытые моно- и полифонические вокалы (это единственная область Северной Америки с полифонией), структурированные интервалы, сопровождающие длинные сложные мелодии и ритмические рисунки декламаторского характера, связанные с вокальной мелодией и основным ритмом. Вокалы чрезвычайно напряженные, пульсирующие, динамически контрастные.

Наибольшей сложностью в этом регионе отличается музыка племен нутка, квакиутль, цимшиан, мака. Музыка сэлишской группы относительно менее сложная, ее можно опреде-



лить как промежуточное звено между музыкой северо-западных племен и иннуитской музыкой. Сэлишская музыка более чем любая другая на северо-западе усиливает характерные особенности иннуитской музыки, особенно это касается построения мелодического ряда, который напоминает движения маятника в широких интервалах от одного предела диапазона до другого.

Среди племен северо-запада исполнение тех или иных песен или ритуалов, связанных с музыкой, считались наследственными привилегиями, которые передавались из поколения в поколение внутри одного рода. Однако владелец мог распоряжаться таким наследством по своему усмотрению, например, он мог подарить или продать его.

### **Юго-запад**

Это регион, в котором соседствуют две большие культурные группы – пуэбло и атапаски. Для музыки атапасков юго-запада – навахо и апачей – характерны напряженный назальный вокал с несмешанной монофонией, использование пульсаций и фальцета, простые ритмы ограниченной продолжительности (обычно всего два в песне), мелодичные контуры, и большие мелодичные интервалы. Песни атапасков быстры и относительно просты в своей структуре.

Музыка пуэбло характеризуется смягченным, низким и чрезвычайно смешанным монофоническим стилем. Песни пуэбло более медленные, сложные и детальные, обычно состоящие из пяти фрагментов, разделенных на четыре или больше музыкальные фразы. Музыка пуэбло наряду с северо-западной считается одной из самых сложных на континенте, в свою очередь музыка племен хопи и зуни наиболее сложная из всех племен пуэбло. Музыка юго-западных народов тано и керес относительно более простая, является переходным звеном от юго-западной музыкальной традиции к традициям Равнин. Музыка племен пима и папаго – это переходное звено между традициями юго-западной и калифорнийской музыки.

### **Калифорния**

Отличительными чертами калифорнийской музыки можно назвать смягченную не пульсирующую вокальную технику, относительно большое количество простых ритмов, наличие пентатоники и последовательности ритма. Характерный прием калифорнийских песен – это повышенное исполнение каждой повторяющейся фразы – она исполняется на октаву выше.

### **Вудлэнд**

Музыка этого региона имеет свои характерные особенности. В первую очередь это хоровое пение в стиле «обращение – ответ», которое не встречается больше ни в одном из регионов Северной Америки. Лидер в песнях такого стиля это всегда мужчина. Песни ритмично сложны, характеризуются частыми метрическими изменениями и тесной связью с танцем. К общим характерным особенностям вудлэндской музыкальной традиции можно отнести короткие повторяющиеся фразы, крики перед, во время, и после пения. Мелодичное движение имеет тенденцию постепенно понижаться, и вокал отличается умеренной напряженностью и небольшим количеством пульсаций.

Самые сложные музыкальные стили этого региона принадлежат крикам, чероки, чокто и племенам ирокезской группы. Более простая музыка характерна для племен алгонкинской языковой группы. У индейцев племени шауни, также принадлежащих к алгонкинской языковой группе, в музыке развился относительно сложный стиль под влиянием соседних юго-восточных племен.

## **Равнины**

Музыка Равнин характеризуется обилием назальных вокалов, чрезвычайной вокальной напряженностью, пульсацией, частыми фальцетами, с постепенным понижением октавы, несмешанной монофонией. Строфы используют неполное повторение. В музыке арапахо и шайенов эти особенности усиливаются и усложняются, в то время как музыка северных племен региона, особенно черноногих, отличается относительной простотой, меньшими мелодичными диапазонами, и меньшим количеством тонов.

## **Плато и Большой Бассейн**

Музыка племен этого региона является относительно простой и характеризуется короткими мелодиями в диапазоне менее октавы, умеренно смешанной монофонией, смягченными и открытыми вокалами, а также уникальным явлением в индейской музыке – парафразами. При такой структуре песни мелодичные фразы повторяются дважды, чередуясь с одной – двумя дополнительными фразами. Большинство песен состоят из повторяющихся дважды фраз и схематически их можно изобразить следующим образом: AA BB CC AA BB CC, и т. д. реже встречаются песни с многократными повторениями. Песни племен модок и кламат содержат только одну повторную фразу и многие из них являются двух- или трехтональными.

Музыкальный стиль с парафразами и смягченным не пульсирующим вокалом был принесен в конце XIX века на Равнины вместе с Религией Пляски Духов, которая зародилась среди паютов. Музыка этого региона, особенно Большого Бассейна, не претерпели значительных изменений на протяжении многих десятилетий благодаря относительной культурной изоляции.

## **Индейские музыкальные инструменты**

Индейские музыкальные инструменты, не смотря на неширокий диапазон, отличаются большим разнообразием форм и вариантов исполнения. Среди них можно выделить несколько групп, характерных для большинства индейских народов Северной Америки.

### **Мембрафоны**

Мембрафоны – инструменты, имеющие мембрану, натянутую на основу. Звук извлекается путем механического воздействия на мембрану.

Конечно же, наиболее распространенный вид индейских мембрафонов, самый известный и важный индейский музыкальный инструмент – это барабан. У каждого племени есть свои легенды, традиции и обычаи, связанные с барабаном, приемы игры на нем, но основы конструкции очень схожи: в большинстве случаев это деревянная рама-основа, как правило округлой формы, с натянутой на ней кожей.

Существует два основных типа барабанов – односторонние и двусторонние. Односторонние барабаны состоят из рамы, с одной стороны которой натянута кожаная мембрана. Как правило, это небольшие ручные барабаны, размеры которых в среднем составляют до 50 см в диаметре, а высота рамы – около 10 см. Очень часто такие барабаны называют бубнами или тамтамами (в английском языке – «tomtom»). Однако, «tomtom» не индейское слово, а староанглийское, означающее детский игрушечный барабан.

Двусторонние барабаны делались из ствола дерева, сердцевина которого удалялась и стенки выскабливались до толщины приблизительно в 15 мм, на обеих сторонах натягива-

лась кожа. У некоторых племен в такой барабан помещались небольшие предметы, которые подпрыгивали внутри барабана во время игры на нем, добавляя сложность звуку.



*Восьмигранный барабан из сыромятной кожи. Северо-запад.*

В иезуитских дневниках 1634 года описан большой барабан виандотов: «Барабан состоит из круга и двух кож, сильно натянутых с обеих сторон; чтобы сделать больше шума, они вкладывают внутрь камни. Они не бьют по нему, как это делают европейцы, но они поворачивают и встряхивают его, чтобы заставить камни грохотать внутри».

Племена северо-востока использовали особый вид барабана – водяной. Его основу составлял выдолбленный ствол дерева, в некоторых случаях его заменяли глиняные горшки или железные котелки. Внутри заливалась вода, а сверху натягивалась оленья кожа. Звук и тональность барабана зависели от количества налитой в него воды. У оджибве водяные барабаны считались самым священным из всех барабанов и имели статус живого существа. Они почти всегда были собственностью шамана или тайного общества.

Водяные барабаны из металлического котелка используются по сей день в ритуалах Церкви Коренных Американцев (НАС).

Очень интересно и подробно описаны барабаны оджибве в автобиографической книге Пола Питера Баффало «Когда все звали меня Га-бэ-би-нэсс – «Вечно Летящая Птица» (Paul Peter Buffalo, «When Everybody Called Me Gah-bay-bi-nayss», «Forever-Flying-Bird»).

На Равнинах чаще всего использовались ручные барабаны от 30 до 70 см в диаметре. В более позднее время, после контакта с европейцами, у племен региона появились большие двусторонние барабаны. По одной из версий они произошли от трофейных армейских барабанов, по примеру которых индейцы стали делать аналогичные по конструкции инструменты. Такие барабаны могли достигать 1 метра в диаметре и играли на них сразу несколько барабанщиков. В настоящее время такие барабаны являются основным церемониальным инструментом Пау Вау, и к нему проявляют особое почтение и уважение. Звук и форма барабана имеют глубокое символическое значение. Для большинства индейских народов удары барабана – это пульс Матери-Земли. Круглая форма – это символ бесконечного жизненного цикла.

### **Идеофоны**

Идеофоны – музыкальные инструменты, производящие звук, подвергаясь различным механическим воздействиям.



*Медная погремушка. Северо-запад.*

Безусловно, это наиболее распространенная группа музыкальных инструментов в индейской музыке, характеризующаяся многообразием форм и материалов из которых они изготовлены.

К идеофонам можно отнести ударные инструменты с твердым телом такие как, например, ударные доски или ножные барабаны калифорнийских племен. Обычно это половина древесного ствола, около 2 метров длиной с удаленной сердцевиной. Для установки такого барабана вырывали продольную траншею, которая выполняла роль резонатора. Играли на таком барабане двумя способами. Иногда мужчины стояли на барабане и топали по нему, сопровождая таким образом исполнения той или иной песни. Иногда мужчины стояли около барабана

и ударяли по нему палками, которые во время игры поднимались и опускались вертикально подобно пестикам в ступах. Игра на таком барабане использовалась как сопровождение практически всех танцев.

У большинства племен Северо-западного побережья изначально не было барабанов с кожаными мембранами, так как во влажном климате этого региона кожа не могла долгое время сохранять необходимое натяжение. По этой причине распространение здесь получили барабаны-коробки из туевых досок. Для игры на таких барабанах музыканты оборачивали руки полосами туевого луба или использовали палки.

У юго-западных племен, и в частности у навахо, идеофоном могли служить перевернутые вверх дном корзины, но для того, чтобы корзина «трансформировалась» в барабан, нужно было провести специальный ритуал.

Микмаки и малесит использовали большой кусок березовой коры, свернутый в трубку по которой ударяли палкой. Такой инструмент – «dji getaуen» – являлся одноразовым, его не декорировали, а использовав один раз, бросали.



*Погремушки из сыромятной кожи. Равнины.*

Также к идеофонам относится и огромный спектр различных погремушек, которые у большинства индейских народов играли большую роль в религиозных церемониях и являлись вспомогательным инструментом шамана при общении с духами.

Погремушки можно разделить по типу их конструкции на контейнерные и сборные.

Контейнерные погремушки имеют полое тело, наполненное мелкими предметами, которые при встряхивании создают звук. Такие погремушки изготавливались из самых различных материалов. Это могли быть высушенные плоды тыкв, панцири черепах, дерево и древесная кора, полые рога животных, сыромятная кожа, а в более позднее время и жестяные консервные банки. В качестве наполнения использовались мелкая галька, семена, бусины или дробь. Огромное разнообразие форм погремушек было обусловлено целями их использования, региональными и племенными особенностями.

Очень часто, являясь инструментом шамана, погремушки несли на себе изображения, относящиеся к религиозным и мифологическим представлениям. Так, например, у племен северо-западного побережья деревянные погремушки, украшенные резьбой, представляли собой целое повествование. Большинство таких погремушек вырезались в форме одного из главных культурных героев этого региона – Ворона-Йеля. На животе Ворона обычно изображалось лицо мифологического персонажа, а на своей спине Ворон нес фигуру шамана и еще нескольких персонажей, имеющих отношение к конкретному повествованию, изображенному на погремушке.

Сборные погремушки это, как правило, собранные группами мелкие предметы, которые при встряхивании или движении создавали звук. К таковым можно отнести погремушки из оленьих копытцев, морских ракушек, крупных семян и орехов, а также из довольно редких и экзотических предметов, таких, например, как коконы насекомых, клювы тупиков (лат. *Fratercula*) или хвостовые погремушки гремучих змей. После контактов с европейцами, для изготовления таких погремушек стали использовать ружейные гильзы и жестяные конусы. Сборные погремушки могли быть как самостоятельным инструментом, так и частью танцевальных регалий – поясами или подвязками.

Следующая группа идеофонов, характерная для индейской музыки – это скребки или терки, которые представляли собой зазубренные поверхности, звук из которых извлекался при помощи палки или кости. Терки использовались практически повсеместно, и изготавливались из самых различных материалов. Обычно это была твердая поверхности с естественными или искусственно нанесенными зазубринами – дерево, кость, высушенная кожа аллигатора, тыквы. Иногда терку помещали на барабан для создания дополнительного резонанса.



*Погремушки из ивовой коры и панциря черепахи, регалии ирокезского Общества Ложных Лиц и Общества Кукурузных Лиц. Вудлэнд.*

Палки-хлопушки – очень распространенный среди племен тихоокеанского побережья идеофонный инструмент, использовавшийся для задания и поддержания основного ритма. В Калифорнии такие хлопушки делались из короткого отрезка дерева с мягкой рыхлой сердцевинкой. Сердцевина удалялась по всей длине отрезка, примерно на две трети он расщеплялся, а нерасщепленный конец служил ручкой. Звук извлекался встряхиванием или ударением о другой предмет или парную хлопушку.

Очень живописно и эффектно выглядели хлопушки у племен северо-запада, вырезанные в форме животных, птиц или морских существ с подвижными челюстями или клювами.



*Погремушка из жестяных конусов, регалия Общества Больших Собак, кроу. Равнины.*



*Хлопушки из бузины. Северная Калифорния.*

### **Аэрофоны**

В этой группе инструментов звук извлекается путем направленного воздушного потока.

Согласно верованиям большинства индейских народов, ветер связан с дыханием – сущностью жизни, с таинственным миром духов. Поэтому индейские аэрофоны наполнены особым значением и тесно связаны с шаманством, магией и священными церемониями. Кроме того, духовые инструменты часто представляют собой персонификацию определенных мифологических существ.

Широкое распространение в Северной Америке получила продольная флейта. Это, пожалуй, один из главных индейских аэрофонов. Происхождение индейской флейты является достаточно спорным и до конца не выясненным вопросом. На основании археологических исследований можно полагать, что первые флейты появились в Северной Америке под влиянием мезоамериканских культур и затем распространились по всей материке. Наиболее ранние североамериканские флейты были найдены в северо-восточной Аризоне и датированы примерно 300 г. до н.э. – 300 г. н. э. Также на Юго-западе в пещерных жилищах в каньоне Де Челли были найдены несколько флейт, относящихся к периоду между 620 – 670 гг. н. э. Все найденные флейты были сделаны из клена ясенелистного (*Acer negundo*) и имели по шесть отверстий. Благодаря сухому климату флейты хорошо сохранились.

И все же, эти находки, судя по всему, не являются самыми ранними. В различных регионах с менее благоприятным климатом им предшествовали доисторические свистки и флейты из растительного материала – речного тростника и дерева, которые из-за своей недолговечности, к сожалению, не дошли до наших дней. И хотя флейты, аналогичной конструкции были



найжены практически повсюду в Северной Америке, большинство ученых полагают, что индейская флейта, появилась именно на Юго-западе, и затем распространилась на север.

Индейская двухкамерная продольная флейта впервые была задокументирована на фотографиях, сделанных в южной Юте в 1850-х гг. в племени юте. По версии исследователей к юте флейта попала от пима и папаго примерно в 1820-х гг. Затем флейта попала в пуэбло Пекос, который до конца XIX века был главным местом торговли между племенами пуэбло и Равнин. Видимо оттуда флейта быстро распространилась на север, по Равнинам.

Довольно любопытный факт: флейта – единственный духовой инструмент, на котором можно было воспроизвести мелодию, ни у одного из племен не использовался в церемониальных целях.

До нас дошло довольно много упоминаний о флейтах у различных индейских народов, оставленные ранними исследователями и путешественниками, побывавшими в различных уголках Северной Америки в XVI – XVIII веках.

В апреле 1528 года испанская экспедиция Альвара Нуньеса Кабеса де Ваки (Álvar Núñez Cabeza de Vaca) высадилась на побережье Флориды. В своем дневнике де Вака записал: «Мы путешествовали, не встречая ни единой живой души до семнадцатого дня июня. Тогда нам повстречался местный вождь со свитой. Он был покрыт разрисованной оленьей замшей и очень много людей сопровождали его, некоторые шли впереди, играя на флейтах из тростника».

В 1539 году один из участников экспедиции Эрнанда де Сото (Hernando de Soto), Элвас (A Gentleman of Elvas with DeSoto) свидетельствовал, что в сентябре некоторые индейцы прибывали, чтобы посетить де Сото и каждый раз они сопровождали свое прибытие игрой на флейтах – символом мирных намерений.

В конце 1790-ых, Исаак Вельд-младший (Isaac Weld Jr.) путешествовал через Северную Америку и Канаду. Он пишет: «Индейская флейта сделана из толстого тростника. Это приблизительно два фута или больше в длине, и имеет восемь или девять отверстий в одном ряду».

Дэвид Томпсон (David Thompson) после посещения деревни манданов в 1797 году, приблизительно за 7 лет до экспедиции Льюиса и Кларка, сделал запись в своем дневнике: «У них есть также свои музыканты и танцующие женщины. В доме вождя, в котором я останавливался, каждый вечер собирались приблизительно сорок или пятьдесят мужчин. Пять или шесть из них были музыканты с барабаном, погремушками и грубыми флейтами».

Джон Тэннер (John Tanner) в возрасте девяти лет был усыновлен семьей оджибве. Это произошло в самом начале 1800-х. В его автобиографии присутствует рассказ о уходе за будущей женой: «Я наряжался так красиво, как только я мог, и бродил, играя на своей флейте – pe-be-gwun».

В 1824 году Чарльз Тробрайдж (Charles Trowbridge) взял интервью у индейского пророка племени шауни Тенскватавы, брата Текумсе, и написал следующее: «Раньше флейта использовалась исключительно молодыми людьми, которые собирались выступить в военный поход. Организатор брал свою флейту и удалялся на некоторое расстояние от деревни, где начинал играть. Молодые люди, услышавшие его, собирались и выслушивали речь о его намерениях. Желавшие присоединиться оставались, остальные расходились по домам. Теперь этот инструмент используется всеми молодыми людьми, без разбора».

Джордж Кэтли (George Catlin), один из первых европейцев посетивший племена Верхнего Миссури в 1832 году, написал: «Есть еще один духовой инструмент, который я добавил к своей коллекции, и по его внешности можно было бы предположить, что он был заимствован от цивилизованного мира. Это похоже на то, что виннебаго называют „флейтой ухода“ – „tsal-eet-quash-to“. Инструмент имеет отверстия для пальцев – иногда их шесть, иногда четыре, а в некоторых случаях только три. Эти инструменты утончаются к концу, и производят звук, похожий на свист. Я часто и близко слышал этот инструмент, и был достоверно информиро-

ван торговцами, что молодые люди действительно используют звуки этих инструментов, чтобы привлечь внимание своих возлюбленных. Иной раз они играют часами напролет, следуя всюду за своей избранницей».

Преподобный отец Де Смет (Pierre-Jean De Smet) описывая свое путешествие к Орегонским Миссиям в 1845—46 годах, вспоминает: «...два музыканта имели своего рода флейты из тростника, приблизительно 60 см длиной и 2,5 см в диаметре. Они закрепляют на каждом инструменте небольшой „tewaara“ – магическую сумку, заполненную корнями и другими материалами, которые, согласно их суевериям, имеют сверхъестественную силу, делающую их звуки более приятными и угодными Создателю».

В 1869 году преподобный Альфред Риггс (Alfred Longley Riggs), миссионер, живший среди санти-сиу, сделал первое описание равнинной флейты, увиденной им у этого племени: «Эту флейту называют „cho-tan-ka“, (čhothánka – буквально „большая сердцевина“ – вероятно имеется в виду сердцевина дерева, которую вынимают при изготовлении флейты). Есть два варианта – один сделанный из дерева, и другой – из кости. Первый вариант распространен больше, и очень напоминает флажолет. Делается он из сумаха, у которого есть необходимая „большая сердцевина“, из отрезка 50 см длиной и 3 см в диаметре. Отверстия для пальцев выжигают по верхней стороне, и обычно их 6. Медный наперсток используется для мундштука».

Наиболее ценные и информативные описания индейской флейты принадлежат Алисе Флетчер и Фрэнсис Дэнсмор. Их работы содержат описания конструкции и использования индейской флейты.

В настоящее время индейская флейта является одним из ведущих инструментов в музыкальном направлении New Age. В паре с барабаном она стала главным символом индейской музыки, однако вместе с этим ее реальная история покрылась вымышленным романтическим налетом.

Еще один аэрофонный инструмент – свисток. По сути, это упрощенная форма флейты и, как полагают археологи, именно свисток был ее предшественником.



*Парный свисток из плечевых костей голубой цапли (Ardea herodias). Северная Калифорния.*

Практически среди всех индейских народов свистки, в отличие от флейт, не являлись музыкальными инструментами, а были священными объектами, используемыми для связи с духами. Свистками пользовались в строго определенных случаях, когда была необходима помощь духов, например, в религиозных ритуалах, сражениях или сезонной охоте, от результата которой зависела жизнь племени.

Изготавливались свистки, как правило, из особого материала, подчеркивающего их назначение и роль. Так, например, во многих регионах свистки делали из полых костей священных птиц.

Одни из самых ранних свистков были обнаружены в районе Тихоокеанского побережья между Орегоном и Калифорнией. Они были сделаны из плечевых костей кондора и украшены гравировкой. Точного возраста определить не удалось, но предположительно они могли быть сделаны 10 000 лет назад. Большинство подобных свистков были найдены при раскопках древних погребений.

Калифорнийские племена использовали для изготовления церемониальных свистков побеги бузины, тростник, кости птиц. Наиболее часто применялись трубчатые кости лебедя, журавля, цапли, гуся, ворона, утки, кондора. Эти ритуальные инструменты танцоры держали в зубах в течение всего обряда, издавая звуки, которые, по их представлениям, напоминали голоса птиц. Тут нужно отметить, что у калифорнийских племен очень сильно были развиты культы различных орнитоморфных божеств.

Среди калифорнийских свистков выделяют три типа: сдвоенные с двумя дырочками в нижней части, одинарные с одной дырочкой в нижней части и одинарные с двумя дырочками. Сдвоенные свистки могли иметь разную длину, и из них поочередно извлекали высокий

и низкий звуки для создания мелодии. Длинные сдвоенные свистки широко использовались шаманами при излечении больных. Именно длина отличала шаманские свистки от церемониальных. Помимо костяных шаманских свистков у калифорнийских племен были зафиксированы свистки из глины со специальной палочкой-держателем.

Калифорнийские свистки обычно были богато декорированы кусочками скальпов с голов дятлов и бусинами из морских раковин.

Как свидетельствуют этнографические материалы, чумаши для изготовления ритуальных свистков широко применяли кости морского льва. Их обматывали растительными бечевками, обмазывали асфальтом и в эту обмазку вдавливали бусины или кусочки перламутра. Один из таких свистков, по мнению американских исследователей, мог быть древней картой звездного неба.

У племен Равнин свистки делались из плечевых костей американского лысого орла (*Haliaeetus leucoscephalus*) и американского беркута (*Aquila chrysaetos*). Свисток из орлиной кости производил звуки, которые символизировали крик самого орла. Очень часто такие свистки использовали воины во время сражений, подражая орлу, чей пронзительный крик над полем боя был символом смелости, поднимал боевой дух воинов и придавал им храбрости. Эти свистки использовались в наиболее важных церемониях – Танце Солнца, Танце Травы, а позже – в церемониях Церкви Коренных Американцев.

Также воины могли носить свистки из костей различных животных, в зависимости от военного общества, к которому они принадлежали.

К аэрофонным инструментам можно отнести и шумогенераторы (англ. windwand, bullroarer).

Это дощечка, чаще всего овальной или продолговатой формы, закрепленная на шнуре. Для извлечения звука дощечку вращали в воздухе. В зависимости от длины шнура, амплитуды и силы вращения менялась тональность звука. Подобные инструменты встречались практически у всех племен Северной Америки и использовались как в ритуальных целях, так и просто для игры. Из-за характерного звука навахо называли этот инструмент «стонущая палка», апачи – «звучащее дерево».

Некоторые племена использовали шумогенераторы в церемониях, связанных с погодой. Так, у гро-вантров этот инструмент назывался «*накаа'ta'*» – «делающий холод», некоторые юго-западные племена использовали его чтобы подражать звуку дождя в ритуалах, призывающих дождь, а некоторые племена Субарктики использовали их в ритуалах для укрепления снега, с целью сделать путешествие легче.

## **Хордофоны**

Хордофоны – наиболее редкие из всех индейских музыкальных инструментов. У таких инструментов есть одна или несколько струн, натянутых на каком-либо основании, звук извлекается щипанием и трением струн или ударами по ним.

Наиболее известный среди индейских народов хордофонный инструмент – это музыкальный лук. Его наличие было отмечено среди народов Юго-запада, Юго-востока, Большого Бассейна и Калифорнии. Причем у калифорнийских племен встречалось две разновидности – с одной и с двумя струнами. Как правило, в качестве струн использовались сухожилия или конский волос.

В 1839—40 годах, Виктор Тиксье (Victor Tixier) посетил племя оседж. Он упоминал в своих записях, что «...инструментальная музыка не достигла высокого уровня среди оседжей. Они сопровождают свое пение игрой на луке, на котором отбивают такт».

Альфред Кребер (Alfred Louis Kroeber) в своих работах пишет, что «*mawu* или *mawuwí* – это индейская разновидность варгана (Jew's harp) и единственный струнный инструмент Калифорнии. Он был зарегистрирован среди помо, майду, йокутс и дигуэньо, и без сомнения имел более широкое распространение. Он использовался как успокоительное развлечение или в ритуальных целях».

Осведомители Ф. Дэнсмор также упоминали этот инструмент. Одна из них, госпожа Вилсон, вспоминала как старик майду брал обычный охотничий лук и, поместив один конец у сомкнутых губ, ударял по сухожильной тетиве пальцем или стрелой и «отчасти пел». Госпожа Вилсон также отмечала, что «мужчины имели обыкновение играть на луке в любое время».



*Погремушка из консервной банки. Равнины.*

Другие осведомители отмечали, что использование именно музыкального лука ограничено знахарям, и другим людям редко разрешается видеть и никогда не разрешается коснуться инструмента. Святость этого лука, факт, что он используется знахарями только при общении с духами, и что его изготовление сопровождается строгими ритуалами, включая протирку лука человеческой кровью, указывает на то, что музыкальный лук имеет местное происхождение. Крайне ограниченный контакт калифорнийских индейцев с европейскими переселенцами и африканскими рабами, и место, занимаемое инструментом в религиозной жизни индейцев, здесь, также как в других местах Америки, где был найден музыкальный лук, отрицают предположение, что этот инструмент является результатом культурного обмена.

Также к хордофонам относятся и апачская скрипка.

Есть две основные теории происхождения апачской скрипки. Одна утверждает, что этот инструмент появился у апачей после контакта с европейцами. Основывается эта версия на утверждении, что все струнно-смычковые инструменты, используемые юго-западными индейцами, были позаимствованы в XVII веке у европейцев, прибывших в регион. Однако,

эксперты сходятся во мнении, что это древний музыкальный инструмент, единственный из струнно-смычковых, появившийся в Северной Америке без европейского влияния. Его наличие принято связывать с атапаскскими племенами.

Апачи называли свои скрипки «Tsií'edo'a'tl» – «дерево, которое поет», менее употребляемое апачское название: «Ki'zh-kizk-di'hi» – «звук гудения». В английском языке апачи предпочитают использовать термин «fiddle», а не «violin».

Делалась апачская скрипка из отрезка высохшего на корню ствола агавы (*Agave desertii*). В качестве струн использовали конский волос. В нижней части корпуса (реже по всему корпусу) делалось несколько отверстий для модуляции звука.

Смычком служил согнутый в форме лука прут с натянутым на нем конским волосом. Также как современные скрипачи натирают свои смычки канифолью, апачи натирали конский волос смычка смолой.

Играли на скрипке, держа ее в левой руке, прижав нижний торец к груди. Пальцами левой руки управляли струной, а правой рукой водили смычок. Скрипку использовали для аккомпанемента церемониальным песням, для танцев и любовных песен, или свободных импровизаций. Скрипки отлично подходили для исполнения апачской музыки, которая содержит многочисленные четвертитоны.

Известный вождь апачей Джеронимо, после того как апачи были переселены в резервации, мастерила скрипки для продажи белым.

*Все фото – реплики из личной коллекции автора.*

## От паувау до джаза. Современная музыка индейцев Северной Америки

Ю. В. Котенко

### Направления и жанры

С приходом белого человека на Американский континент началось столкновение двух культур, трагическое и неизбежное.

Индейцам удалось выжить в этом противостоянии, и сохранить свою культуру, порой сильно изменившуюся, но уникальную и узнаваемую.

Музыка испокон веков была важнейшей частью индейской жизни, буквально пронизывая все её стороны, и во многом благодаря стойким музыкальным традициям коренным американцам удалось выжить как особой культурной общности, не смешавшись с общеамериканской.

Сегодня индейскую музыку можно разделить на две основные части.

Первая – это старинные ритуальные песни, практически не претерпевшие изменений со времён дорезервационной жизни. Эти песни исполняются во время важнейших обрядов и церемоний, например, таких как Танец Солнца или Палатка Потения.

Традиционные музыкальные инструменты дошли до наших дней также практически без изменений. Это барабан из дерева, обтянутый сыромятной кожей, погремушки из черепашьего панциря, тыквы, бизоньего рога, сыромятной кожи, свисток из птичьей кости, деревянная флейта.

Другую часть индейского музыкального творчества можно охарактеризовать как современную. Впрочем, с некоторой долей условности, так как самый большой пласт современной музыки – стиль паувау – напрямую происходит от старых церемониальных и танцевальных песен. Песни паувау, пожалуй, самые популярные среди коренного населения Северной Америки, так как танцевальные конкурсы и фестивали (собственно это и есть паувау) происходят по всему континенту то тут, то там, чуть ли не ежедневно. Тысячи резерваций, индейских общин, коммун, городских центров, колледжей и музеев проводят собственные паувау – от грандиозных и широко рекламируемых, до скромных и маленьких, иногда с приставкой мини-. И, конечно, спрос рождает предложение – групп, исполняющих музыку для паувау тысячи. Это целый мир со своими традициями и отточенными навыками по сочинению песен, выпуску записей, организации гастролей и обучению особой манере пения, соединённой с игрой на барабане.

Что касается современной индейской поп- и рок-музыки, то тут можно сказать, что она практически повторяет все направления современного мира популярной музыки с той или иной степенью сочетания с индейскими музыкальными традициями. Это могут быть большие или маленькие вкрапления традиционной музыки, её переработка или адаптация, использование традиционных музыкальных инструментов, а то и просто тексты с «индейской темой» или использование деталей костюма. И, конечно, тут нет никаких ограничений в музыкальном стиле. Индейцы исполняют хард-рок, фанк, фолк, блюз, госпел, джаз, соул, р'н'б, этно-поп, панк, рэп, техно, хип-хоп и так далее. Существует Музыкальная Ассоциация Коренных Американцев, которая начиная с 1998 года отмечает лучших индейских музыкантов. Особое направление представляет такое явление как рез-рок (то есть рок резерваций) – чаще всего это полупрофессионалы или музыканты-любители, исполняющие собственные композиции в стиле блюз-рок и выступающие в основном в резервациях.

Кроме того многие музыканты с индейской долей крови, которые по сути являются исполнителями типичной европейско-американской музыки, время от времени возвращаются в творчестве к своим корням.

В дополнение можно упомянуть стоящую несколько особняком, но довольно многочисленную и популярную группу исполнителей в «индейском стиле», но не являющимися ни индейцами, ни даже американцами по происхождению. Чаще всего эти музыканты экспериментируют в стиле нью-эйдж, где электронная музыка соединяется с наложением голосов и песнопений коренных американцев.

И, конечно, стоит вспомнить довольно многочисленную группу исполнителей, чью музыку можно назвать «индейской» с некоторой натяжкой, но именно эта музыка заслужила репутацию самой настоящей индейской. Да и сами музыканты выглядят очень по-индейски – смуглая кожа, длинные волосы, перья, бахрома, всевозможные украшения. А увидеть и услышать этих музыкантов можно по всему свету. За исключением, пожалуй, Северной Америки.

Дело в том, что это самые настоящие индейцы, но только южноамериканские. В основном из Перу, Боливии, Эквадора. Они используют в своих нарядах элементы костюма индейцев прерий Северной Америки, часто довольно утрированные и аляповатые, но яркая внешность гарантирует узнаваемость и, соответственно, большую аудиторию. Если говорить о собственно музыке, то чаще всего это обработанная в стиле нью-эйдж фонограмма саундтрека из фильма «Последний из могикан», на которую накладывается живое исполнение на традиционных андских пан-флейтах разных размеров и оттенков звучания. В репертуаре также народные мелодии Анд, известные во всём мире, такие как «Кондор летит». Выглядит такое шоу весьма эффектно, исполнение очень профессиональное, но, увы, это только вводит в заблуждение неискущённого слушателя.

Главный же компонент современной индейской музыки – стиль паувау – остаётся несколько в стороне от массовых представлений, и наверно стоит разобрать его несколько подробнее. Хотя бы потому, что это направление индейского песенно-танцевального творчества уже стало международным и активно развивается во многих европейских странах.

## **Паувау. Структура и музыка**

Сейчас паувау в большинстве случаев представляет собой конкурс (контест), где соревнуются танцоры различных категорий. В основу стиля паувау легли музыкальные традиции индейцев региона степей, и, соответственно, танцевальные костюмы и регалии являются продолжением традиций кочевых индейцев Великих равнин.





*Танцоры традиционного стиля на паувау «Ярмарка кроу» в Монтане, США. 1992 г.*

В конкурсных танцах мужчины и женщины танцуют отдельно. Мужские основные стили это – северный традиционный, южный традиционный, танец травы, фэнси и танец цыплёнка. Женские – также северный и южный традиционные, джингл-дресс и танец с шалью. Кроме того в контекст могут быть включены танцы, характерные для какой-то местности или культурного региона. Участники конкурса разделены на возрастные группы, в каждой из которых выбирается победитель своего стиля.

Кроме конкурсных танцев участники паувау и все желающие, включая зрителей, вне зависимости от пола, возраста, национальности и наличия танцевального костюма могут принять участие в социальных, или общественных (так называемых «межплеменных») танцах, которые составляют примерно половину всей танцевальной программы паувау. Есть ещё парные танцы (ту-степ), круговые (разновидность хоровода) и многие другие.

Таким образом, репертуар барабанной группы должен быть настолько обширен, чтобы музыканты могли без повторов исполнять песни всех танцевальных категорий плюс песни для особых церемоний паувау: песня открытия, песня флага, песня ветеранов и так далее.



*Барабанная группа из резервации Северных Шайеннов на мини-паувау в спортзале.*

Хорошо, когда в паувау принимает участие несколько барабанных групп – во-первых музыканты меньше устают и берегут голоса, а во-вторых, при наличии большого количества групп можно проводить конкурсы и между ними. И чем больше музыкантов, тем разнообразней конкурсы. Например, певцы могут поучаствовать в соревнованиях и как солисты, и выступить совершенно с другим репертуаром. Есть даже соревнования между женщинами, которые подпевают барабанным группам.

По правилам сидеть за барабаном и петь могут только мужчины. Женщины обычно стоят (а теперь иногда сидят) за спинами музыкантов мужчин. Но в последнее время, очевидно как следствие эмансипации, появились и женские барабанные группы. Чаще это студенческие или школьные коллективы или европейские проекты. В большинстве случаев на традиционных индейских паувау к этому новшеству относятся отрицательно.



*Барабанная группа на паувау в Копенгагене (Дания). Состав группы интернациональный – датчане и индейцы из племён сиу и чипева. 2014 г.*

Паувау открывается церемониальным выходом на центральную площадку всех участников. Это шествие строго регламентировано и структурировано, порядок и очерёдность определяются местными традициями и уже сформировавшимися общеиндейскими правилами паувау. За соблюдением порядка следит «директор арены», ведёт всё мероприятие «церемониймейстер», или эм-си (МС). Открывают шествие старейшины, ветераны, уважаемые и знаменитые люди племени. За ними следуют знаменосцы с разными флагами – в основном резерваций и штатов. Однако главным флагом считается индейский оперённый посох, который выносят впереди всей процессии. Следом за знаменосцами идут «принцессы», или победительницы женских конкурсов «мисс паувау», «мисс племени» и тому подобных, которые непременно проводятся в каждой общине. Далее идут танцоры-мужчины в полном танцевальном облачении – максимально обисеренные, обахромлённые и оперённые. За ними следуют танцоры-женщины, также при полном параде. За ними дети. И все танцуют. И всё это под заводную песню лучшей барабанной группы. Эм-си громко, в микрофон представляет участников шествия, весело их подбадривая – «Эгегей, не зевай, мол! А ну давай-давай!». Зрители отвечают криками и аплодисментами. Вовсю работают фото- и видеокамеры, стоит атмосфера всеобщего возбуждения и радости. Открытие, или гранд-энтри – один из важнейших моментов каждого паувау, и провести его достойно, красиво и мощно есть важнейшая задача организаторов.

Паувау, именно как танцевальный конкурс, явление не такое уж древнее – ему около ста лет. Современные категории танцев сформировались лет 50—40 назад. Но во многом благодаря этому явлению индейцам удалось выжить как уникальной культуре, а многие племена практически утратив своё культурное наследие, едва сохранившись просто как индейские общины, смогли возродиться, полностью восприняв традиции паувау. Таким образом паувау стало общеиндейским явлением и достоянием всех племён Северной Америки. Мало того – индейцы нередко принимают участие и в не индейский паувау, проходящих в Европе.



*Танцоры из племени липан-апачей (Техас, США) на паувау в Кладно (Чехия). 2014 г.*

В Европе контекстные паувау начали проводиться в 1990-е годы. Сейчас самые крупные паувау проходят в Чехии, Польше, Германии и Великобритании. Паувау меньшие по масштабам, но тоже со всеми элементами этого стиля проводятся в России, Литве, Дании, Финляндии, Швеции.

И, возможно, что в ближайшее время паувау и в мировом масштабе станет по популярности чем-то наподобие бальных танцев или спортивного рок-н-ролла.



*Участницы танцевального конкурса в стиле джингл-дресс на паувау в Кладно (Чехия). Представители Германии, Чехии, России, Великобритании и Канады. 2014 г.*

## Музыкальные портреты нового времени

Очень трудно быть объективным, рассуждая на темы музыкальных жанров и исполнителей. Поэтому я не решусь назвать свои заметки рецензией – скорей всего это портреты, основанные на личном восприятии музыки и связанными с ней образами музыкантов, выбранными мной исключительно из чувства личного пристрастия.

### **Redbone – легенда индейского рока**

Впервые об этом коллективе я узнал, когда мне было лет семнадцать. Конечно, это были сто раз перефотографированные картинки из какого-то заграничного рок-музыкального журнала. Конечно черно-белые, точнее грязно-серые. Конечно, мутные и маленькие. Однако там можно было разглядеть индейские костюмы, длинные волосы и надпись Redbone. Кто это, что поют-играют никто из сверстников сказать не мог, и узнать было негде. А как хотелось в индейско-рокмузыкальной юности соединения этих двух полюсов моего притяжения! Я чувствовал, что должна быть индейская рок-команда, которая на сцене с электрогитарами и в индейских костюмах с перьями поет про возрождение своей культуры и новое сопротивление индейцев – про Алькатрас, Вундед-Ни, резервации и великих вождей. Что-то про этот коллектив удалось узнать спустя пару лет в армии – был у нас один специалист по рок-музыке, и на мой вопрос – а кто это Redbone? Он ответил – А, эти-то... американские индейцы. – Ух, ты! А что за музыка? – Да так, на любителя... Вот и вся информация. Вернувшись со службы, я

твёрдо задался целью найти записи этого коллектива. И неожиданно быстро набрёл на их след. Один мой коллега по работе оказался отличным спецом по музыке и настоящим фарцовщиком с невероятными связями. Он был знаком с творчеством этой группы, высоко оценив их хит Alcatraz. (Я знал, знал, что должна быть такая песня! Её просто не могло не быть!). Через несколько дней я имел полный отчет о состоянии «родных» дисков Redbone в Москве. Диск под названием «Potlatch» пару дней назад ушёл Ереван, есть на перезапись на два дня за 5 рублей диск под именем «Redbone», изданный в Испании, не продаётся, а на продажу есть «родной» штатовский двойной диск также под названием «Redbone» по цене 70 руб. Это все, что есть в Москве. Больше можно в ближайшее время не искать. На следующий день я стал счастливым обладателем двойного винилового альбома и качественной записи на лучшую немецкую плёнку того «непродающегося» альбома (впоследствии оказалось, что этот диск идентичен ушедшему на Кавказ альбому «Potlatch», просто в Европе при издании альбома меняли название и обложку. Как мне объяснил коллега-фарцовщик, группа издавалась в Европе из-за расово-политических проблем в США, мол, их на родине не жаловали).

Хочу отметить, что отдал я тогда, в начале 1980-х, половину зарплаты за диск с лёгким сердцем. Вряд ли что-то из современной музыки я готов купить сейчас даже за сотую часть своей зарплаты.

Итак, я наконец-таки смог насладиться настоящим индейским роком, и нисколько в нём не разочаровался, хотя коллектив совершенно не походил на типичных любимых «семидесятников» таких как Black Sabbath, Deep Purple, Uriah Heep, Grand Funk Railroad как я ожидал. Однако совершенно необычный резкий звук гитар, голоса с хрипотцой, долгие фанко-джазовые «запилы», индейские элементы в музыке, названия композиций – всё это сразу же сделало меня поклонником этого коллектива. И совсем меня покорила фрагмент с азбукой Морзе в теме Without Reservation с альбома «Potlatch» – во время очередного «запила» я четко принял на слух по армейской привычке сигнал точками-тире R-E-D-B-O-N-E. Никак не ожидал я от индейцев таких тонкостей. Ну и совсем уж положили на лопатки обложки дисков. Винил умели оформлять и подавать. На внутреннем развороте двойного «Redbone» стояли в ряд индейцы сиу из шоу Бафаллю Билла, на лицевой стороне была изображена огромная красная кость с подвешенными перьями, на заднике крупный портрет участников группы.



*Обложки виниловых пластинок группы Redbone.*

Так кто же эти загадочные и легендарные «Красные кости»?

Хочу предупредить, что буду давать максимум проверенной информации, но если мои поиски зашли в тупик, то буду упоминать все варианты. Разобраться в этом было непросто – за более чем сорокалетнюю историю группа обросла легендами и слухами с одной стороны, но часть информации безвозвратно была утеряна с другой.

Самый старший участник группы, фактически её лидер, гитарист и вокалист Кандидо Альбеландо Васкес, позднее взявший псевдоним Лолли Вегас, родился 2 октября 1939 года в городишке Коалинга, штат Калифорния (по другим сведениям – дата рождения 10 февраля 1939 г., город Лос-Анджелес). Другой основатель группы, бас-гитарист и вокалист – его младший брат Патрик Моралес Васкес, он же Пэт Вегас, родился 17 марта 1946, Коалинга, Калифорния. Племя яки/шошоны с примесью мексиканской крови.

Братья родились в небогатой семье, и в юности много скитались в поисках заработка. В том числе и по южным штатам, где, общаясь в музыкальных кругах, познакомились с музыкой кейджун и блюз, и неплохо освоили гитары. Вернувшись в Калифорнию, они пытались заработать уже как музыканты. В основном они находили работу аккомпаниаторов (например, знаменитому Джону Ли Хукеру или Everly Brothers) в музыкальных клубах, но также сочиняли и свои песни, которые иногда исполняли их братья по цеху. В 1963 году братья участвовали в джазовом фестивале в Монтерее. Позже пытались счастья под именем Avantis, исполняя музыку в модном тогда стиле сёрф. Барабанщиком у них играл будущий участник группы Beach Boys Майк Ковальски. В 1964 г. братья Васкес под названием Sharks выпустили синглы «Big Surf» и «Robot Walk». Тогда же они стали участвовать в популярном музыкальном телешоу «Shindig» уже как Вегасы. В этот период они были сессионными музыкантами у дуэта «Сони и Шер». (Шер, как известно наполовину индейка чероки). В 1966 году братья записали альбом «Pat And Lolly Vegas At The Haunted House», состоящий в основном из кавер-версий известных хитов.

Творческий потенциал музыкантов разглядел выдающийся гитарист Джими Хендрикс, тоже наполовину индеец, и подарил им идею создания чисто индейской группы, которая, будучи первой в своём роде, должна быть обречена на успех. Так в 1968 году к дуэту Вегасов присоединились два других музыканта индейской крови.

Роберт Энтони Авила, позднее известный под псевдонимом Тони «Ти-боун» Беллами, племя яки, родился в городе Ориндж, Калифорния 12 сентября 1946 года. По другим сведениям дата рождения – 9 декабря 1941 или 1940 года, однако, скорей всего более ранняя дата это следствие фальсификации самого музыканта, которому нужна была прибавка в годах, когда в юности он начинал играть в музыкальных клубах, где были возрастные ограничения. Тони был виртуозным гитаристом, а также певцом, клавишником и традиционным танцором. Он рос в музыкальной семье и получил неплохое образование, в том числе как гитарист стиля фламенко, что иногда и демонстрировал в ресторане, который держали его родители. Он также был членом коллектива Peter and the Wolves, который впоследствии стал психоделическим Moby Grape. Тони хотел участвовать в группе, играющей фанк или попытаться собрать такую группу. Предложение братьев Вегас, с которыми он познакомился в одном из ночных клубов Лос-Анджелеса, пришлось как нельзя кстати.

Барабанщиком группы стал индеец племени мака Питер Последний Медведь-Шатун ДиПо, или просто Пит ДиПо. Он родился в резервации Ниа-Бей, штат Вашингтон, в 1943 году. Он увлекался зарождающимся джаз-роком, а также фанком и первым применил в своей игре стиль «кинг-конг», в дальнейшем перенятый другими барабанщиками. Для игры Пита характерна полиритмия с активным использованием басового и ведущего барабанов – это можно хорошо расслышать в композиции «Prehistoric Rhythm» на дебютном альбоме.

Название для группы было решено взять Redbone – «красная кость», что перекликалось со слэнговым словечком, обозначающим полукровку или метиса, однако, я думаю, главной идеей была всё же именно кость красного цвета, которая и стала логотипом группы. Что-то жуткое и дикое. Вроде как в пику белой и черной кости, как обозначение своего сословия или расы.

Стиль группы получил определение как свомп-рок. Приблизительно в этом же стиле, в это же время и в этом же месте играли Creedence Clearwater Revival. Однако, на мой взгляд, кроме некоторого сходства было гораздо больше отличий – Redbone более изощрены, разнообразны, виртуозны, склонны к эксперименту. Часто включали в свои композиции чисто инструментальные, джазовые импровизации. Три вокалиста, каждый со своим особым тембром голоса по очереди солировали в песнях. Стилистически это трудно ограничить рамками какого-то одного названия, тут есть фанк, соул, блюз, кейджун, рок-н-ролл, джаз, ритм-н-блюз, латиноамериканская музыка и что угодно. Порой группу сравнивали с чёрной фанк-группой Sly and the Family Stone. И, конечно, визитной карточкой Redbone стали элементы индейской культуры, как в музыке, так и на сцене. Индейские костюмы, длинные волосы, перья, раскраска, фрагменты танцев – всё это придавало особый шик, и группа стала весьма популярной в Калифорнии. К тому же на рубеже 60-х и 70-х активизировалась индейская политическая жизнь – коренные американцы всё чаще выступали в защиту своих прав, демонстрируя бунтарский дух и возрождаясь после многолетней спячки в резервациях. Индеец снова стал символом свободы, и быть краснокожим становилось не стыдно. Redbone не были политической группой, но откликались в своих песнях на важные события в индейском мире («Alcatraz», «We are all wounded at Wounded Knee»). Кроме того, группа сформировалась на пике движения хиппи, очень популярного в Калифорнии, которая считалась родиной и столицей этого направления субкультуры – опять-таки длинные волосы, бахрома, банданы, элементы индейского костюма, близость к природе, любовь к психоделической музыке. Даже есть версия происхождения слова «хиппи» от индейского племени хопи.

Redbone стали одной из самых необычных и перспективных групп того времени. С 1970-го года альбомы следовали один за другим, и коллектив был на пике популярности. Песни «Maggie» 1971 г. и «Witch Queen From New Orleans» 1972 г. попали в хит-парады. Другими популярными песнями были «Niki Hokey» (написанная в «доредбоуновский» период и ставшая популярной в исполнении других артистов, попав в хит-парад ещё в 1967 г.) и «Alcatraz» – рок-баллада, посвящённая захвату индейцами острова Алькатрас в 1969 году.

После записи трёх альбомов был вынужден покинуть группу барабанщик Пит ДиПо. Со смертью его отца семья осталась без кормильца, и Пит вернулся в резервацию. Его место занял Артуро Перес, который пробыл в группе около года, приняв участие в записи альбома «Already Here» 1972 года и покинул группу в 1973 г. В этом же году барабанщиком Redbone стал Буч Риллера (родился 8 ноября 1945 г., по другим сведениям 11 августа) – двоюродный брат Тони Беллами. В его жилах текла смешанная кровь – мексиканская, яки, филиппинская и сенека. У Буча до этого была своя группа под названием Fatback. А с братьями Вегас он был знаком ещё со времён их общего увлечения музыкой сёрф в начале 1960-х.

В 1973 году произошли события, очень значимые для новой индейской истории – вооружённый захват индейцами поселка Вундед-Ни (Раненое Колено) на территории резервации Пайн-Ридж племени сиу. Эта акция протеста продолжалась 71 день и всколыхнула всю мировую общественность. Redbone откликнулись на эти события, записав песню «We are all wounded at Wounded Knee» (Все мы ранены в Раненом Колене), которая заняла в Европе первое место в хит-параде. Однако в США даже не попала в чарты из-за своей явной политической направленности. Эту песню не «пропустили» в альбом «Wovoka» и в последующие сборники, и многие поклонники группы в США долгое время не знали об её существовании.



Однако с другим хитом – «Come And Get Your Love» с альбома «Wovoka» 1973 г. группа достигла пика популярности. Эта песня поднялась до пятого места в американском хит-параде Billboard, продержалась там 24 недели, т.е. почти полгода (!) и разошлась тиражом более миллиона. И не удивительно – привязчивая мелодия, запоминающийся гитарный рифф, резкая игра барабанов, вязкий чавкающий бас, перекликающийся вокал Лолли с одной стороны и остальных участников группы с другой, напоминающий традиции индейского пения – заставляют слушать песню вновь и вновь. В 2014 году эта композиция пережила новый всплеск популярности, когда стала главной темой в фильме «Стражи галактики». Саундтрек к фильму занял первое место в чарте Billboard 200.

На мой взгляд, эта великолепная песня всё же не самая лучшая композиция группы. Творчество Redbone настолько разнообразно даже в рамках одного альбома, что можно найти композицию на любой вкус. В то же время альбомы группы не становятся от этого дробными, а наоборот составлены концептуально и слушаются на одном дыхании.

Redbone много гастролировали по Америке и Европе. Они выступали в Голландии, Испании, Франции, Германии, Швеции и Норвегии, имея неизменный успех.

От альбома к альбому стиль группы немного меняется – становится чуть мягче, усложняется композиционно, добавляются звуки различных инструментов, оркестровые аранжировки. Может быть даже слишком заумно. Темы песен касаются мистики, индейского фольклора, истории, религии, человеческих отношений, немного политики. Однако группа не смогла повторить свой успех начала 1970-х, их популярность заметно упала. В 1975—1976 годах Redbone не записали новых альбомов, они перебрались из Лос-Анджелеса в Лас-Вегас, где выступали в казино и музыкальных клубах. В 1977 г. коллектив покинули Беллами и Риллера (по некоторым данным Беллами ушёл раньше – 1975 году). Братья Вегасы попытались возродить группу, записали концептуальный альбом «Cycles», где к ним присоединился Алоисио Агуйар (клавишные, ударные). Но альбом остался непонятым, недооцененным и провалился, как и последовавшее турне 1978 года по северным штатам и Канаде.

Группа прекратила существование, оставшись до конца не понятой и не востребованной, оставив в наследие кучу музыкальных находок, ритмических ходов и положив начало такому понятию как индейский рок.

Братья Вегасы продолжили выступления как дуэт, а также участвовали в озвучивании документальных фильмов по истории индейцев. Кузены Беллами и Риллера собрали группу Vimbam, которая иногда выступала в Калифорнии. В 1980-х и начале 1990-х годов группа изредка собиралась под именем Redbone, но это был не оригинальный состав – кто-то из участников группы приглашал на выступления сессионных музыкантов. Мне довелось увидеть такой Redbone на концерте в Пасадене в 1992 году.

Но группа не была забыта, не растворилась в музыкальном море и постоянно имела пусть не самый большой, но устойчивый спрос у ценителей нестандартной музыки. В 1990-е годы было издано довольно много их сборников, а также альбом с записью концерта 1977 года.

В начале 1990-х Вегасы решили возродить группу в оригинальном составе, но, увы, этому помешала болезнь Лолли и нежелание Пита ДиПо отправляться в турне. Не удалось его и заменить другим барабанщиком – Риллерой, также из-за болезни последнего. Но всё же Пэт Вегас и Тони Беллами возродили группу, приглашая на выступления (в основном в индейских казино) сессионных музыкантов.

В 1998 году была создана Музыкальная Ассоциация Коренных Американцев (Native American Music Association & Awards – NAMA), куда сразу же пригласили Redbone в качестве почётных гостей, представляющих на сцене конкурсантов.

В 2003 году Пэт Вегас и Пит ДиПо ещё раз попытались возродить группу, организовав тур, но это опять не удалось. Однако в 2005 году братья Вегасы и Тони Беллами записали-таки альбом «One World», спродюсированный Пэтом и записанный без приглашённых музыкантов.

С тех пор Пэт Вегас периодически выступает в США и Европе под именем Redbone, собрав команду из старых друзей-музыкантов. Пит ДиПо перебрался в Голландию, где играет со своей группой.

Тони Беллами умер 25 декабря 2009 года в больнице Лас-Вегаса от болезни печени в возрасте 63 лет.

Лолли Вегас умер 4 марта 2010 года во сне в своём доме в г. Реседа, Калифорния после долгой борьбы с раком. Ему было 70 лет.

Однако незадолго до этих печальных событий случилось нечто, пожалуй, очень значимое и важное в истории коллектива. В 2008 году группа Redbone была занесена в «Зал Славы» Музыкальной Ассоциации Коренных Американцев.

Дискография, включая сборники:

- 1966 – *Pat & Lolly Vegas at the Haunted House (pre-Redbone album)*
- 1970 – *Redbone (2 LP)*
- 1970 – *Potlatch*
- 1972 – *Message From a Drum (Witch Queen Of New Orleans)*
- 1972 – *Already Here*
- 1973 – *Wovoka*
- 1974 – *Beaded Dreams Through Turquoise Eyes*
- 1975 – *Come & Get Your Redbone (compilation)*
- 1976 – *The Best of Redbone (compilation)*
- 1977 – *Cycles*
- 1982 – *Rock Giants (compilation)*
- 1991 – *The Very Best of Redbone (compilation)*
- 1994 – *Redbone Live*
- 1995 – *Great Songs (Come and Get Your Love) (compilation)*
- 1996 – *Golden Classics (compilation)*
- 1997 – *Redbone Breaks (compilation)*
- 1998 – *To the Bone (compilation)*
- 2002 – *Take Two (with Wet Willie)*
- 2003 – *The Essential Redbone (compilation)*
- 2005 – *One World*

## **Флойд Красная Ворона**

Я увидел его по телевизору. Это было в середине 1980-х. Транслировали какой-то рок-концерт из Гамбурга. На сцену вышел известный чернокожий певец Гарри Беллафонте, а затем к нему присоединился человек с волосами, заплетенными в две косы и гитарой в руках. Его имя – Флойд Уэстерман – мне ничего не говорило.

Спустя пару лет мне удалось раздобыть записи его песен и узнать что-то о нём самом. Оказалось, что Флойд – довольно популярный индейский певец, исполняющий фолк-рок. В 1990 году Флойд снялся в фильме «Танцующий С Волками», что принесло ему известность как актеру, хотя и до, и после этой шумевшей оscarоносной картины, Флойд Красная Ворона Уэстерман (таково его полное имя) появлялся в нескольких неплохих фильмах, где, конечно же, играл индейцев. Позже я узнал, что он служил в морской пехоте, а также был довольно тесно связан с организацией «Движение Американских Индейцев». Словом, человек весьма интересный.

Представьте моё удивление, когда я узнал, что Флойд будет принимать участие в съемках фильма «Джонатан – друг медведей», где в 1993 году я трудился в качестве консультанта

по индейской теме. Это был вестерн совместного производства Италии и России с участием США, ЮАР, Великобритании и Монголии. Съёмки проходили в основном в Подмоскowie, где были построены город в стиле Дикого Запада, «индейская деревня», «индейское кладбище». Режиссер фильма – Энцо Кастеллари, а в главных ролях снимались такие звёзды как Франко Неро, Джон Сэксон, Наталья Аринбасарова, Борис Хмельницкий, а также индейские актёры – Найф Уинг Сегура (индеец-апач из Нью-Мексико) и Флойд Уэстерман. Действие фильма происходит в конце прошлого века в Северной Дакоте.

Когда я вошел в гримёрную, Флойд сидел спиной ко мне и его длинные седые волосы спускались до лопаток. Он был в гриме и в костюме героя фильма – старого вождя и шамана Таванки. Решив применить свои скромные навыки в его родной речи, я произнёс приветствие на языке сиу:

– Хау, кола!

Он оглянулся, кивнул мне и помахал рукой. Я решил продолжить:

– Апету ваштэ, Канги Ша! (Добрый день, Красная Ворона!)

– Канги Дута, – поправил Флойд, – Ваштело!

Я немного оплошал с именем, но дело в том, что красный цвет с языка сиу на английский обычно переводят словом «red» (Floyd «Red Crow» Westerman). Нашему красному цветку у сиу больше всего подходит слово «ша», но есть и слово «дута», которое соответствует более яркому оттенку, скорее алому (по-английски вернее было бы «scarlet»).

Дальше мы общались на английском, но обстоятельно поговорить в спокойной обстановке удалось позже. После съёмки нескольких дублей, Флойд отдыхал на складном стульчике, в стороне от людского шума. Когда я попросил его оставить автограф на моей кассете с записями его песен, он удивленно спросил:

– Откуда это у тебя?

– Из Штатов. Я там был в прошлом году.

Мы долго говорили об общих знакомых, которые всегда находятся в индейском тесном мире. И конечно, он сделал на кассете историческую надпись, которой я очень горжусь: «Злому Глазу от Флойда Красной Вороны».

Через некоторое время наша беседа прервалась. Флойд должен был принять участие в очередном съёмочном эпизоде.

По сценарию ему приходилось играть и молодые годы своего героя, и закат жизни, и смерть – в разных костюмах, в разном гриме. Было истинным удовольствием смотреть на этого актёра во всех его перевоплощениях.



*Флойд Красная Ворона Уэстерман во время съёмок фильма «Джонатан – друг медведей». Москва, 1993 г.*

А в один из съёмочных дней Флойд устроил для всей группы импровизированный концерт. Вполне естественно, что его мало кто знал в нашей стране, и тем более, никто не подозревал о другой стороне его творческой деятельности – музыкальной. Слушатели были просто заворожены его пением под гитару. Неудивительно, что Флойд был всеобщим любимцем на съёмках. Никто даже не возражал, когда он лишил съёмочную группу части реквизита. А произошло это вот как.

Несмотря на проливной дождь, шли съёмки в «индейской деревне». Флойд должен был участвовать в них, но я нигде его не видел. Разыскивая индейца, я оказался на другом конце «деревни», примыкавшей к лесу. Подойдя поближе, я увидел среди деревьев Флойда, его жену, апача Найфа и нескольких рабочих «Мосфильма». Все стояли вокруг свежерытой ямы. Я заглянул в нее – там ничего не было. Флойд что-то говорил на языке сиу. В это время появился рабочий, несший большую картонную коробку. В ней лежало около десяти человеческих черепов. Выглядели черепа весьма жутко – над ними поработали художники студии. Это были настоящие черепа, привезенные из прозекутуры. Несколько дней назад их использовали при съёмках «индейского кладбища», а теперь они хранились среди реквизита.

Флойд обратился ко всем:

– Друзья, это очень плохо, что человеческие останки не захоронены. Их надо похоронить, чтобы души обрели покой. Они не могут служить реквизитами. Когда-то это были люди. Я буду молиться за них. Спасибо всем, кто сейчас рядом. Спасибо тем, кто помог мне!

Коробку с черепами опустили в яму и общими усилиями закопали. Флойд поставил на свежую могилу плошку с водой и начал молитву. Он молился на языке сиу, обращаясь по очереди к четырем сторонам света, к солнцу, к земле и просил прощения у мертвых, с останками которых обошлись столь жестоко. Это был уже не актер и не музыкант. Это был просто индеец. По его длинным волосам стекали капли дождя, а в руке он держал перо орла...

Дискография:

- 1969 – *Custer Died for Your Sins*
- 1970 – *Indian Country*

- 1982 – *Custer Died for Your Sins (неперанисъ)*
- 1982 – *The Land is Your Mother*
- 1990 – *Oyate (with Tony Hymas)*
- 2006 – *A Tribute to Johnny Cash*

### **Джон Труделл – рок-медитация**

Первое знакомство с музыкальным творчеством Труделла вызывает противоречивые чувства. По крайней мере, так было со мной. Ожидая чего-то в стиле Redbone (а чего ещё можно ожидать от индейского рока в конце 1980-х?), я был с одной стороны немного разочарован, а с другой приятно удивлён. Творчество Джона Труделла, по большому, счёту не является настоящей рок-музыкой в чистом виде, а его пение вряд ли осмелюсь назвать собственно пением. Плавный рок-рэп что ли. Или блюз-речитатив.

А может быть это ритмованная поэзия. Стихи Труделла – это политика, философия и юмор. Добавьте к этому сплав из резких, тягучих, плачущих звуков электрогитары. Плюс индейские музыкальные вкрапления. А то и индийские (например, песня «Lucky Motel» – звуки ситара в стиле Харрисона). Словом, довольно эклектичная мешанина, но гармоничная и вкусная.

Жизнь Труделла такая же смесь, как и его музыка. Или, если выразиться точнее, то его музыкальное творчество – это отражение жизни, в которой смешалось так много всего того, что проще назвать одним словом – опыт.

Джон Труделл родился 15 февраля 1946 года в г. Омаха, шт. Небраска. Его отец из племени санти-сиу, мать мексиканка. Детство Джона прошло в резервации Санти, что на северо-западе Небраски. В 1963 году, семнадцати лет отроду, он бросил школу, оставил родной дом и поступил на военную службу. Прослужив во флоте до 1967 года, Труделл застал на месте первые годы войны во Вьетнаме.

После службы Труделл окончил колледж, но не нашёл работы по специальности (радиовещание). Однако свои навыки в области радио Труделл применил, когда он в составе организации «Индейцы Всех Племен» участвовал в знаменитой оккупации острова Алькатрас в 1969 году. Радиостанция «Свободный Алькатрас» транслировала традиционную индейскую музыку и передавала сообщения о проблемах индейцев и причинах побудивших их занять остров. Позже Труделл присоединился к радикальной организации «Движение Американских Индейцев» (AIM), вскоре став фактически её председателем. Возможно, политическая активность Джона стала причиной печальных событий, которые произошли в 1979 году. Трое детей Труделла, его беременная жена и её мать заживо сгорели в их доме в резервации Шошонов/Пайютов в Неваде.

После этой трагедии Труделл отходит от активной политической деятельности, с головой погружаясь в творчество. Он пробует себя в поэзии, литературе и музыке.

В исполнении песен Труделлу помогали такие музыканты как Джексон Браун (гитара, вокал), Джесси Эд Дэвис – индеец кайова/крик (гитара), Крис Кристофферсон, Марк Шарк, Bad Dog. А сам Труделл участвовал в музыкальных проектах Робби Робертсона, Оливера Шанти, Поля Персона, Лизы Джерард (экс-«Dead Can Dance»).

А 2005 году Труделл выступил и как композитор в документальном фильме режиссёра Хезера Рэя «Trudell», где, судя по названию можно легко догадаться, кого он играет. Собственно дату рождения фильма можно считать весьма условной – фильм снимали более 10 лет.

Ну, и тут уж нельзя не упомянуть ещё одну грань этого необычного человека. Он снялся в нескольких художественных фильмах, где наиболее яркие его роли – это современный воин-традиционалист Джимми Смотрящий Дважды в «Громовом Сердце» (Thunderheart) и трикстер Койот в «Хранителе Снов» (Dreamkeeper).

Труделл активно участвовал в музыкальном конкурсе Native American Music Awards, и в 2000 г. победил в категориях «лучший артист года» и «лучшая песня года» («Blue Indians»), а в 1998 г. получил статус «живой легенды».

Он умер от рака в декабре 2015 года в Калифорнии в возрасте 69 лет.

Дискография:

- 1983 – *Tribal Voice*
- 1986 – *Original A.K.A. Graffiti Man*
- 1987 – *...But This Isn't El Salvador*
- 1987 – *Heart Jump Bouquet*
- 1991 – *Fables and Other Realities*
- 1992 – *Child's Voice: Children of the Earth*
- 1992 – *A.K.A. Graffiti Man*
- 1994 – *Johnny Damas & Me*
- 1999 – *Blue Indians*
- 2001 – *Descendant Now Ancestor*
- 2001 – *Bone Days (produced by the actress Angelina Jolie)*
- 2007 – *Madness & The Moremes (double album)*
- 2010 – *Crazier Than Hell*
- 2010 – *Out Live This Beast (with Cempoalli 20)*
- 2014 – *Through The Dust (with Kwest)*
- 2014 – *Generations of Evolution (with Meds Hawk)*
- 2015 – *Wazi's Dream (feat. Bad Dog: Quiltman, Mark Shark, Billy Watts, Ricky Eckstein)*
- 2015 – *Ancestors Song and The fire is Hungry (with Thana Redhawk)*
- 2016 – *Time Dreams (with The Pines)*
- 2016 – *Like Broken Butterflies (with Kwest)*
- 2016 – *We are the Halluci Nation (with A Tribe Called Red)*

### **Litefoot – даёшь индейский рэп!**

Кто не помнит забавного фильма «Индеец в шкафу»? Этот полудетский—полуфилософский фильм 1995 года в своё время произвёл на меня сильное впечатление, в том числе и игрой индейского актёра с ничего не говорящим мне тогда именем Лайтфут. Хотя сюжет-то, в общем, незамысловат, да и роль индейца не гамлетовская. Однако личность актёра меня заинтересовала, и с большим удивлением я узнал, что он и не актёр вовсе (хотя снялся в 9 фильмах, и участвовал в нескольких телевизионных программах), а совсем наоборот – рэппер. Значит, таким образом, оказывается, существует индейский рэп.

Лайтфут (он же Гэри Пол Дэвис) родился 1 марта 1969 года в г. Аплэнд, Калифорния. Рос в Оклахоме, с 1997 года живёт в Сиэтле. Жена и сын. По крови Лайтфут – чероки и чичимек. (Я после просмотра фильма был почему-то уверен, что он ирокез).

Он первым из индейцев начал исполнять индейский рэп (хип-хоп), пытаясь включить в него индейские национальные мотивы, и даже придумал название этой музыке – Tribalistic Funk, вроде как «фанк племён» что ли... По моим личным наблюдениям индейцы, которым сейчас 25—40 лет очень любят рэп – очевидно их, как и чернокожих, в этой музыке привлекает заводной, но замысловатый ритм, что характерно и для традиционных индейских песен в стиле паувау. Я всё ж не отношу себя к знатокам рэпа, и на мой взгляд (точнее слух) индейский рэп в исполнении Лайтфута и его последователей мало чем отличается от чёрного. Однако шесть

его побед в конкурсах Native American Music Awards говорит о популярности и качестве его музыки.

Другое поле деятельности Лайтфута – радиостанция, посвящённая индейскому хип-хопу и ритм-энд-блюзу – Reach The Rez Radio. И совершенно неожиданный ход – выпуск в свет бренда модной одежды Native Style.

В его зачёте одиннадцать музыкальных альбомов:

- 1994 – *Seein' Red*
- 1996 – *Good Day To Die*
- 1998 – *The Clown Kutz*
- 1998 – *The Life & Times*
- 1999 – *Red Ryders Vol. 2*
- 1999 – *Rez Affiliated*
- 1999 – *The Lite Years 1989—1999 – The Best of Mr. Foot*
- 2001 – *Tribal Boogie*
- 2002 – *The Messenger*
- 2003 – *Native American Me*
- 2004 – *Redvolution*
- 2008 – *Relentless Pursuit*
- 2010 – *The Lite Years Vol.2 (Hi-Lite Mixtape)*

### **Indigenous – кузнецы индейского блюз-рока**

Рок-группа из Южной Дакоты, резервация Янктон (Nakota Nation). Исходный состав: Мато Нанжи (Стоящий Медведь) – гитара, вокал; его брат Пте (Бизон) – бас-гитара; их сестра Уанбди (Орёл) – барабаны, бэк-вокал; их двоюродный брат Хорс (Конь) – ударные. Иногда на запись приглашаются другие музыканты, а также жена Мато – Лея (бэк-вокал).

Группа сформировалась в конце 1990-х, под влиянием творчества таких музыкантов как Би Би Кинг, Джими Хендрикс, Стиви Рэй Воэн, Карлос Сантана, что, в общем-то, слышно по стилю игры Мато. Дебют группы оказался настолько удачным, что музыканты победили сразу в трёх категориях конкурса Native American Music Awards 1999 года, включая две высшие награды – «Альбом года» и «Группа года». Не раз группа занимала высокие места в самом престижном музыкальном рейтинге Billboard в категории блюзовых альбомов. Команда довольно много гастролирует и работает в студии. Вот официальная дискография:

- 1998 – *Things We Do*
- 1999 – *Blues This Morning (EP)*
- 1999 – *Live At Pachiderm Studios*
- 2000 – *Circle*
- 2003 – *Indigenous*
- 2005 – *Long Way Home (EP)*
- 2006 – *Chasing the Sun*
- 2008 – *Broken Lands*
- 2010 – *The Acoustic Sessions*
- 2012 – *Indigenous-Featuring Mato Nanji*
- 2013 – *Vanishing Americans*
- 2014 – *Time is Coming*
- 2017 – *Gray Skies*

Я познакомился с творчеством коллектива довольно давно, но до сих пор не могу определить нравится мне эта музыка или нет. Скорей всё же нравится, иначе, я не взялся бы про них писать. Явные плюсы: высокий профессионализм, отличное качество записи – звук очень плотный и насыщенный, приятный мелодизм, стабильность стиля. Минус – только истинный поклонник блюз-рока способен прослушать и оценить такое количество материала и получать постоянное удовольствие. На мой взгляд, Indigenous хороши порционно. Безупречный вокал Мато немного однообразен, его голос не обладает большим диапазоном, и по-моему интересней слушаются композиции с присутствием женского бэк-вокала. Но это всё, конечно, мои придирки – не могу же я слушать индейскую команду и не сравнивать с легендарными Redbone! Однако для любителей стабильности Indigenous в самый раз. Есть огромное количество поклонников у таких «стабильных» коллективов как ZZ Top или Status Quo. В любом случае группа очень сильная, со своим характерным звуком и настроением. Бесспорно выдающееся явление в индейском роке, да и в блюз-роке вообще.

### **Kashtin – дыхание севера**

Когда впервые слушаешь песни Kashtin, то сразу обращаешь внимание на то, что песни звучат не на английском языке и даже не на французском, что довольно необычно для англо/франкоязычной Канады. Использование только аборигенного языка в современной рок- и поп-музыке – явление уникальное, и довольно рискованное, если артисты хотят добиться какого-то успеха. Однако Kashtin умудрились стать одной из самых популярных и коммерчески успешных групп коренных американцев. Их первый альбом под одноимённым названием разошёлся тиражом свыше 200 000 экземпляров. Всего было продано более 500 000 копий всех альбомов коллектива. А после европейского турне 1990 года (часть тура была проведена совместно с Gipsy Kings) Kashtin попал в первую десятку звёзд (Top-10) во Франции. И всё это при том, что этот язык понимают не более 12 000 человек. И то где-то на окраине полужаселённого канадского севера. Только одна песня в творчестве дуэта звучит на английском языке («Son of the Sun» с альбома «Innu»).

Однако, похоже, что музыкантам удалось-таки создать весьма удачное сочетание экзотического языка и, в общем-то, европейской музыки, пусть и с некими национальными элементами.

Стиль группы определяют как фолк-рок или кантри-рок, что скорей всего соответствует истине, но я добавил бы очевидную схожесть некоторых композиций с французским шансоном, и даже с итальянской эстрадой.. А то и с российско-советской.. Некоторые песни кажутся до боли знакомыми, хотя четко осознаёшь, что слышишь их впервые. В то же время кажущаяся простота мелодий умело подаётся с красивейшей и вкусной аранжировкой. Заводное звучание акустических гитар поддерживается мощной ритм-секцией, перкуссией, клавишными, а то и «примоченной» фазз-эффектом соло-гитарой («Tipatshimun»).

Kashtin это два индейца из племени монтэнье, которое с 1990 года именуется инну (не путать с иннуитами, т.е. эскимосами). Резервация Малиотенам, северный Квебек. Оба музыканта гитаристы-вокалисты и авторы песен – Флорен Воллан (родился 10 августа 1959 г.) и Клод Маккензи (родился 11 марта 1967 г.). Дуэт был образован 1984 году, и довольно быстро стал популярным в Квебеке. В 1988 году их показало квебекское телевидение, а в 1989 г. они были приглашены в Монреаль для записи альбома. Очевидно, название повлияло на карьеру группы – kashtin означает «смерч». Стремительный взлёт группы в конце 1980-х – начале 1990-х сменился таким же резким прекращением совместной деятельности музыкантов. В 1997 году дуэт распался, и его участники занялись сольным творчеством, иногда выступая вместе, но не под именем Kashtin.



Кроме трёх собственных альбомов группа приняла участие в CD-проекте канадского гитариста ирокезских кровей Робби Робертсона «Music for The Native Americans». Этот диск 1994 года стал саундтреком к документальному фильму про индейцев компании TBS. Также музыка Kashtin появилась в фильме «Dance Me Outside» и в телевизионных шоу «Northern Exposure» и «Due South».

В 1990 г. Дуэт получил премию квебекской звукозаписи Felix awards как лучший дебют в стиле кантри-фолк.

Маккензи выпустил три сольных альбома – *Innu Town* в 1997 году, *Pishimuss* в 2004 -м и *Inniu* в 2009-м

Воллан записал четыре – *Nipaiamianan* (1999), *Katak* (2003), *Ekumamu* (2009) и *Puamuna* (2015).

Дискография:

- 1989 – *Kashtin*
- 1991 – *Innu*
- 1994 – *Akua Tuta*

### **Martha Redbone – ритм сердца**

С таким именем в индейской музыкальной среде гарантирован пристальный интерес. По крайней мере до того момента, как выяснится, что девушка никакого отношения к легендарной группе Redbone не имеет. Но это, оказывается, никакой не минус – если внимательно отнестись к творчеству певицы.

Марта – индеанка с кровью племён чероки и шауни (по некоторым данным чокто) и с африканской и европейской добавкой. Что, скорее всего, и определило душевный настрой для её музыки. Это какая-то смесь ритм-н-блюза, джаза, рока, соула и фанка плюс национальные индейские мотивы. Чем-то напоминает группу Moloko, а местами Тину Тёрнер (у которой, кстати, тоже есть кровь чероки). Впрочем, стиль этой музыки определяется как native soul.

Бархатный голос, порой поднимающийся до хрипоты, иногда сопровождаемый несколько слащавым женским бэк-вокалом, великолепно ложится на плотную ритм-секцию и виртуозную гитару. Вкусно, эстетично, изысканно и томно. Иногда довольно экспрессивно. Словом, музыка весьма разнообразная, и, скорее, не для дискотек. Очень хорошо для медитации или романтического вечера при свечах. Быстрые композиции – великолепные образцы фанка.

В послужном списке Марты четыре музыкальных альбома и победы в конкурсах Native American Music Awards 2002 года в категории «Лучший дебют», в Indian Summer Music Awards 2004—2005 гг. в категории «Лучший поп- альбом», в Independent Music Awards 2006 г. – «Лучший р-н-б альбом».

Состав группы: Марта Редбоун – вокал, гитара, индейская флейта, Аарон Уитби – клавишные, Алан Берроуз – гитара, Майк Кэмпбелл – гитара, Фред Кэш- мл. – бас, Уильям Тоби – барабаны.

Автором музыки и продюсером также является Марта.

Дискография:

- 2001 – *Home of the Brave*
- 2004 – *Skintalk*
- 2006 – *Future Street*
- 2012 – *The Garden of Love – Songs of William Blake*

## **Souls On Monday – тяжелая альтернатива**

Группа Souls On Monday, родом из племени коушатта, образовалась в 1989 году в городишке Элтон, штат Луизиана. Исходный состав: Рэйн Лэнгли (вокал), Рикки Джон (гитара), Гэбриэл Кастильо (бас) и Роланд Кастильо (барабаны). Позже к группе присоединились ещё один гитарист – Уэйн Уилсон, и потом ещё один – Джой Лакомб.

Чтобы определить стиль группы достаточно просто взглянуть на этих парней – реальные, совсем не дистрофичные мачо с тяжелым выражением лиц и в агрессивной одежде. Совершенно верно, группа играет тяжёлый альтернативный рок. Сразу вспоминаются их прославленные коллеги по цеху – Rage Against The Machine и Molotov. Однако внешность немного обманчива – музыка группы довольно мелодична, скорее это чёрные тяжёлые рок-баллады. Стиль группы складывался из множества музыкальных направлений (классический рок, тяжёлый металл, грандж и пр.), но когда он как-то устаканился, решено было утвердить и нынешнее название Souls On Monday взамен прежнего «Дорога Слёз». Раннее звучание группы напоминало ZZ Top, но с 2001 г. под новым именем группа заиграла гораздо тяжелее и громче. С 2003 года команда практически отказалась от игры кавер-версий других групп и уделяла больше внимания собственным композициям.

На счету группы два CD-альбома. Главный же вектор творчества этого вокально-инструментального ансамбля – концертная деятельность. Мощный звук ритм секции и гитар удачно сочетаются с великолепной работой вокалиста как фронт-мэна. Группа имеет огромный успех и, на мой взгляд, неплохие перспективы.

Дискография:

- 2004 – Realize
- 2016 – *Souls On Monday II*

## **The Plateros – С богом!**

На эту группу я набрёл случайно путешествуя по бесконечным пространствам интернета. И через 10 минут прослушивания и просмотра творчества этого коллектива был им очарован сразу же и наповал. Настоящий тяжёлый рок моей юности со всеми правильными составляющими. Во-первых, классическое трио – мой любимый состав рок-группы. Барабаны, гитара и бас. Во-вторых, инструментальные проигрыши и концовка композиции «Just Got Paid» – просто добрый старый Black Sabbath. В-третьих, никакого занудства и экспериментаторства в худшем смысле этого слова. То есть настоящий тяжёлый блюз-рок. Громко, мощно, виртуозно, красиво. Отличная техника. Всё как положено в этом жанре. Иногда – очень вкусно и к месту – вставляют небольшие музыкальные цитаты из классики рока. Ну и, конечно – все настоящие индейцы.

Название группы – это просто фамилия её участников.

Платеро – известная музыкальная семья из небольшой резервации Тохаджили племени навахо, что в штате Нью-Мексико. С 1950-х годов старшие Платеро исполняли христианскую музыку госпел.

В 2004 году юный музыкальный вундеркинд Ливай Платеро, гитарист и вокалист начал репетировать вместе со старшим кузеном Дугласом Платеро, который играл на барабанах. Ребята посвящали музыке ежедневно всё свободное время. Отец Ливая Мёрфи Платеро, наблюдая над музыкальными экспериментами юного поколения, настолько вдохновился их успехами, что подумывал не присоединиться ли и ему к этому дуэту в качестве бас-гитариста и вокалиста. Что в конце-концов и произошло, так как ребята активно его уговаривали. В 2005 году The Plateros дали первый концерт. Это выступление услышал и священник мест-

ной церкви, где Платеро пели госпелы. Священник был в восхищении, а новоявленная группа, открылённая успехом, начала свою карьеру.

Старшего Платеро на бас-гитаре в 2010 году время сменил Бронсон Бигэй, ещё один двоюродный брат из этой же резервации. А Мёрфи стал генеральным менеджером коллектива.

Группа много гастролирует и участвует в разных мероприятиях – это концерты, фестивали, конкурсы и паувау, в том числе самое большое и авторитетное Gathering of Nation. С 2005 они выдали на гора 280 шоу. В 2006 году вышел первый альбом группы, а диск 2009 года стал лучшим блюз-альбомом в Нью-Мексико. Сейчас записывается новый студийный альбом.

Дважды (2006, 2008) группа номинировалась в Native American Music Awards, в 2010 их музыкальный клип стал лучшим на фестивале «Dreamspeaker» в Канаде.

Похоже, Господь воистину благоволит группе.

Дискография:

– 2006 – *The Plateros (Get It Right)*

– 2007 – *Levi and The Plateros*

– 2009 – *Hang On*

### Седьмое поколение

Рок-группа Seventh Generation (Седьмое поколение) разгружала из микроавтобуса свою аппаратуру и инструменты, и заносила их в клуб Kenny's Castaways. И случилось это как раз вовремя – я, после долгих блужданий по закоулкам вечернего Нью-Йорка, наконец вышел на Бликер-Стрит, и озирался по сторонам в поисках клуба. Уже стало довольно темно, прохожие встречались редко, и на улицах было слегка неуютно. Теперь же я понял где состоится выступление.

Группа давала концерт в рамках культурной программы, посвящённой индейскому «Бегу Выживания», в котором мне предстояло принять участие. Вид у музыкантов был вполне индейский и вполне рок-музыкантский. Длинные волосы, одежда из джинсы и кожи, индейские украшения. Музыка мощная, и тоже сплав – как раз тот, который, как я и представлял, должен был получиться если к жёсткому тяжёлому року добавить немного традиционного индейского пения, индейского барабана и индейской поэзии. Состав группы – классический для хард-рока: вокал, гитара, бас, барабаны. Происхождение тоже не подвело – резервация племени брюлесиу Роузбад, Южная Дакота. Название тоже правильное – недаром один из слоганов предстоящего бега гласил: «Восстановление нации в седьмом поколении».

Отыграв программу из пяти-шести композиций, ребята сели перекусить за соседний столик. Разговорились. Они, как оказалось, были неплохо подкованы в истории и культуре, что редкость для среднего американца, включая индейцев. Спросили у меня какие я читал книги по индейской теме, и самое большое одобрение получило произведение «Говорит Чёрный Лось» (John G. Neihardt, *Black Elk Speaks*).

Сойдясь на том, что было приятно пообщаться знающим людям с разных концов света, и что тяжёлый рок и индейцы это сила, мы простились навсегда с лёгким сердцем и душевным покоем.

Пять месяцев спустя мой обратный путь после пробега совершенно неожиданно пролёг через резервацию Роузбад. Келли Смотрящий Конь, который, собственно, этот маршрут и прокладывал, после неудачного посещения его друга, не оказавшегося дома, предложил навестить другого знакомого, у которого мы могли бы передохнуть перед дальней дорогой.

Мы подъехали к дому, и Келли повёл меня в подвал:

– Наверняка они здесь!

– Кто?

- Да музыканты. Они тут в подвале репетируют.
- Рок-группа что ли? А как называется?
- Название вряд ли чего тебе скажет. Это звёзды местного масштаба. «Седьмое поколение». Впрочем, они выступали в Нью-Йорке...



*Статья о группе «Seventh Generation» в газете «Lakota Times». 1992 г.*

Тут раздалось оглушительное соло на барабанах, предваряющее классическую композицию под названием «Rock'n'Roll» из репертуара Led Zeppelin. Далее, соответственно, последовала сама песня, которую мы послушали уже прямо в гуще звуков. Отличить от оригинального исполнения было невозможно. С последними аккордами музыканты обратили внимание на вошедших, то есть на нас:

– Келли?! Привет! Вот так встреча! А это кто с тобой? Неужели? Тот самый русский? Мир тесен! Ну, что? По такому случаю ещё немного рок-н-ролла?

И ребята отыграли для нас целый концерт из своего репертуара.

– А нельзя ли разжиться вашими записями? – спросил я при расставании.

– Увы, пока нет. Мы готовимся альбом выпустить, пока записали только пять композиций. Придётся подождать. Ну а на память – вот газета со статьёй про нас, считаешь на досуге.

Больше ничего об этой великолепной группе я не слышал. Не удалось найти никакой информации ни в интернете, ни получить каких-либо сведений от жителей Роузбада, которые волею судеб оказывались в России... А может быть в этом и есть какой-то смысл. Музыка живёт только когда она звучит. А на память останется статья в газете.

И в заключение я считаю необходимым хотя бы назвать имена и дать краткую информацию о тех музыкантах, без которых картина современной индейской музыки была бы неполной.

**Баффи Сент-Мари** – канадская певица из племени кри, исполнительница композиций в стиле фолк-рок. Записала более 20 альбомов, начиная с 1964 года. Лауреат многочисленных наград и почётных званий.

**XIT** (Crossing of Indian Tribes) – рок-группа из Нью-Мексико, расцвет творчества которой пришёлся на 1970-е годы, но в обновлённом составе группа продолжала записывать песни и в наши дни. Первый альбом был записан в 1972 году, последний на этот момент в 2011-м.

**Blackfoot** – рок-группа из Флориды, добившаяся популярности в середине 1970-х годов в стиле южный рок. В классическом составе группы из четырёх человек трое были индейского происхождения. Группа записала одиннадцать студийных альбомов с 1975 года по 2016-й, не считая многочисленных концертников.

**Джоан Шенандоа** – американская певица и композитор из ирокезского племени онайда. Автор пятнадцати альбомов (первый записан в 1989 году). Лауреат многочисленных наград и званий. Музыкальный стиль можно охарактеризовать как бардовская песня с этническими корнями.

**Карлос Накаи** – флейтист и композитор из племени навахо. Записал большое количество альбомов, начиная с 1983 года, включён в зал музыкальной славы Аризоны. Его альбомы «Earth Spirit» и «Canyon Trilogy» стали единственными среди альбомов, записанных индейцами, достигшими статусов «золотой» и «платиновый». Накаи много экспериментирует, сочетая индейскую музыку с разными музыкальными стилями и музыкальными инструментами. Много гастролирует по разным странам, популяризируя индейскую флейту.



*Карлос Накаи на концерте в Москве. 2012 г.*

***Sacred Spirit*** – немецкий проект, сделавший очень популярным во всём мире электронную музыку с наложениями фрагментов индейских песен – так называемый стиль нью-эйдж. Десяток альбомов этого коллектива разошёлся многомиллионными тиражами, однако часть дохода передаётся музыкантами в фонд поддержки коренных американцев. Первый альбом вышел в 1994 году и назывался «Chants And Dances Of The Native Americans».

***Робби Робертсон*** – канадский гитарист, композитор и певец. По материнской линии происходит из ирокезов. Стал наиболее известен как лидер группы The Band. Сотрудничал с Бобом

Диланом и Эриком Клэптоном. В 1994 году выпустил культовый альбом «Music for The Native Americans», написанный для документального фильма «Коренные американцы».

**Blackfire** – панк-группа из Аризоны. Это семейный коллектив из племени навахо – два брата и сестра – начали творческий путь в 1989 году, и до настоящего времени состав группы остаётся неизменным: Клэйсон Беннали – ударные, вокал; Дженеда Беннали – бас-гитара, вокал; Кли Беннали – гитара, вокал.

**A Tribe Called Red** – канадский дуэт ирокезского происхождения, исполняющий электронную танцевальную музыку в сочетании с элементами традиционных песен. Записали три альбома за период с 2012 по 2016 годы, каждый из которых получил музыкальные награды. Группа активно участвует в политическом движении за права индейцев.



*Группа «Arrowspace», исполняющая рез-рок на концерте в музыкальном клубе. Лидер группы и гитарист – Пятнистый Орёл Летящий Первым (резервация Роузбад, Южная Дакота, США). Москва, 2013 г.*

*1997 – 2018  
фото автора*

# МЕСОАМЕРИКА

## Музыка и музыкальные инструменты у древних майя

*М. И. Стюфляев, С. Б. Дида*

### Вступление

В этой части книги<sup>1</sup> речь пойдёт о том, какое место занимала музыка в жизни индейцев майя, и что нам известно о музыкальных инструментах, использовавшихся в данной культуре вплоть до испанского завоевания. Сразу скажем, что поднятую тему трудно отнести к числу самых популярных и изученных в современной майянистике, хотя мы в своём изложении опираемся на выводы Д. Стюарта, С. Хаустона, М. Зендера, М. Лупера, М. Миллер и других исследователей. Сравнительно нечастое обращение к проблеме можно отчасти объяснить ограниченностью и спецификой источников. Поскольку, к сожалению, в VIII или XVI веке ни магнитофонов, ни компакт-дисков не существовало, мы лишены возможности услышать древнюю музыку, и можем составить о ней лишь приблизительное представление на основании вещественных и письменных источников.<sup>2</sup> Речь идёт, прежде всего, об описаниях обрядов, сопровождавшихся музыкой, а также изображениях музыкальных инструментов и археологических находках тех из них, которые были сделаны из твёрдых материалов, благодаря чему сохранились до настоящего времени. Неоценимую услугу современным исследователям оказали также многочисленные словари, в которых собрана лексика из разных языков майя, ведь в живой речи коренных народов Мексики и Гватемалы на протяжении столетий сохранялись слова, использовавшиеся для обозначения музыки и музыкальных инструментов. Как мы покажем в дальнейшем, некоторые из них засвидетельствованы ещё в надписях классического периода цивилизации майя (III—X века нашей эры), что неопровержимо свидетельствует о преемственности традиций и существовании неразрывной связи между поколениями.

Подобно многим другим народам древности, майя превратили музыку в составной элемент своих священных церемоний. Игра в мяч, танцы, олицетворения богов, календарные юбилеи – эти и другие действия сопровождались исполнением музыки, которая, очевидно, производила сильное впечатление на участников обряда, углубляя общий эффект. Сами церемонии могли происходить как публично – на площади при стечении большого количества людей – так и в закрытых помещениях, например, во дворцах. На вазе K6984<sup>3</sup> изображён правитель, который сидит на троне и наблюдает за танцем, а также слушает игру троих музыкантов-трубачей. Рядом с царём стоит женщина, удерживающая в руках большую ёмкость с некой жидкостью, а у его ног можно увидеть сосуд (смотрите иллюстрацию а на странице 88). По пред-

---

<sup>1</sup> Авторы выражают сердечную благодарность Ю. Ю. Полуховичу и В. Н. Талаху за ценные замечания и советы, а также Д. Керру за разрешение использовать его фотографии ряда ваз майя классического периода.

<sup>2</sup> По вопросу о том, существовали ли у майя до прихода испанцев какие-либо аналоги нотных записей, в литературе высказывались различные мнения. Так, Р. В. Кинжалов в своей книге «Культура древних майя» приводит свидетельства, кажется, подтверждающие ведение такой нотации. В частности сохранилось сообщение, что одно из племён Гватемалы платило дань копиями своих песен. Кроме того, в 1581 году в «Сообщении из Теканто и Тепакана» крещённый знатный индеец Гаспар Антонио Чи упоминал о том, что в древности индейцы записывали иероглифами «некоторые песни в определённых размерах». Как бы там ни было, на сегодняшний день ни в корпусе надписей классического периода, ни в более поздних бумажных кодексах не удалось обнаружить примеров древних нотных записей.

<sup>3</sup> Изделия из керамики майя принято обозначать по их номеру в базе Д. Керра, доступной в режиме онлайн. URL: <http://research.mayavase.com/kerrmaya.html>



положению М. Лупера, в данном случае запечатлена сцена подношения владыке опьяняющего напитка. Хорошо известно, что в ходе церемоний майя могли употреблять различные психотропные вещества, а также значительное количество алкоголя, вводившегося в организм при помощи клизм. Воздействие музыки, вероятно, также помогало правителю и его подданным войти в транс или вступить в общение с богами, трансформироваться на время исполнения обряда. Без музыкального сопровождения не обходились и на полях сражений: оно было призвано посеять страх в сердце противника и укрепить боевой дух собственных воинов. На знаменитых фресках из Бонампака музыканты принимают активное участие в сценах битвы и последующего триумфа победителей, сопровождающегося истязанием и унижением захваченных пленников.

На музыкальных инструментах играли не только простые смертные, но и боги. Хорошо известно о существовании в ацтекском пантеоне особого бога музыки и танцев Макуильшочитля. Что же касается майя, то на страницах их постклассических бумажных рукописей (кодексов) можно встретить изображения божеств-музыкантов. На относящемся к классическому периоду сосуде К530 показан целый «ансамбль» Чаахков – божеств дождя, грома и молнии, играющих на различных инструментах. Видимо, в представлении древних майя шум, создаваемый сильным дождём и грозой, ассоциировался с громкой музыкой. Но особенно тесно с музыкой был связан бог ветра Ик`-К`ух («Бог Н» в старой классификации П. Шельхаса). На странице 67 Мадридского кодекса он играет на барабане и трясёт погремушкой. Кроме того, многие музыкальные инструменты (погремушки, барабаны, кельты и другие) специально помечались иероглифом *ик`* («ветер»). Очевидно, майя считали родственными такие явления, как ветер, дыхание, музыка и аромат (отличительным признаком Ик`-К`уха служила цветочная налобная повязка), ведь, согласно их пониманию, звук и запах переносились силой ветра. В эпосе майя-киче Пополь-Вух покровителями музыки и других видов искусства выступают братья Хун-Бац и Хун-Чоуэн, превращённые за своё коварство в обезьян. Судя по изображениям на керамике, некие прототипы этой пары были известны ещё в классический период.



*Бог дождя, грома и молнии Чаахк играет на барабанах. Фрагмент страницы 34 Дрезденского кодекса.*

Как для древних, так и для современных майя характерен анимизм, то есть вера в существование души у всех объектов окружающего мира. Поэтому, запечатлевая в произведениях искусства обряд, торжественный приём во дворце или битву, древний мастер верил в то, что его рисунок, скульптура и даже иероглиф обладают жизненной силой. Музыкант, представленный на фреске или сосуде, получал возможность продолжить тем самым своё существование в вечности – вот почему живописцы и скульпторы стремились изобразить всё, что они считали достойным увековечивания, в том числе музыкальные инструменты. До нас дошло немало сцен, в первую очередь на керамике, в которых среди прочих участников присутствуют музыканты. К сожалению, эти изображения крайне редко сопровождаются сколько-нибудь подробными и содержательными поясняющими надписями, а потому, прежде чем перейти к материалу классического периода, имеет смысл обратиться к текстам и словарям более поздних эпох. Полученные оттуда сведения послужат для нас подспорьем и помогут провести параллели между реалиями, существовавшими после конкисты, и часом расцвета цивилизации майя.

### **Музыка майя в колониальный период**

Составители различных словарей, хроник и сообщений колониального периода в большинстве своём происходили из рядов испанского католического духовенства, которое после конкисты развернуло в Новом Свете активную миссионерскую деятельность. Именно этим обстоятельством можно объяснить тот примечательный факт, что в собственных сочинениях они приводят больше понятий, имевших отношение к музыке, чем, скажем, к танцам. В отличие от танцев, музыку можно было использовать для нужд католической литургии. Впрочем,

многие священнослужители весьма враждебно относились к любым «языческим» увеселениям и обычаям. Например, главный викарий Юкатана Педро Санчес де Агиляр в 1615 году написал следующее:

*«Во времена их язычества, как и ныне, они танцевали и пели на манер мексиканцев, и был у них, как на самом деле и сейчас есть, главный певец или хорист, который произносит слова нараспев и указывает, что они должны петь; и они его почитают и уважают, предоставляют ему почётное место в Церкви, а также на своих сборищах и свадьбах. Они зовут его хольпон, и в его распоряжении находятся барабаны и прочие музыкальные инструменты, как, например, флейты, малые трубы, черепашии панцири и другие используемые ими. Тункуль сделан из полых древесины и его слышно на расстоянии двух-трёх лиг в наветренную сторону. Они поют свои басни и старые легенды, которые сегодня могут быть заменены святой музыкой».*<sup>4</sup>

Желание искоренить старые песнопения и заменить их «святой музыкой» послужило причиной жестоких гонений, которым подвергались певцы и музыканты майя уже в первые десятилетия после испанского завоевания. Так, в 1555 году был издан указ о запрете песнопений, в котором дословно сказано: «Индейцы не должны петь упомянутые песни о своих обрядах или древних историях, пока эти песни не будут исследованы духовенством или людьми, хорошо знающими язык. Служители Евангелия должны смотреть, чтобы в таких песнях не содержалось бы ничего мирского». Известны также указы, в которых повелевалось сжечь все музыкальные инструменты, кроме барабанов. Несомненно, столь жёсткие репрессии – одна из причин того, что сегодня наши знания о музыке майя той эпохи так скудны и отрывочны.

Дабы заполнить имеющиеся пробелы, современные исследователи нередко прибегают к методу сравнительного анализа, в частности сопоставляют музыкантов майя с их ацтекскими коллегами. Хорошо известно, что музыка играла в обществе ацтеков важную роль. Многочисленные свидетельства источников позволяют сделать вывод о существовании среди ацтеков профессиональных певцов и музыкантов, которые, например, занимали отдельное большое помещение во дворце. Ниже мы покажем, что и музыкантов майя трудно считать любителями, ведь они работали в коллективах, своего рода оркестрах, что требовало долгой выучки, подготовки и дисциплины. Как ацтеки имели особые помещения для песнопений, известные под названием *куикакалли* («дом песен»), так и музыканты на колониальном Юкатане собирались в домах, являвшихся общей собственностью, для проведения репетиций, и там же хранили свои костюмы.

Ценнейшие сведения о музыке, как и любой другой стороне человеческой жизни, можно почерпнуть из языка. Следует сказать, что в колониальном юкатекском отсутствовало чёткое различие между «музыкой», «песней», «поэзией» или «пением» – все эти понятия могли обозначаться словом *к`ай*. Соответственно, производные от него термины *ах к`ай* и *к`айом* переводятся как «певец, музыкант». Любопытно, что слово *к`айом* зафиксировано ещё в надписях классического периода. Обладателей красивого, тонкого голоса чтили и ценили, тогда как плохого певца или музыканта иронично сравнивали с испорченной (*ч`еи*) трубой. Существование сложной оркестровки, необходимой для христианских литургий, отражено в понятии *кеткунах кал*, «организованные голоса». Видимо, именно пением в таких оркестрах можно объяс-

---

<sup>4</sup> Sánchez de Aguilar P. Informe contra idolorum cultores del obispado de Yucatan dirigido al Rey N. Señor en su Real Consejo de las Indias (с.1613). – Merida: Imprenta Triay e Hijos, 1937. – P. 149. Цитата на английском языке, с которой был сделан наш перевод, приводится в: Looper M. To Be Like Gods: Dance in Ancient Maya Civilization. – Austin: University of Texas Press, 2009. – P. 189.

нить упоминания в колониальном юкатекском о работе с голосом, например *бек`еч кун а кал*, «сделай тоньше свой голос».

Если говорить о музыкальных инструментах, то в колониальном юкатекском имелось слово *паш*, «барабан», которое позднее было перенесено на многие другие инструменты, даже такие далёкие от барабана, как гитара, арфа или орган, поскольку на них играли при помощи прикосновения или удара, а не дыхания. В своём «Сообщении о делах в Юкатане» Диего де Ланда упоминает о существовании у майя нескольких видов барабанов: «У них есть маленькие барабаны, по которым бьют рукой, и другой барабан из полого дерева с низким и унылым звуком. По нему бьют довольно длинной палкой с набалдашником из смолы одного дерева на конце». Эти тонкие нюансы нашли отражение в языке, в частности у майя-чорти существовали разные слова для обозначения различной силы и интенсивности ударов по барабану. Майя активно подражали в своей музыке звукам живой природы, и этот факт тоже отразился в устной речи. Например, в юкатекском языке слова *шоб* (удар) и *шущуб* (шипящий свист) явно происходят от *шущи* (жужжание пчёл). Трубы и рожки (*хом*) уподоблялись быстрым порывам ветра (сильный и шумный ветер именовался *хомокнак ик*) и различались в зависимости от материала, из которого были сделаны: кости (*хом бак*), тыквы (*хом бош*), раковины улитки (*хом хуб*), глины (*хом лак*) и так далее. В заключение упомянем юкатекское выражение *ч`ех ок* (дословно «ступня с пронзительным звуком»), обозначавшее погремушки, которые использовались танцорами и, вероятно, прикреплялись к их костюмам.

Южная область майя (территория горной Гватемалы) всегда привлекала несколько меньшее внимание исследователей, нежели низменности, главным образом по причине отсутствия монументальных надписей и впечатляющих археологических памятников.<sup>5</sup> Однако именно из этого региона происходят важнейшие литературные памятники, в частности знаменитый эпос майя-киче «Пополь-Вух» и драма «Рабиналь-ачи». Последняя была записана в середине XIX века, но, несомненно, восходит к эпохе, предшествовавшей прибытию испанцев. Исполнение драмы сопровождается танцами, а также игрой на двух трубах и деревянном барабане с прорезью, что, видимо, тоже является отражением древних традиций.

## Музыка майя классического периода

Итак, хроники, литературные памятники и словари колониальной эпохи дают исследователям богатый материал, который оказался очень ценным и полезным, в том числе при дешифровке иероглифической письменности майя. Обратимся теперь к более далёким от нас временам, а именно I тысячелетию нашей эры, когда в центральной области (южных низменностях) цивилизация майя достигла пика политического и культурного развития. Как уже отмечалось во вступлении, музыка была неразрывно связана с обрядом, прежде всего танцами. Не подлежит сомнению, что танцоры и певцы координировали свои движения с музыкой, которую нередко сами же исполняли. Например, на сосуде K791, происходящем из царства владык *Ик`а`* (Мотуль-де-Сан-Хосе), мы видим духа *вахй*<sup>6</sup>, который одновременно танцует и играет на погремушке. Некоторым виртуозам удавалось играть сразу на двух музыкальных инструментах, например, на флейте и барабане или погремушке и флейте.

<sup>5</sup> Исключение составляют ранние городища доклассического периода, прежде всего Каминальхуйу.

<sup>6</sup> *Вахй* – согласно современной интерпретации, зловещие духи, которые находились под властью майяских правителей и по их воле вызывали у врагов разные болезни.



K791

*Ваза K791. Дух вахй танцует и играет на флейте и погремушке. Фото Д. Керра. [www.mayavase.com](http://www.mayavase.com)*

В качестве второстепенных персонажей музыканты присутствуют в военных сценах. На фреске из Бонампака представлена панорама сражения двух армий и захвата царём важного пленника. Среди прочих участников сражения можно увидеть и музыкантов. Как отмечает С. Мартин, грозная военная музыка воодушевляла воинов и, с другой стороны, деморализовала противника. Изображения на K3814 и некоторых других сосудах свидетельствуют о том, что музыкой сопровождалась игра в мяч – важнейшее ритуально-спортивное состязание древних майя, также тесно связанное с войной и человеческими жертвоприношениями.

Естественно, без музыкантов не обходились во время торжества или пиршества в царском дворце. Хорошо известна красочная ваза K1453, на которой, видимо, показана типичная сцена из придворной жизни. Правитель в пышном головном уборе, с веером в руке и ожерельем на шее отдыхает на троне. Рядом карлик держит перед владыкой пиритовое зеркало, в которое тот внимательно смотрит. Близ трона стоят наполненные чем-то сосуды, а на заднем плане едва видны музыканты, играющие на раковинах и длинных трубах.



Ваза K1453. Типичная сцена из жизни при дворе. На заднем плане едва видны музыканты, играющие на раковинах и длинных трубах. Фото Д. Керра. [www.mayavase.com](http://www.mayavase.com)

Но музыканты не покидали царя и за пределами его резиденции, во время походов или путешествий. На сосуде K6317 представлена пышная и многолюдная процессия. Майяского владыку несут на носилках, а музыканты-трубачи возвещают о его приближении. Судя по тому, что музыкальные инструменты часто находят в гробницах, музыкой сопровождался и погребальный обряд. Например, в царских и элитных погребениях из городища Пакбитун (Белиз) археологи обнаружили целые «музыкальные наборы»: ручные барабаны, флейты, погремушки, свистки, а также фигурки музыкантов, играющих на окаринах (духовой музыкальный инструмент, род свистковой флейты без выдувного отверстия).

Вероятно, уже в классический период у майя существовало некое подобие профессиональных оркестров. Ещё в 1980-х годах М. Миллер на основании изучения фресок из Бонампака пришла к выводу, что собранные в большие группы музыканты всегда предстают в чётко определённой последовательности. Сначала стоят те, кто играет на погремушках – они на сцене в Бонампаке прямо названы «музыкантами» или «певцами» (*к`айоом*). Следом располагаются флейтисты. До недавнего времени слово *амаай*, «флейта» было известно лишь из поздних источников и не встречалось в классический период. Всё изменилось после того, как в 2012 году в Ла-Короне нашли блоки иероглифической лестницы, покрытые весьма интересными надписями. В одном из этих новых текстов, блоке 11, повествуется о том, что местный правитель К`инич-Йоок-Акан провёл необычный ритуальный танец «с флейтой, украшенной зелёными перьями». Таким образом, учёные получили свидетельство существования слова «флейта» в языке иероглифической письменности. Но вернёмся к последовательности музыкантов. После флейтистов идут барабанщики, играющие на установленных на полу больших барабанах (на языке науа они назывались *уэуэтьль*, аналогичный термин в иероглифической письменности майя пока не прочитан). Наконец, замыкали ряд люди, стучащие оленьими рогами по панцирю черепахи, трубачи, играющие на больших трубах, а также барабанщики с переносными деревянными барабанами и окаринами в руках. Отметим, что гипотеза Миллера о существовании чётких правил расположения музыкантов косвенно подтверждается изображением на фреске из отдалённого от области майя городища Лас-Игуерас (штат Веракрус, Мексика). Там тоже показана группа музыкантов: сначала с погремушками, затем с барабанами и трубами. Эти каноны свидетельствуют о том, что жителям Древней Месоамерики были хорошо известны некоторые правила, принятые и в современном музыковедении: высокочастотные инструменты должны находиться ближе к аудитории, а низкочастотные, такие как

трубы и барабаны, поодаль от неё. Уместно вспомнить, что и в европейских оркестрах скрипачи располагаются перед барабанщиками.



*Музыканты на фреске из Бонампака. Фото А. Мехия. [www.flickr.com](http://www.flickr.com)*

Судя по имеющимся данным, в обществе майя музыка являлась преимущественно мужским занятием, во всяком случае, в искусстве практически отсутствуют изображения женщин, играющих на инструментах. Тем не менее, доступ к ним для представительниц прекрасного пола не был полностью закрыт. В городище Агуатека (Гватемала) археологи нашли флейты и барабаны на женских половинах элитных домов, например, в помещениях, предназначенных для приготовления пищи. В Пакбитуне музыкальные инструменты обнаружили, среди прочего, в погребениях знатных дам. Из этих фактов следует, что и женщины могли приобщаться к музыке, если не во время публичных церемоний, то, по крайней мере, в повседневной жизни.

## **Музыкальные инструменты**

Поговорим теперь подробнее об отдельных музыкальных инструментах. Сразу заметим, что вплоть до конкисты в Месоамерике практически отсутствовали струнные музыкальные инструменты, такие как гитара или арфа. В классический и даже ранний колониальный период основными музыкальными инструментами майя оставались трубы из тыквы или крупной морской раковины, переносные и неподвижные барабаны, погремушки, черепаши панцири, костяные или глиняные флейты и свистки, а также кельты из сланца или жадеита. Любопытно, что, как полагает М. Зендер, в языке письменности классического периода могло существовать даже общее понятие, обозначающее музыкальный инструмент как таковой. Он отметил, что жадеитовые колокольчики, черепаши панцири и трубы из морских раковин в надписях помечены как *ук`еес*, буквально «производящие шум». Видимо, этот собирательный термин

распространялся если и не на все музыкальные инструменты, то, по крайней мере, на некоторые их виды.





*Труба из морской раковины. Kimbell Art Museum (США). Фото FA2010.  
www.wikimedia.org*

На сосудах K1453 и K3814 нам уже доводилось видеть большие длинные трубы, вероятно, сделанные из тыквы либо тыквы и дерева. В некоторых случаях для получения нужного звука к концу их горна могли приладить мастику или другие гибкие материалы. На K1453 можно заметить, что к одной из труб явно добавлено некое приспособление. У труб, изображённых на граффити в Тикале, на конце имеются пучки перьев. При игре выдыхаемый музыкантом воздух развеивал их на ветру (впрочем, не исключено, что такие перья – это всего лишь метафорические изображения дыхания). Имеющиеся источники позволяют сделать вывод, что на длинных трубах играли главным образом во дворцах или при проведении публичных церемоний. Часто трубачей изображали группами по три человека, что опять-таки наводит на мысль о существовании у древних майя профессиональных оркестров (смотрите, например, сосуды K4120, K6294, K6984). Помимо тыквенных, были известны также трубы из морских раковин (*хуб*). Одна такая сохранившаяся до наших дней раннеклассическая труба ныне находится в США (смотрите фотографию на странице 87). Просверленные в раковине специальные отверстия для пальцев подтверждают, что перед нами музыкальный инструмент. Насколько можно судить, в классический период трубы из раковин использовались во время охоты для запугивания добычи, коммуникации с другими охотниками и, возможно, оповещения об их триумфальном возвращении. Так, на вазе K808 показана группа возвращающихся домой с добычей охотников, среди которых одни несут на спине пойманных зверей, а другие дуют в миниатюрные раковины (смотрите иллюстрацию b на странице 88). Бог охоты Хук-Сип часто изображался играющим на таких трубах-раковинах, а в надписи на вышеупомянутой раннеклассической раковине её хозяин назван «певцом» и «человеком Хук-Сипа», возможно, речь идёт об особой связи охотника со своим божеством. На другой трубе-раковине, находящейся теперь в частной коллекции, повествуется о том, как её хозяин «пронзил дротиком оленя».



*а. Ваза K6984. Сидящий на троне правитель наблюдает за танцем, а также слушает игру троих музыкантов-трубачей. б. Ваза K808. Группа охотников возвращается домой с добычей, одни несут на спине пойманных зверей, а другие дуют в миниатюрные раковины. Фото Д. Керра. [www.mayavase.com](http://www.mayavase.com)*

Выше мы цитировали Д. де Ланду, который писал о существовании у майя Юкатана барабанов разного вида. Несомненно, эти различия уже проявлялись и в классический период. Тогда были в частности известны сравнительно небольшие (30 см и выше) ручные барабаны. Они имели цилиндрическую форму и немного расширились с одного конца, к которому прикрепляли (посредством веревок) натянутую кожу. Как показал С. Хаустон, в надписи из городища Пьедрас-Неграс такой барабан назван *лахаб*, буквально «штука, по которой бьют руками». Археологам до сих пор удаётся иногда находить, главным образом в пещерах, ручные глиняные барабаны, датируемые поздним классическим периодом (VII—X века). Вероятно, существовали и портативные барабаны, сделанные из тыкв, но они, конечно, разложились под

влиянием времени и не дошли до нас. Исследователи предполагают, что иногда под барабаны могли переделывать даже керамические сосуды, обтянув их шкурой ягуара. В коллекции гватемальского фонда *La Ruta Maya* ныне хранится замечательный портативный керамический барабан (42,8 см в высоту), украшенный яркими разноцветными росписями, а именно изображениями в общей сложности десяти персонажей: музыкантов, певцов и танцоров. Наконец, стоит упомянуть найденный в Вашактуне раннеклассический барабан из обработанной раковины: он имеет разрезы в форме буквы Н, похожие на те, что встречаются на позднейших деревянных барабанах.

Но барабаны могли быть вовсе не только ручными и переносными. На произведениях искусства нередко можно увидеть массивные разновидности этого инструмента, которые по высоте достигали груди музыканта и неподвижно устанавливались на полу. В письменности даже встречается особый иероглиф, вероятно, изображающий мембрану такого барабана, но он, к сожалению, пока не дешифрован. Многие барабаны обтягивались шкурой ягуара, хотя иногда, как на фресках из Бонампака, могли использовать шкуры и других животных, в частности оленей. Играли на таких инструментах виртуозными движениями рук и пальцев. Очевидно, издаваемый ими звук был слышен на значительном расстоянии, поэтому большие барабаны использовались во время особо торжественных церемоний. Сравнительно поздно, уже после гибели цивилизации классического периода, из Центральной Мексики в область майя попадают барабаны с прорезью, по которым стучали палочками с резиновым набалдашником.

Говоря о прочих музыкальных инструментах, можно упомянуть погремушки. Их делали из тыкв, а рукоятки из кости, вовнутрь же для создания шума клали семена или гальку, оставляя специальные прорези для усиления звука.<sup>7</sup> Любопытно, что на некоторых погремушках прорези имели форму иероглифа, использовавшегося для записи слога *ша*. Вероятно, таким способом создатели инструмента намекали на производимый им шуршащий звук. В «Сообщении о делах в Юкатане» Д. де Ланда помимо барабанов описывает также любопытный инструмент из целого черепашьего панциря, очищенного от мяса. По нему били ладонями рук, создавая «заунывный и печальный» звук. В погребении правителя Тикаля Йаш-Нуун-Ахиина I археологи обнаружили пять черепаших панцирей различного размера, возможно, являющихся остатками древней маримбы (ударный музыкальный инструмент, родственник ксилофону). Свистульки, по неясным пока причинам, довольно часто встречаются в одних городищах майя (например, в Пьедрас-Негресе) и практически отсутствуют в других. Там, где они получили распространение, археологи находят их повсеместно, поэтому можно предположить, что свистульки являлись «народным» инструментом, широко использовались во время общинных праздников и даже для обычного развлечения. В Пьедрас-Негресе большинство свистков имели вид птицы, животного или божества. Во время игры музыкант держал свисток близко к своему лицу, создавая тем самым иллюзию, что играет и поёт не человек, а фигурка. Наконец, в завершение следует сказать ещё и о производящих ритмичное звучание звонких кельтах и колокольчиках, которые делались из аспидного сланца или жадеита. Их носили на поясе знатные танцоры, в том числе цари. Кельты использовались во время общения с духами умерших предков.

---

<sup>7</sup> На двух небольших костяных рукоятках для погремушек, происходящих из области близ Наранхо, был даже записан термин *чикаб*, «погремушка».



*Фигурный свисток в форме мужчины с трубой. Культура майя, поздний классический период. Музей ЛАСМА (США). [www.lacma.org](http://www.lacma.org)*

Таким образом, музыка занимала важное место в публичной и частной жизни древних майя. Игрой на музыкальных инструментах сопровождалась важнейшие церемонии и битвы,

музыка развлекала и служила средством коммуникации. Практически нет сомнений в том, что многие музыканты занимались своим делом на профессиональном уровне, а самые удачливые, например те, кто сумел попасть во дворец, видимо, были весьма обеспеченными и уважаемыми людьми. К сожалению, сегодня мы лишены возможности оценить их талант. Заметим, однако, что в наши дни современные реконструкторы предпринимают попытки воссоздать древние инструменты по сохранившимся изображениям и археологическим находкам. Остаётся надеяться, что их усилия, как и изыскания историков, не пропадут даром, и прекрасная музыка, звучавшая много веков тому назад в низменностях майя, снова будет приносить наслаждение новым слушателям.

## Литература

- Кинжалов Р. В. Культура древних майя. – М.: Наука, 1971. – 364 с. [https://www.indiansworld.org/maya\\_culture\\_kinzhalov.html](https://www.indiansworld.org/maya_culture_kinzhalov.html)
- Ланда Д. Сообщение о делах в Юкатане. Перевод со староиспанского, вводная статья и примечания Ю. В. Кнорозова. – М.-Л.: Издательство АН СССР, 1955. – 310 с. URL: <https://www.indiansworld.org/sooblанда.html>
- Пополь-Вух. Родословная владык Тотоникапана. Перевод с языка киче Р. В. Кинжалова. – М.-Л.: Издательство АН СССР, 1959. – 253 с. URL: <https://www.indiansworld.org/popolvuh.html>
- Barrera Vásquez A. Diccionario maya Cordemex: Maya-Español / Español-Maya. – Mérida: Ediciones Cordemex, 1980. – 1450 p.
- Cheong K., Powis T., Healy P. et al. Recovering Music from Pacbitun, Belize: New Evidence for Ancient Maya Instruments // *Research Reports in Belizean Archaeology*. – 2014. – Vol. 11. – P. 177—190.
- Grube N. Intoxication and Ecstasy // *Maya: Divine Kings of the Rain Forest* / Ed. by N. Grube. – Köln: Könnemann Verlagsgesellschaft, 2001. – P. 294—295.
- Houston S. The Good Prince: Transition, Texting and Moral Narrative in the Murals of Bonampak, Chiapas, Mexico // *Cambridge Archaeological Journal*. – 2012. – Vol. 22, Issue 02. – P. 153—175.
- Houston S., Stuart D., Taube K. The Memory of Bones: Body, Being, and Experience among the Classic Maya. – Austin: University of Texas Press, 2006. – 334 p.
- Howell M. Possible Prehispanic Music Survivals in the «Rab'in al Achi» // *The World of Music*. – 2007. – Vol. 49, No. 2. – P. 105—138.
- Krempel G., Paredes Maury S. An Exceptional Classic Maya Polychrome Drum of Unknown Provenance in the Fundacion La Ruta Maya // *Mexicon*. – 2017. – Vol. XXXIX, Nr. 4. – P. 74—80.
- Looper M. To Be Like Gods: Dance in Ancient Maya Civilization. – Austin: University of Texas Press, 2009. – 296 p.
- Martin S. Under a Deadly Star – Warfare among the Classic Maya // *Maya: Divine Kings of the Rain Forest* / Ed. by N. Grube. – Köln: Könnemann Verlagsgesellschaft, 2001. – P. 174—185.
- Martin S., Grube N. Chronicle of the Maya Kings and Queens: Deciphering the Dynasties of the Ancient Maya. 2nd edition. – London – New York: Thames and Hudson, 2008. – 240 p.
- Miller M., Brittenham C. The Spectacle of the Late Maya Court: Reflections on the Murals of Bonampak. – Austin: University of Texas Press, 2013. – 285 p.
- Stöckli M. Playing Music as a Domestic Activity? Interpretations of the Finds of Sound-producing Artifacts at Aguateca, El Petén, Guatemala // *The World of Music*. – 2007. – Vol. 49, No. 2. – P. 17—33.
- Stone A., Zender M. Reading Maya Art: A Hieroglyphic Guide to Ancient Maya Painting and Sculpture. – London – New York: Thames and Hudson, 2011. – 248 p.

– Stuart D., Baron J. Análisis preliminar de las inscripciones de la Escalinata Jeroglífica 2 de La Corona // Proyecto Regional Arqueológico La Corona, Informe Final Temporada 2012 / Edición General: T. Barrientos, M. Canuto y J. Ponce. – Guatemala, Marzo de 2013. – P. 187—219. URL: <http://www.mesoweb.com/resources/informes/LaCorona2012.pdf>

– Stuart D., Macleod B., Martin S., Polyukhovich Y. Glyphs on Pots: Decoding Classic Maya Ceramics. Sourcebook for the 29th Maya Hieroglyphic Forum / Ed. by D. Stuart. Department of Art and Art History, University of Texas at Austin: Austin, 2005. – P. 110—197.

– Taube K. The Major Gods of Yucatan: Schellhas Revisited // Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology, No. 82. – Washington D.C.: Dumbarton Oaks, 1992. – 168 p.

– Zalaquett Rock F. A., Espino Ortiz D. S. Flautas Triples de Jaina y Copán. Un Estudio Arqueoacústico // Ancient Mesoamerica, 2018.

– Zender M. The Music of Shells // Fiery Pool: The Maya and the Mythic Sea / Ed. by D. Finamore and S. Houston. – New Haven: Peabody Essex Museum and Yale University Press, 2010. – P. 83—85.

## Музыкальная культура ацтеков

Е. Ю. Приймак

### Общие сведения

В языке науа, на котором говорили ацтеки, не существовало такого понятия как «музыка», зато было слово *cuicatlamatiliztli*, «искусство пения». Считалось, что музыкант «пел» своим инструментом. Схожая концепция применялась и к танцам («пение ногами»). Древние ацтеки верили, что песня – это воплощение божественного дыхания, что неоднократно находит отражение в их мифах. Именно поэтому музыка являлась неотъемлемой частью их обрядов, была неразрывно связана с ритуальными песнями и танцами, и имела прямое отношение к поэзии и чтению так называемых «гимнов». Иконографически в Бурбонском кодексе песня изображается в виде красивого завитка.



Codex Borbonicus



Каждый музыкант назывался по названию своего инструмента (уэуэцоцонани, тепонац-куикани и т.п.). Это было признанием высшей квалификации музыканта.

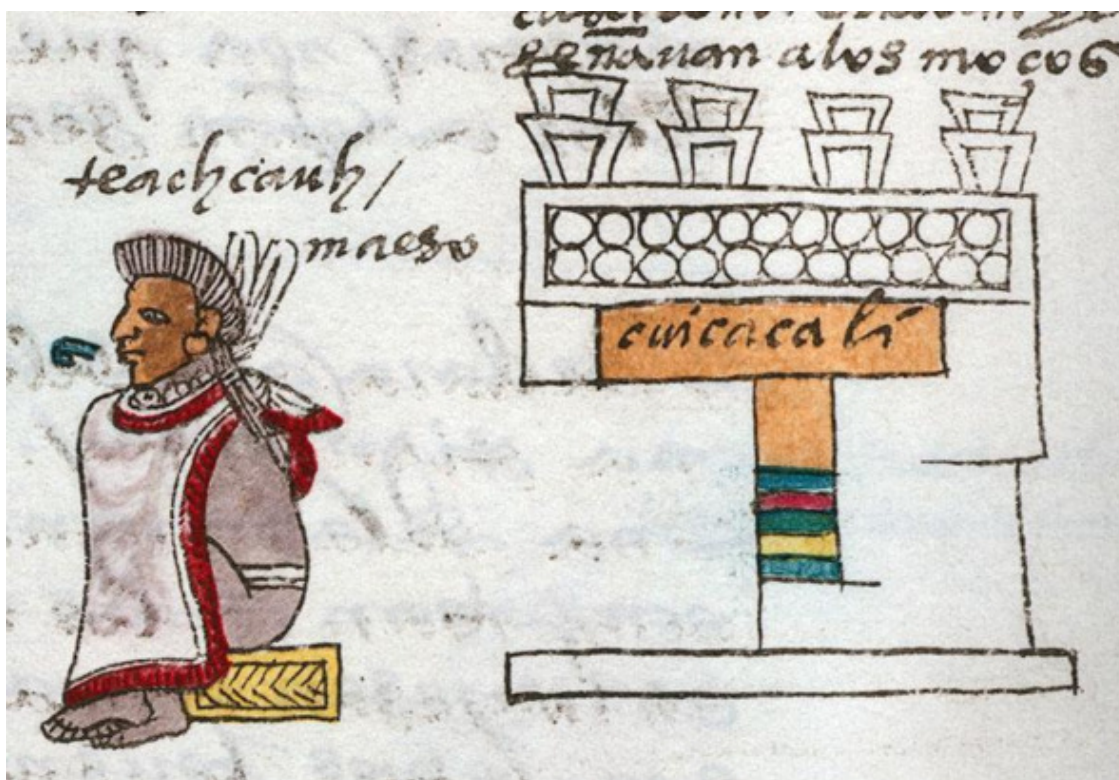
Сочинением и наблюдением за процессом исполнения песен у ацтеков занимались специальные жрецы. Нам известно, что он выбирал песню, которая должна быть спета, и мелодию, которая должна была сопровождать ее. Любой хорист, кто пел фальшиво, барабанщик, ударяющий не в такт или танцовщица, которая приняла неправильную позу, были немедленно поставлены в известность об обязательствах и казнены следующим утром.

Данное Саагуном описание одного из празднеств завершается такими словами:

«И если артисты делали что-то неверно – оказался ли тепонастли не настроен, или тот, кто исполнял песню, фальшивил, или танцор плохо танцевал, – правитель повелевал бросить в тюрьму всякого, кто совершал ошибку. Его заключали в тюрьму, и он умирал там».

В Теночтитлане были специальные учебные заведения, в которых опытные наставники обучали мальчиков и девочек пению, танцам и игре на музыкальных инструментах.

Одним из таких был дом мекатлан, где обучали игре на духовых инструментах. Существовали и свои специальные заведения для обучения песням – куикакалли, «дом песни». Дети обучались этому ремеслу с 12 лет. Подобные образовательные по большей части учреждения располагались при дворцах или в специально отведенных городских кварталах.



*Codex Mendoza*

В доме мишкоокалли («дом облачного змея») собирались придворные музыканты, кроме того, там хранились различные атрибуты и музыкальные инструменты, используемые для танцевальных обрядов и песенных ритуалов.

До конкисты в каждом городе, для каждого правителя и каждого занимавшего ответственный пост была установлена обязанность содержать ансамбль певцов и танцовщиц, оплачивая им установленное жалованье. Дуран рассказывает нам, что эта традиция сохранилась до его времен.

Ацтеки пели не только и не столько, чтобы продемонстрировать свои вокальные навыки или повеселить зрителей, а больше с целью общения с миром духов, с богами. Часто музыкальные инструменты освящались копалом. Более того, ассоциируясь с каким-либо божеством, музыкальный инструмент и сам становился его имперсонатором, именуемым «голосом бога», и считался посредником, с помощью которого боги говорили с людьми. Инструменты могли отражать также их связь (мифологическую или религиозную) с природными явлениями или божествами. Так, раковина ассоциировалась с ветром, колокольчик – со змеей, погремушка – с дождем, семенами или движением.

Одним из первых европейцев, которому посчастливилось погрузиться в звуки ацтекской музыки, сопровождающей религиозные обряды, в том числе и ритуалы жертвоприношения, стал Берналь Диас дель Кастильо. Однако, как человеку, привыкшему к более мелодичным европейским христианским мелодиям, звуки ацтекской музыки были для него чуждыми и показались неблагозвучными его взыскательному слуху. В его защиту стоит сказать, что в музыке древних мешиков на первый план выступала совсем не красота звучания, а внушительность производимого звука. Сегодня нам сложно оценить, насколько это было правдой или больше субъективным восприятием. Исходя из данных археологии, очевидно, что для ацтеков музыка являлась важной составляющей их повседневной и церемониальной жизни, однако, у нас не осталось никаких свидетельств звучания их инструментов и сейчас можно лишь строить предположения о том, как могли звучать те или иные инструменты. Исследователи данного вопроса пришли к выводу, что музыка древних индейцев звучала пентатонно, т.е. звуковой ряд лежал в пределах пяти ступеней на одну октаву (ля, до, ре, ми, соль).

Монах Диего Дуран одним из первых выделил категории инструментов, используемых древними индейцами. Однако, европейские категории не очень хорошо ложатся на систему музыкальных инструментов ацтеков, поэтому здесь уместнее использовать классификацию, предложенную Куртом Саксом и Эрихом фон Хорнбостелом в 1918 году. Согласно этой классификации, инструменты можно поделить на следующие категории: идиофоны (когда сам инструмент является источником звука), мембранофоны, аэрофоны и хордофоны. В данной работе мы будем рассматривать первые три, так как струнных инструментов у ацтеков не было.

## **Перкуссионные инструменты: идиофоны и мембранофоны**

Так как для музыки ацтеков был крайне важен ритм, совсем неудивительно наличие разнообразных перкуссионных инструментов. Одним из немногих представителей мембранофонов у ацтеков являлся уэуэтли (huehuetl) – вертикальный цилиндрический деревянный барабан на трех ножках. Слово уэуэтли означает нечто старое, древнее, а поэтому важное и большое. Такой барабан представлял собой полый деревянный цилиндр, толще человеческого корпуса, и приблизительно пяти ладоней в высоту (около метра), его верх был туго обтянут кожей животного (оленя, койота, оцелота, ягуара). Вместо древесины для его изготовления могла использоваться глина. Боковые стороны барабана часто украшались резьбой и рисунками.



*Codex Mendoza*

Этот барабан помещался вертикально на стенде перед музыкантом, и звуки извлекались ударами по крышке барабана кончиками пальцев. Интересно, что этот барабан мог звучать в двух тональностях, в зависимости от того, стучали ли по центру его крышки, или по краям. Также тон повышался путем нагревания инструмента возле жаровни. Как правило, его использовали во время войны или религиозных церемоний. Диас отмечал, что барабаны в храмах издавали «печальный звук», который был слышен за 6 миль. Вот описание одной из церемоний, которые проводили ацтеки по своим умершим родственникам. «Это изображение того, как индейцы устраивали поминки по своим усопшим на празднике, который называют Тититль [tititl]. Впереди два, или три, или больше индейцев, которые усаживались, пели и играли на одном барабане, который они называли уэуэтли, и это делали ежегодно до четвертого года после смерти покойника, и не больше». (Кодекс Мальябекки)



*Codex Magliabechiano*

Большой вертикальный устанавливаемый на землю уэуэтль назывался тлалпануэуэтль, «земляной уэуэтль». Меньшие по размеру уэуэтли вешались на шею или зажимались под мышкой. Они имели тот же самый диаметр, но только половину высоты.

Отдельно стоит рассмотреть один из самых известных тлалпануэуэтлей, так называемый ацтекский военный барабан из Малиналько, который является прекрасным экземпляром ритуального инструмента. К моменту его транспортировки в музей в 1894 году на нем все еще играли во время религиозных церемоний. Два центральных образа – это символы текущей эры 4-Движение и душа воина-орла, поднимающегося к солнцу. Костюм воина включает орлиные крылья и хвост из перьев кецаля, а в руках он держит стилизованный цветок и веер. Знак 4-Движение олицетворяет Солнце и динамичность жизни. Слова оллин (движение), йоллотль (сердце) и йолилицтли (жизнь) в языке науа являются родственными, и в этом заложен глубокий смысл. В центре знака 4-Движение находится глаз, от которого исходит луч. Сам знак также выбран не случайно. Это отсылка к мифу о Пяти Солнцах, пяти эрах, в каждую из которых мир был заселен людьми и 4-Движение является последней эпохой, в которой сейчас живем мы, и которая закончится жуткими разрушениями и землетрясениями.

Среди вырезанных на корпусе барабана рисунков военной тематики можно выделить несколько изображений символа атль-тлачинолли («вода-огонь»), метафоры священной войны, которые изображены в виде речевых завитков у орлов и ягуаров, представляющих два военных ордена ацтеков. Фигуры воинов-орлов и воинов-ягуаров несут ритуальные флаги, а на голове у них головные уборы из перьев цапли, какие носили ацтекские воины. Они изображены танцующими, а из глаз льются слезы. Неудивительно, что этот барабан был найден в Малиналько, городе, который буквально пронизан культом воинов-орлов и воинов-ягуаров. Любопытно, что изображения на этом барабане отражают реальное событие – праздник 4-Движение, который заканчивался принесением в жертву посланника Солнцу.

Другая разновидность называлась йопиуэуэтли. Известно, что этот барабан был одним из атрибутов военного костюма тлатоани, который крепился за спиной. До наших дней сохранилось изображение Несауалькойотля, правителя Тескоко, в военном костюме с барабаном. Кроме того, барабаны также фигурируют как детали костюмов богов, таких как Шипе-Тотек, Тескатлипока, Макуильшочитль и другие.

Вторым по значимости барабаном у ацтеков считался тепонастли, в современной Мексике на нем играют и в наши дни. Он относится к классу идиофонов. Это скульптурный щелевой барабан цилиндрической формы, сделанный из выдолбленной листовенной древесины. По двум язычкам, находящимся на верхней стороне инструмента, ударяли каучуковыми шариками, улли, находившимся на концах барабанных палочек, называемых «резиновые руки». Из-за разной длины и толщины пластины могли звучать в разных тональностях. В кодексах мы можем увидеть, что пластин у некоторых было не две, а четыре. Неизвестно, издавал ли такой барабан четыре различных тона, в любом случае, две основные пластины производили, как принято считать, две различные ноты, дающие музыкальный интервал в малую терцию. Снизу корпуса инструмента иногда могли делать отверстия для увеличения громкости.



*Florentine Codex*

Тепонастли очень различались по размеру, от 30 до 150 см. Для наилучшего резонанса исполнитель во время храмовых ритуалов устанавливал инструмент на тростниковое кольцо, которое называлось «троном», а во время церемониальных танцев – на деревянную подставку, высотой по пояс, или на подставку и кольцо одновременно.

Обычно на тепонастли и уэуэтли играли одновременно, и, согласно одной легенде, они являлись богами, посланными на землю в форме барабанов. По другим поверьям, до начала времен барабаны находились в доме солнца, но были украдены Тескатлипокой и оказались на земле в том виде, в каком их и знали ацтеки. Поэтому барабаны считали «ликами солнца». Эти инструменты считались священными, и исполняли ведущую роль на всех ацтекских цере-

мониях и фестивалях в большом центральном внутреннем дворе Теночтитлана. Но не все барабаны предназначались для игры, так в одной базальтовой скале археологами были найдены вотивные барабаны, являвшимися подношением божеству Шочипилли-Макуильшочитль.

На одном тепонастли из коллекции Британского Музея в середине инструмента вырезана выпуклая сова. Это изображение может указывать на функцию барабана, поскольку сова считалась посылной птицей между богами и людьми. Кроме того, тепонастли могли быть вырезаны в форме животного или человека.



*Тепонастли в экспозиции Британского музея. Фото Ian Mursell / Mexicolore. [www.aztecs.org](http://www.aztecs.org)*

Кроме тепонастли у ацтеков были и другие идиофоны. Одним из таких инструментов был айотль, представлявший собой панцирь черепахи, по которому ударяли или скребли оленьими рогами. Причем на нем можно было перкуссировать с обеих сторон, как с выпуклой части, так и с плоской.

Были и металлические инструменты. Например, чилилитли – круглый металлический (медный) диск, по которому били молотком. В рукописи Иштлильшочитля есть интересное

свидетельство использования данного инструмента в качестве призыва к молитве. Вначале хронист описывает девятиэтажный храм в Тескоцинго, на верху которого находилось святилище божества Тлоке Науаке. Четыре раза в день с верхней ступени храма звуки чилилитли, рожков, флейт и раковин призывали правителя к совершению молитвы.

Схожую функцию выполнял и тецилакатль – медный гонг, который применялся в ритуальных церемониях. Фернандо де Альва Иштгильшочитль сравнивал его с колоколом.

На этом список идиофонов не заканчивается. У ацтеков имелись и различные трещотки причудливых форм из глины или дерева. К ударным инструментам также относились высушенные тыквы, наполненные семенами или галькой. Они назывались айакатли и изготавливались из тыквы, у которой удаляли мякоть, а внутрь клали семена или камешки. Внешне этот инструмент напоминал марacas и задавал ритм в песнях и танцах.



*Florentine Codex*

Его усовершенствованием был айакатликауалистли, «созвучие погремушек», который представлял собой тонкую доску, приблизительно шести футов длиной с широким пазом, к которому прикреплялись бубенцы, погремушки и цилиндры из твердой древесины. Его колебание производило перезвон, приятный для слуха ацтеков.

Одним из интереснейших инструментов был текомапилоа, на которой играли женщины. Инструмент выглядел как маленький тепонастли, только снизу у него находился резервуар (из глины, тыквы и др. материалов), выполняющий функцию резонатора, благодаря чему звук был гораздо лучше, чем у обычного тепонастли. По принципу этот инструмент схож с марим-

бой, на текомапилоа играли во время праздников молодой кукурузы и сбора маиса, в частности, на таком играли жрицы Шилонен во время ритуальных танцев.

Еще один ритмический инструмент омичикауастли – «терка» из зазубренной кости, по которой водили палочкой, другой костью или краем раковины. Для изготовления данного инструмента выбиралась большая и длинная кость, например, бедро человека или оленя, и в ней делались глубокие продольные разрезы. Судя по всему, они использовались в различных похоронных или поминальных церемониях. По крайней мере, в своем труде Эрнандо Альварардо Тесосомок описывает похоронный ритуал, проводимый по случаю окончания кровавой войны с Чалько. В частности, там рассказывается о том, что юноши «скребли» высушенные оленьи кости, используя в качестве скребка кость поменьше. При этом извлекаемый звук описывается как очень печальный. Этот скорбный звук произвел настолько неизгладимое впечатление на Саагуна, что тот внес омичикауастли в список придворных инструментов и приобрел один из таких у местных жителей.

Похожим образом использовались чикауастли – длинные посохи-трещотки зазубренные на концах, которые применялись исключительно в религиозных церемониях. Именно трещотки ацтеки называли инструментами, которые, судя по названию, призваны что-либо усилить или укрепить. Служили они, в основном, атрибутом Шипе-Тотека, бога плодородия, и символизировали солнечный луч, который оплодотворил землю. Впрочем, в кодексах такого вида инструменты изображаются разной формы и цветов как атрибуты самых различных богов: кукурузы, смерти, ветра, дождя, бегущих вод. Раскрашенный в синий цвет посох-трещотка был атрибутом жрецов бога дождя и имел несколько названий: «инструмент, усиливающий туман», «посох чародея», «посох тумана». Также чикауастли использовали в церемониях, обращенных к Тлалоку, богу дождя, чтобы призвать дождь из Тлалокана.





*Codex Tudela*

Звуки можно было получать и без специальных инструментов, просто танцуя. Для этого у ацтеков имелись приспособления, именуемые койолли. Это колокольчики, сделанные из различных материалов, включая медь, глину, ореховую скорлупу, сушеные фрукты (плоды). Танцоры носили их на ожерельях, запястьях, надевали их на лодыжки или крепили к браслетам или сандалиям.

Не являлись в полном смысле слова музыкальными инструментами, но тоже издавали гремящие звуки своеобразные глиняные горшки-триподы, называемые какалачтли, ножки которых наполняли семенами или небольшими камешками.

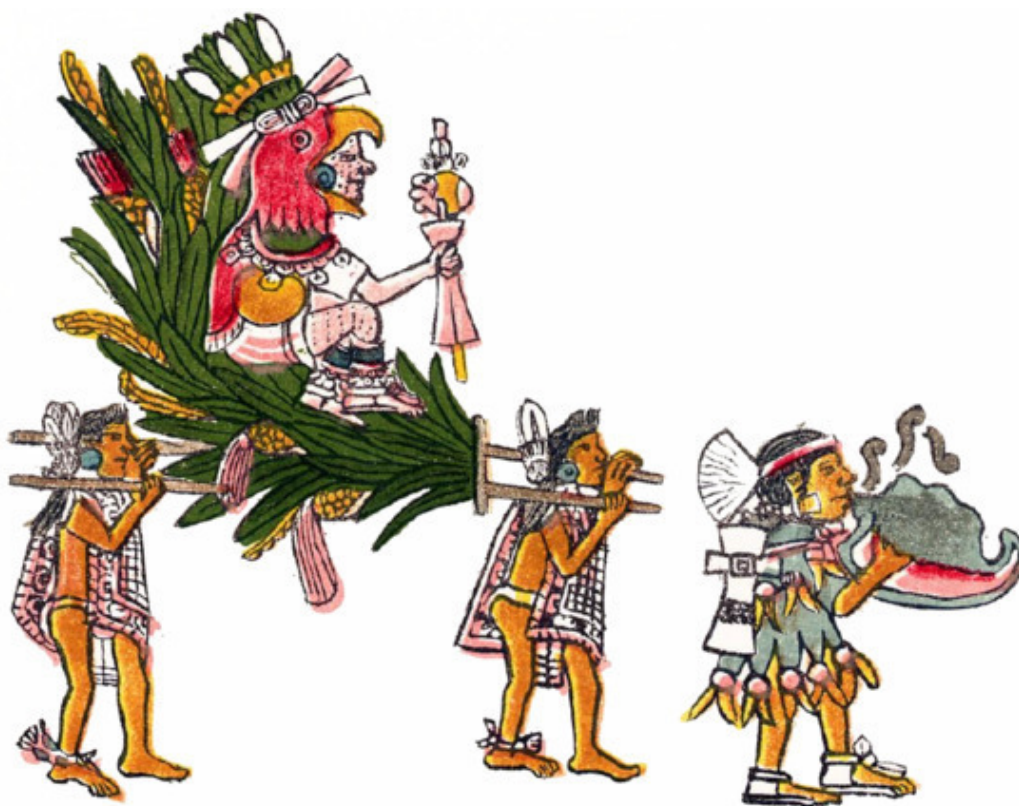
#### Духовые (аэрофоны)

Другим популярным типом музыкальных инструментов у ацтеков были духовые, или аэрофоны. Музыкантов, игравших на духовых инструментах, называли «игроки на ветре», они участвовали на различных религиозных и светских мероприятиях, причем форма и украшение инструментов отличались в зависимости от того, в честь какого божества проводились торжества.

Сделанные из раковины моллюска аэрофоны были нескольких разновидностей и назывались кикистли, атекоколли и теккистли. У ацтеков существовало порядка семи различных видов раковин, крупнейший из которых, относящийся к виду *Triplofusus giganteus*, именовался кикистли. Это так называемая флоридская лошадиная улитка, самая большая в обеих Америках. Сделанный из нее музыкальный инструмент сочетал в себе священные и древние ассоциации – с морем, с призывом к молитве, с Луной, с плодородием (мужское божество Луны Теккистекатль), с богом ветра Экатлем. Именно кикистли возвещал горожан о событиях и времени

дня. В него дули 4 раза днем и 5 раз ночью. Он был также необходимым атрибутом в военных действиях: с его помощью извещали войска о начале атаки, а также использовали как средство донесения приказов. Что касается звучания таких инструментов, то, как правило, это было довольно звучное гудение. Кроме того, если в раковину погружать ладонь, она будет издавать звук, напоминающий сирену, то есть менять свою тональность.

Судя по изображениям из некоторых дошедших до наших дней кодексов, игра на раковинах использовалась в том числе и ряде религиозных празднеств. Например, во время одного из таких праздников под названием «малый праздник владык», «юноши приносили на плечах демона, одетого как попугай, и на носилках [cargos], увитых листьями и стеблями маиса, играя на флейтах и разных других инструментах перед ним, и в руку ему давали скипетр из перьев, который они называли йоллотопилли [yolotopilli], что означает «жезл-сердце». Демон, которому там справляли праздник, назывался Тласопилли [tlasopilli], что означает «Драгоценный Господин» (Кодекс Мальябекки, Кодекс Теллериано-Ременсис).



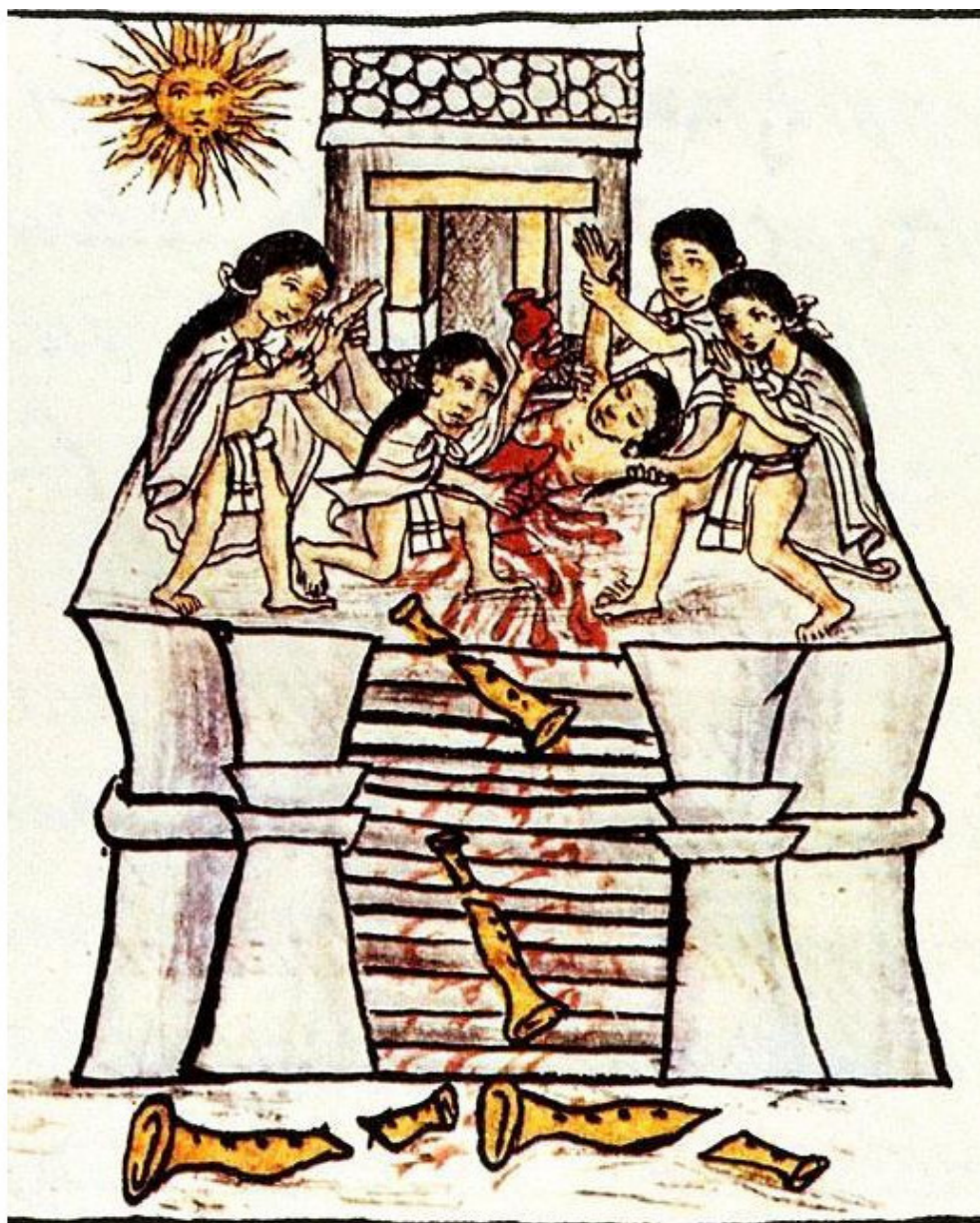
35

*Codex Magliabechiano*

О большом значении таких музыкальных инструментов говорит тот факт, что в Теночтитлане археологи нашли монумент в виде раковины моллюска размером 87x74.5x44 см, который был установлен на алтаре в 50 метрах от Великого храма. С раковиной связан также и один из ключевых мифов ацтеков о Кецалькоатле. В этой легенде он спускается за останками людей в мир мертвых, которым правит Миктлантекутли, чтобы возродить человечество. Миктлантекутли соглашается отдать кости прежних поколений людей, но только при условии, что Кецалькоатль сыграет на раковине и четыре раза обойдет владения бога подземного мира. Но здесь заключался подвох – в раковине не было отверстий, чтобы можно было извлечь из нее звук. На помощь пришли черви, которые сделали дырки в раковине, а затем внутрь залетели пчелы и шершни, и раковина загудела. С тех пор одним из неотъемлемых атрибутов иконографии Кецалькоатля является раковина.

Были у ацтеков и своего рода флейты и рожки. Молина в своём словаре приводит три слова на языке науатль, обозначающих похожие инструменты: уилакапитцтли, тлапитцалли и, наконец, коколотли. Однако Саагун употребляет в основном только последнее название, хотя и упоминает о священнослужителях, играющих на тлапитцалли во время торжественных церемоний. Различные формы флейт и дудочек, сделанных из тростника, кости или глины, часто содержат в названии слово *pitzaua*, «дуть» (например, тлапицалли, уилакапицтли). Тем не менее, на этом список источников для духовых не ограничивается, до нас дошли также инструменты, сделанные из высушенной тыквы.

Говоря о духовых, следует рассказать об одном ежегодном ацтекском празднике Тошкатль, который приходился на конец апреля – начало мая. За год до этого выбирался тот, кто на весь следующий период до следующего праздника станет земным воплощением бога Тескатлипоки. Увенчанный цветами, увешанный золотыми браслетами, женатый на четырёх прекраснейших девушках, он наслаждался всеми земными радостями в течение года. По окончании этого срока он поднимался по ступеням храма, на вершине которого его опрокидывали навзничь и вырывали из груди сердце. Пока имперсонатор шел по ступеням, он играл на флейте грустную мелодию, и по мере приближения к вершине пирамиды должен был ломать духовые, на которых он играл. Сначала он ломал тлапитцалли, а затем уилакапитцтли, но коколотли не ломал. Флейта, на которой играл имперсонатор, называлась «цветочная флейта». Есть указания на то, что последняя флейта, в отличие от двух первых, сделанных из глины, была тростниковой и издавала дребезжащий звук благодаря мешочку с паучьими яйцами, натянутому поперек одного из боковых отверстий близ мундштука.



*Florentine Codex*

Глиняные дудочки в виде фигурок животных и человека (часто с несколькими клапанами) использовались и в битвах, чтобы подавать сигналы и привести противника в замешательство.

Были у ацтеков и аэрофоны, производящие звуки, которые с трудом можно назвать музыкой. Такой инструмент мог генерировать особый звук, похожий на крики животных или людей, шум ветра или грозы. Археологи начали изучать подобные изделия сравнительно недавно – в начале 2000-х и изначально определяли их как игрушки. И только в последние десятилетия стало понятно, что это музыкальный инструмент из семейства аэрофонов. Он, скорее всего, был связан со смертью и ветром. С внешней стороны такой «свисток» мог быть сделан в виде черепа, благодаря чему он получил название «свисток смерти». Два таких инструмента были найдены в руках жертвы мужского скелета в передней части храма Экатля (бог ветра) в Тлателолько. К сожалению, точное его оригинальное использование и назначение утеряно.

Далеко не все время в жизни ацтеков музыка носила исключительно религиозный контекст. Пение, танцы и театральные представления – любимые развлечения ацтеков, и во всех богатых семьях обязательно были свои труппы профессионалов. Гостей развлекали песнями,

танцами, пантомимой, декламированием стихов, а также пьесами, в которых актеры надевали специальные костюмы, чтобы играть свои роли. Различные племена или регионы империи имели свой репертуар и свой стиль пения, и, когда артисты исполняли песни или пьесы другой провинции, они одевались в соответствующие костюмы и копировали манеру тех, кого изображали. Серьезные представления чередовались с комическими номерами, исполняемыми клоунами, карликами, горбунами, жонглерами, танцорами на ходулях и акробатами, которые танцевали вместе с артистами, балансирующими на их плечах.



82

*Codex Magliabechiano*

Сохранились описания концертов, столь популярных среди ацтеков. Эти концерты проводились на открытом воздухе, в деревенских кварталах или во внутренних дворах зданий. Они начинались утром и обычно продолжались до сумерек, а иногда и до поздней ночи. Музыканты занимали центр площади, а певцы стояли или сидели вокруг них. Когда давался знак, чтобы начать, два наиболее искусных певца (мужчина и женщина), произносили первые слоги песни медленно, но с выраженным акцентом; тогда вступали барабаны низким тоном, и постепенно становились все громче, поскольку песня развивалась; другие певцы начинали петь в унисон, пока целый хор не был вовлечен в действие, и часто тысячи наблюдателей повторяли слова какой-нибудь знакомой песни.

Песни, которые имели медленный темп, и наименее эмоциональный характер выбирались для более ранних часов фестивалей. Каждый стих или двустопные песни повторялись три или четыре раза перед переходом к следующему. Ни одна из песен не длилась более часа, несмотря на повторения. Стиль, в котором пели слова, описан Клавихеро и Мюленпфорттом как резкий, скрипучий и неприятный для европейского уха. Мендиета называет это звукоизвлечение «контрабасом», и заявляет, что люди, одаренные таким голосом усердно развивали его и были в большом спросе. Ацтеки называли это *tozquitl*, поющим голосом, и сравнивали со сладким пением птиц.

## Литература

- Кодекс Мальябекки. / Ред. В. Н. Талах, С. А. Куприенко. – К.: Видавець Купрієнко С. А., 2013.
- Кодекс Мендоса / Ред. С. А. Куприенко, В. Н. Талах. – К.: Видавець Купрієнко С. А., 2013.
- Мексиканская рукопись 385 «Кодекс Теллериано-Ременсис» (с дополнениями из Кодекса Риос) / Ред. С. А. Куприенко, В. Н. Талах. – К.: Видавець Купрієнко С. А., 2013.
- Спенс Л. Мифы инков и майя/пер. с англ. Л. А. Карповой: Центрполиграф; Москва; 2005.
- Dale A. Olsen. World Flutelore: Folktales, Myths, and Other Stories of Magical Flute Power. University Of Illinois Press, 2013
- Janet Sturman. The Course of Mexican Music. Taylor & Francis Ltd, 2016.
- John Bierhorst. Cantares Mexicanos: Songs of the Aztecs. Stanford University Press; 1985.
- Jose Alcina Franch. Sonajas Rituales En La Ceramica Mejicana Ritual Rattles In Mexican Pottery.
- Manuel Aguilar-Moreno. Handbook to Life in the Aztec World. Infobase Publishing, 2006
- Robert Stevenson. Music in Aztec & Inca Territory. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1968. Second edition, 1976.

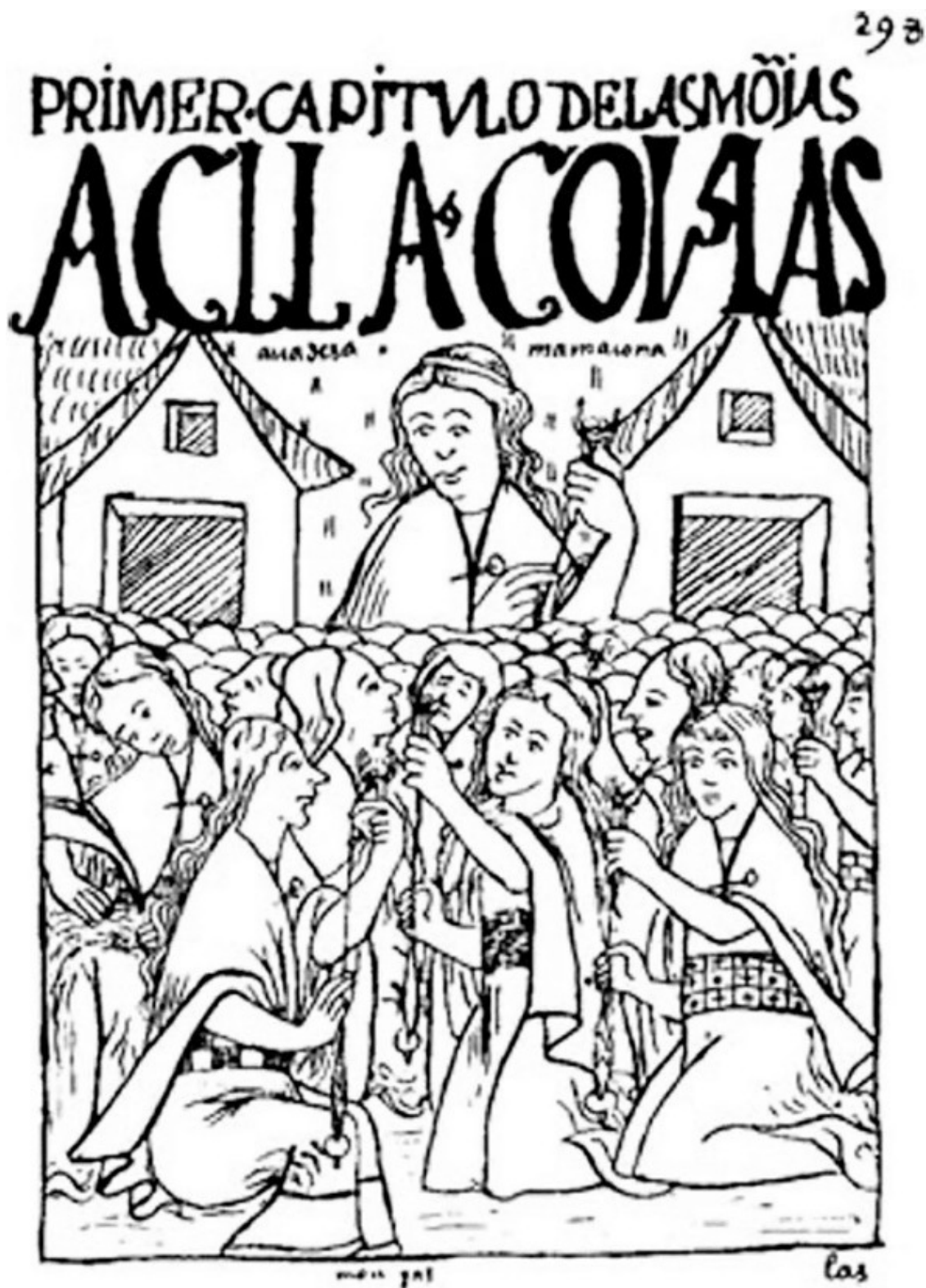
## **ЮЖНАЯ АМЕРИКА**

### **История андской музыки**

*О. А. Таратон*

#### **Истоки музыкальной культуры инков**

Музыкальная культура инков доколумбовой эпохи и периода конкисы известна достаточно хорошо благодаря многочисленным трудам испанских и индейских хронистов. Инки были первым народом Америки, разработавшим четкую систему музыкального образования. Также инки первыми придали официальный характер своим музыкальным ритуалам и действиям. В Куско, столице Тауантинсуйю, в середине XIV века были открыты школы для обучения юношей, принадлежавших к королевской семье и высшей знати, различным наукам, необходимым для управления государством. Среди прочего, там преподавались основы законодательства, религиозные церемонии, ораторское искусство и музыкальная культура. Обучение музыке и поэзии включало в себя заучивание наизусть песен, повествующих о важных исторических событиях, битвах, священных церемониях. Музыка обучались также и девушки, обладавшие красивым голосом. Их отбирали из аклякуна («акля» означает «избранные») – девушек, которых забирали из родных общин еще в возрасте 9 лет и воспитывали в отдельных домах, где они сначала обучались ремеслам, а потом работали на господ: ткали, вышивали, пряли. Отобранные для обучения музыке девушки учились в домах под названием такиакля (на кечуа *taki* означает «песня») в течение шести лет, после чего услаждали слух Инки и его приближенных во время пиршеств пением и игрой на флейтах Пана.



*Страница из хроники Фелипе Гуамана Помы де Айала «Первая новая хроника и доброе правление», где показаны девушки аклы (акльякуна) и их наставница мамакона.*

С установлением единого религиозного культа по всей территории Тауантинсуйю наступает расцвет жанра гимнов – хайльи. Известны хайльи священные, обрядовые, героические, исторические. Религиозные гимны были посвящены инкским богам, среди которых значимое место занимают верховный бог Виракоча, бог Солнца Интитайта, богиня Луны Кильямама. В честь богов совершались религиозные обряды с пением, музыкой и танцами. Весь религи-



озно-культурный ритуал был строго регламентирован, на каждый праздник определялся свой ритуал, для которого полагались конкретные гимны. Наиболее яркими были празднества, связанные с инкским земледельческим календарем или посвященные самому императору-Инке.

Например, на декабрь, первый месяц инкского года, приходился праздник созревающего маиса – Капак Райми. На главной площади города Куско собирались простой народ, знать и сам Инка. Мужчины пели гимны в благодарность богам, пославшим им благополучие.

В мае праздновался Аймурай – окончание уборки урожая. Инка и высшая знать затемно выходили за городские стены и ожидали восхода солнца. Когда оно появлялось из-за горных вершин, люди начинали петь, соблюдая порядок и согласие. По мере восхождения солнца их голоса звучали всё громче.

## Жанры андской музыки

До наших времен дошли песнопения, связанные с земледельческим циклом, и молитвенные песни. Например, во время засухи крестьяне обращались с песнями к Луне с просьбой ниспослать живительный дождь. Возделывая земли, они пели о своей работе, а возвращаясь с полей, в песнях выражали усталость и удовольствие от проделанной работы. Такой жанр песнопений называется трудовым, и до нас дошло огромное количество его образцов.

Героические песни – **хайльи** – оформились в отдельный жанр в период расширения Куско. Гимны воспевали подвиги военачальников на поле брани, а затем развились до общих исторических сюжетов, повествующих о походах, сражениях и биографиях важных военачальников и царей Инков. Таким образом, этот жанр песнопений превратился в песенную историческую хронику и стал официальной устной летописью империи Тауантинсуйю. Такие исторические песни сами инки называли «таки», а испанские хронисты – «историческими песнями» – *cantares historicos* или просто *cantares*. Каждый новый царь Инка, вступая на трон, поручал лучшим поэтам излагать в песнях все события, которые будут происходить в его правление, причем не только положительные, но и отрицательные, например, разнообразные несчастья или бедствия. При жизни текущего монарха песни о событиях его правления не исполнялись, а только после его смерти.

Исторические песни исполнялись на особых торжественных праздниках, причем репертуар каждого торжества был строго регламентирован. Исполнение исторических песен характеризовалось массовостью и длительностью. Женщины и мужчины собирались вместе, брались за руки и пели хором. Ведущий начинал очередной фрагмент песни, все остальные ему вторили, и это продолжалось 3—4 часа, пока ведущий не заканчивал свою историю. Таким образом, народ вспоминал своё прошлое, как правила и умирали их цари. Такие песнопения можно сравнить с музыкальными уроками истории.

На особых празднествах, где присутствовал Инка, эти исторические песни исполняли профессиональные наемные певцы и музыканты, которые получали за свои выступления большие вознаграждения. Таким образом, в памяти народа сохранялись события пятисотлетней давности, будто они происходили лишь десять лет назад.

Исторические песни и священные гимны изначально были созданы представителями инкской знати, а затем уже переданы народу. Но существовали музыкальные жанры, которые проникли во все слои инкского общества. Музыка вместе с поэзией вышла за рамки религиозного культа и проникла в народную, мирскую среду. Некоторые жанры, например, **арави** (*arawi*) и **уайно** (*wayño*), стали универсальными, получив повсеместное распространение. Жанр уайно жив до сих пор, его исполняют современные фолк-группы.

Изначально термином «арави» обозначали любую песню, как таковую. По мере расширения разнообразия музыкальных жанров значение этого слова сузилось только для обозначения любовной лирики, которая вмещала в себя широкий диапазон чувств. К примеру, существовал

поджанр «сумак арави» (sumaq arawí), воспевающий красоту объекта обожания, также «куси арави» (kusi arawí), описывающий радость любви; «харави» (harawí), описывающий, наоборот, её тяготы и преграды на пути к любимой. Стандартный образец арави – сольная песня индейца, выражающего свою любовь к прекрасной девушке. Однако постепенно отделился особый вид арави, исполняемый инструментально, на флейте, без вокала.

Арави, словно европейские серенады, исполнялись мужчинами под окнами любимых девушек. За каждой мелодией был закреплен конкретный текст, по которому девушка и весь окружающий мир узнавали о том, кто исполнял арави, кому она адресовалась и какие чувства выражала.

В текстах песен больше внимания уделялось ритму, а не рифме. Вот пример лаконичной строфы арави:

Kaylla llari | Под напев мой  
Puñunki | Уснёшь ты,  
Chawpituta | Ровно в полночь  
Samusaq | Приду я.

Параллельно с жанрами хайльи и арави широкое распространение получил жанр «уанка» (wanka) – род элегии для почитания прославленных умерших. Эти скорбные песнопения звучали на траурных церемониях, которые имели характер официального ритуала, если сопровождали кончину царя Инки или кого-либо из членов его семьи. Также песни этого жанра позволяли людям, потерявших родных и близких, выразить своё горе.

Как противоположность печальному жанру уанка развивался радостный **кашуа** (kashua).

Этот круговой танец с пением служит наиболее полным выражением радости и веселья. До конкисты этот коллективный танец исполнялся только на главных празднествах, а позже, сохранив своё значение как основного коллективного танца, проник в бытовую сферу, оживляя семейные праздники в горных селениях, например, свадьбу или рождение ребенка.

Уайно – еще один представитель жанра, объединяющий музыку, поэзию и хореографию. Легкие и грациозные мелодии жанра исполнялись на кенах и пинкольо, а лирика охватывала богатое разнообразие тем и настроений.

**Канту** – коллективный танец, исполняемый с пением под аккомпанемент целого оркестра из 30 антар и большого барабана.

**Сан-Хуанито** (San-Juanito) – жанр андской музыки, более свойственный Эквадору, нежели Перу или Боливии. Мелодии именно в этом стиле чаще всего звучат на улицах различных городов в исполнении музыкантов из эквадорского города Отавало. Широкую популярность жанр обрёл в начале XX-го века, а его источником считается провинция Имбабура. Этот жанр зародился еще до конкисты. Его мелодии пропитаны солнцем и радостью, а его название интересно своим происхождением. Как считал эквадорский композитор и музыковед Сегундо Луис Морено, название обязано совпадению праздника Инти Райми с европейским праздником Рождества Иоанна Крестителя (по-исп. San Juan Bautista) 24-го июня.

Со времён Тауантинсуйю до наших дней жанр Сан-Хуанито существенно изменился и сейчас исполняется как на «родных» инструментах (кена, антара, пинкильо, рондадор), так и на европейских (скрипка, гитара).

**Уайлас** (Waylas или Huaylarsh) – танец родом из перуанской провинции Хунин. Как и Сан-Хуанито, он насыщен энергией и радостью, а изначально посвящается сбору урожая. Это танец сильных и красивых молодых людей. Танец отсылает к древней традиции молотбы зерна (пшеницы и ячменя) сразу после сбора урожая, именно поэтому в движениях столько хлопают и топают. Также в танце множество движений, имитирующих посадку картофеля, а этот труд

требует силы и выносливости. Изначально уайлас был чисто мужским танцем, где мужчины двигались под ритм, отбиваемый своими женщинами.

В современном танце уайлас присутствует дух соревнования, часто устраиваются конкурсы на лучшее исполнение этого танца.



*Танцы на карнавале в регионе Хуни. Фото Конгресс Республики Перу, 2012 г.*

**Сайя** (Saya) – это музыка африканского происхождения, а её родина – Боливийская Юнга, восточные предгорья Анд. Название жанра происходит от слова «nsaya» из языка киконго народа конго, чьи носители проживают в тропических лесах Демократической Республики Конго и Анголы. Термин означает песню, исполняемую во время работы. Музыка и танец жанра отражают также влияние андского стиля.

Происхождение танца объясняется тем, что жители Африки в качестве рабов были привезены не только в Северную, но и в Южную Америку, где их культура и музыка смешались с музыкой коренных жителей этих мест.

Прямой потомок жанра Сайя – **Капоралес** (Caporales) – традиционный андский танец, рожденный в Боливии. Это относительно современный танец, поскольку впервые он был представлен в 1969-м году семьей Эстрада Пачеко (Estrada Pacheco). Представители семьи, Виктор, Висенте и Альберто, в новом танце объединили боливийские и африканские мотивы, а также разработали специальные костюмы для танцев.

Центральная фигура танца, источник вдохновения – el sarogal (капораль) – надсмотрщик, следивший за работами черных рабов на плантациях. Характерные черты этого персонажа – высокие черные сапоги и хлыст в руках. Мужской костюм напоминает об испанской военной охране, бойцы которой тоже присматривали за рабами. Женский костюм – это очень короткое мини-платье, телесные колготки, туфли на невероятно высоких каблуках и крохотная шляпка, прикрепленная к прическе.

Жанры «сайя» и «капоралес» легко перепутать, поскольку и музыка, и танцевальные костюмы довольно похожи. Однако присутствуют и различия. Мужской костюм для капоралеса

более тяжелый и громоздкий, а костюм для сайя более свободный и даёт больше свободы для движения руками. То же можно сказать про женские костюмы, хотя здесь различия размыты.

Танец капоралес мужской – мужчины активно двигаются, крепкими размашистыми движениями демонстрируя силу, а женщины кокетливо крутят юбочками, демонстрируя ноги.

Танец Капоралес был признан нематериальным наследием Боливии в 2011-м году, а создателю этого танца была вручена особая награда.

**Моренада** (Morenada или Danza de los Morenos) – еще один жанр, объединяющий наследие африканской и андской культур. Существует множество теорий относительно происхождения этого танца. Одна из них утверждает, что моренада возникла среди африканских рабов, которых завозили в Боливию для работы на серебряных рудниках Потоси. Эту гипотезу подтверждает внешний вид танцоров, а особенно их черные или серебряные маски, изображающие измученных африканцев. Согласно другой теории, создатели танца Моренада, африканские рабы, трудились на виноградниках. В пользу этой теории другие костюмы танцоров, похожие на винные бочки. Третья теория гласит, что танец был создан народом аймара, проживающим близ священного озера Титикака. Основа этой версии – обнаруженные на скальных рисунки 300-летней давности, где отчетливо изображены танцоры Моренада. Существует также и еще один костюм танцоров, напоминающий бабочек, хотя не существует теории, как-нибудь связывающих этих насекомых с моренадой.

## **Инструменты андской музыки**

Инки – народ с самым богатым и разнообразным музыкальным инструментарием в Южной Америке. Самые древние музыкальные инструменты, обнаруженные археологами на территории Перу, датируются первой половиной 1-го тысячелетия до нашей эры. В музеях Перу и Боливии собраны богатые коллекции древних окарин, глиняных и костяных флейт. Также о широком развитии музыкальной культуры тех времён свидетельствуют многочисленные предметы повседневного обихода с изображением музыкальных сцен. Например, кувшин в виде воина, ударяющего в барабан; скульптурные фигурки музыкантов.



*Фигурка человека с флейтой. Долин Хекетепек (Перу). Ранний горизонт (900—200 гг. до н.э.). Керамика. Музей искусств Далласа (США). Фото Daderot. [www.wikimedia.org](http://www.wikimedia.org)*

До конкисты инструменты делились на две основные группы: ударные и духовые. Ударные в свою очередь делились на цилиндрические с высоким корпусом (современное название бомбо или уанкара (wanka)) и с низким корпусом (тинья – tinya).

Бомбо изготавливается из пустого ствола дерева, покрывается кожей животного (как правило, ламы или овцы сверху, а кожей коровы снизу).

Относительно диаметра уанкара гораздо крупнее бомбо, но значительно ниже.

Обтянутые кожей маленькие барабаны под названием тинья (tinya) считались обязательным аксессуаром каждой женщины.

Ударно-шумовые инструменты представляют собой разнообразные погремушки, например, чакка. Этот инструмент изготавливался из высушенных копыт лам, которые были привязаны к ленте вместе с морскими ракушками, камушками, бусинами. При потряхивании звук напоминал дуновение ветра или шум дождя.

Изобретательные древние музыканты приспособили под ударно-шумовой инструмент даже челюсть ламы. При отбивании по зубам особой тонкой колотушкой получается необычный дребезжащий звук.

## **Духовые инструменты**

Андская музыка представлена огромным разнообразием духовых инструментов. Значительное место среди них занимает многоствольная флейта с множеством различных названий. В европейском стиле она называется «флейта Пана» (Пан-флейта), на кечуа «антара» (antara), на аймара «сику» (siku), на испанском «сампонья» (zampoña).

Название «сампонья» – это искаженное испанское слово «sinfonía». Вероятно, индейцы Перу и Боливии считали, что так называется музыка индейских завоевателей. Помимо привычного нам значения этого слова, то есть музыкальное произведение для оркестра, в испанском языке это слово имеет еще и устаревший смысл, обозначающий некий музыкальный инструмент, напоминающий шарманку с ручкой.

Также в Европе существовал и другой музыкальный инструмент: zanfona, отдаленно напоминающий многоствольную флейту.

В любом случае, «сампонья» – это не аутентичное название музыкального инструмента.



*Антары. Культура Наска (200 гг. до н.э. – 700 гг. н.э.). Керамика. Ок. 73х20 см. Фото С. Дида*

В андской музыке огромное разнообразие многоствольных флейт. Прежде всего, это однорядная многоствольная флейта, «коллективный» инструмент, потому что для полноты диапазона на сику играют несколько человек. В паре один инструмент берёт на себя роль «арка» (arka), а другой – «ира» (ira). Всё началось с того, что изначально сику с полной октавой был слишком тяжёл для женщин, поэтому октаву поделили между двумя сику. Женщины, объединившиеся в дуэт на сику, уже не могли ни с кем больше играть.

Еще одна причина исполнения на антарах дуэтом кроется в том, что звукоряд этого инструмента строится по терциям, поэтому для воспроизведения мелодии нужен второй инструмент, тоже настроенный по терциям, но на один тон выше или ниже.

«Арка» олицетворяет мужское начало, в этом сику на одну трубочку больше, «ира» отвечает за женское начало.

Существуют также и **двурядные сампоньи**, которые являются продуктом эволюции, развития однорядного инструмента.

Эволюция сампоньи началась еще в доколумбовые времена, когда инструмент был настроен на пентатонную гамму, состоящую из пяти нот без содержания полутонов. Пентатонная музыкальная традиция гораздо старше привычной нашему уху традиционной западной, диатонической семиной гаммы. Также в оригинальном сику было гораздо меньше трубочек, чем в современном. Затем, уже после конкисты, звуковой диапазон сику стал расширяться, и инструмент получил уже диатоническую гамму, но при этом некоторые образцы продолжили деление на «мужское/женское начало». В двадцатом веке инструмент приобрел еще более широкое звучание, хроматическую гамму, где расстояние между соседними нотами составляет полутон.

Сейчас хроматические антары существуют и звучат параллельно с классическими пентатонными, причем существует их огромное множество, которое еще не было стандартизировано. Каждый музыкант выбирает себе тот вид антары, на котором ему удобнее играть. Главный источник вдохновения превращения сику в хроматический инструмент – это пианино, поскольку у них схож порядок расположения нот.

Хроматические сампоньи делятся на два вида: однорядные и двурядные. Существует традиция обозначения однорядных флейт, как «антара», а двурядных, как «сику», однако такое распределение терминов размыто и далеко не официально.

Двухрядный хроматический сику появился в 20-м веке (в 1988-м году) и его отец-создатель Ernesto Savour Aramao (Эрнесто Каваур) – боливийский музыкант и композитор.

Двухрядный хроматический сику больше всего напоминает клавиатуру пианино, потому что простые звуки расположены на одном ряду, а производные – на другом.

Раскладка нот в двухрядном сику продолжает варьироваться, поэтому каждый музыкант выбирает наиболее удобную модель.

Возникла также и трёхрядная сампонья, созданная для игры в классической паре «арка/ира», таким образом существенно расширяется звуковой диапазон дуэта.

Еще один вид многоствольной флейты – **рондадор**, чьей родиной считается Эквадор. Это набор трубочек, закрытых с одного конца. Инструмент производит по два звука за один раз.

Многоствольные флейты варьируются по размеру. Есть маленькие инструменты – чули (chuli), средние – мальта или анкута (malta или ankuta), большие – тайка или занка (zanka или таука) и огромные – тойо (toyo).

**Пинкулью** (pinkullo) – это широко распространенный и древний вид андской вертикальной флейты. О широкой популярности этого инструмента говорит тот факт, что на аймара словом «пинкольори» обозначался любой музыкант, на каком инструменте он бы ни играл, потому что обычно музыкант играл именно на пинкольо.

Помимо «пинкулью» у этого инструмента масса наименований: на испанском pincollo, pinvollo, pinquillo, pincuillo или pingollos, на кечуа и аймара: pinkiyllu, pinkillo.

Длина обычного пинкольо 30 см, число боковых отверстий – пять или шесть, диапазон звукоряда в пределах октавы. Изначально инструмент был создан для пентатонной октавы, но сейчас существуют и хроматические его версии. Есть масса разновидностей пинкольо, различающихся по диаметру и размеру. До конкисты инструмент использовался во время битв для устрашения врагов, а также на веселых праздниках.

**Кена** – самый известный инструмент Южной Америки. Согласно легенде, первую кену безутешный юноша изготовил из берцовой кости своей умершей возлюбленной. Именно поэтому этот инструмент и звучит так заунывно и печально. Помимо костей кены древности создавались из тростника, глины и даже камня.

Средняя длина кены составляет 30—35 см, число боковых отверстий: 6—8. Рабочий диапазон охватывает две октавы.

**Окарина** (ocarina) – это род свистковой флейты без выдувного отверстия, изготавливается из глины. Как и пан-флейта, окарина получила широкое распространение по всему миру. Помимо Южной Америки окарины звучат в Китае, Африке, Восточной Европе.

Традиционные индейские окарины изготавливаются из глины или из дерева и даже пластика. В структуре инструмента содержится до 12 дырочек.





*Музыкальная сцена на фигурном сосуде. Керамика. Высота 21,5 см. Северный прибрежный район Перу. 100 гг. до н.э. – 300 гг. н. э. Музей Всех Святых (Шаффхаузен, Швейцария). Фото Helvetiker. [www.wikimedia.org](http://www.wikimedia.org)*

**Чаранго** – это струнный инструмент, похожий на маленькую гитару, а точнее, бандурию или виуэлу – испанский народный щипковый музыкальный инструмент. Многие исследователи настаивают на испанских корнях чаранго, считая его плодом эволюции бандурии на андской ниве. Креативные индейцы изготавливали корпус чаранго из панциря броненосца. Эрнесто Каваур, уже знакомый нам по созданию двурядной сампоны, поэтически изобразил процесс изготовления чаранго:

Заснул как-то раз Киркинчо,  
Предгорий проворный житель.  
Всё спал он и спал так сладко  
В мечтах о своей невесте...  
Проснулся, глазам не веря:

Брюшко его было пусто,  
А панцирь прикрыл надежно  
Звенящие струны чаранго.  
Любитель привольной жизни  
Не стал печалиться долго:  
Он с бомбо, кеной, гитарой!  
Звучней же, струны чаранго!  
(Пер. с испанского Т. Владимирской)

*Киркинчо quirkíncho – это латиноамериканское название броненосца.*

## **Андская музыка от конкисты до XXI века**

Завоевание Тауантинсуйю осуществлялось мечом, крестом и огнём. Католические миссионеры, насаждая в завоеванные земли свою католическую религию, объявили дьявольской веру индейцев, а вместе с ней и все объекты поклонения, в том числе и музыкальные инструменты. Местным жителям приходилось играть на своих антарях тайком. Поскольку андский дух оказался крепок, миссионерам не удалось искоренить в завоеванных народах любовь к музыке, поэтому они изменили тактику и стали использовать индейскую музыку и индейский язык для католических богослужений. Миссионеры переводили религиозные гимны на кечуа, позволяли включать индейские танцы и песни в религиозные процессии, и с этого момента началось великое смешение культур и религий.

Испанские завоеватели старательно приобщали оставшихся в живых местных жителей к европейской культуре, в том числе и музыке. Почти сразу после завоевания, во второй половине XVI века, на завоеванной территории были построены школы для обучения индейцев чтению, письму, музыкальной грамоте, церковному пению и игре на европейских музыкальных инструментах. Обучение индейцев церковным песнопениям служило главной цели – их обращению в католическую веру.

Таким образом, именно на миссионерском уровне произошло слияние индейской и европейской музыки, в результате чего зародился совершенно новый вид – метисская музыка – *musica mestiza* или музыка чола *musica chola*. Однако эта музыка не универсальна, потому что является достоянием только метисов – нестабильной и неоднородной группы в Андах. Жители Сьерры, то есть высокогорных Анд, сохранили свою музыкальную культуру в максимальной чистоте, а на Косте – прибрежной пустыне – зародилась креольская музыкальная традиция. Эти виды музыкальной культуры живут и развиваются параллельно, не взаимодействуя.



*Красочные андские фестивали сохранили свою самобытность. Как и везде в мире, праздники у народов Анд не обходятся без музыкального сопровождения. [www.pixabay.com](http://www.pixabay.com)*

Разумеется, на протяжении четырёх столетий гнёта и унижения со стороны завоевателей музыкальная культура индейцев изменялась и одновременно оставалась в прочной связи с жизнью людей. Музыка сопровождала значимые события жизни: рождение, взросление, свадьба, похороны. Сохраняются песни, связанные с земледельческим календарем и древними легендами и сказаниями. Одни музыкальные жанры исчезали, другие изменялись. Так, зародился жанр хореографических пантомим, часто высмеивающих испанских завоевателей или изображающих героическую битву индейцев с испанцами. Широко известен танец, изображающий пленение и казнь Атауальпы – первого инкского императора, павшего от руки испанских захватчиков.

Часто такие исторические пантомимы заканчиваются правильно с исторической точки зрения, но существуют версии, когда могущественный колдун встает на защиту Атауальпы и прогоняет прочь испанцев.

Начало современной андской музыки можно отсчитывать с рубежа XIX—XX веков, потому что именно с этого момента зародился художественный и научный интерес к этому феномену. В 1890-м году Луис Флорес и Мануэль Моне, гитаристы из Куско, первыми стали записывать индейские мелодии. За ними последовали другие музыканты, а перуанский педагог, пианист и гитарист Пио Венсеслао Оливера между 1896 и 1900 собрал более 50 народных мелодий, звучавших еще до конкисты. В 1905-м году индеец по крови Даниэль Аломиа Роблес вместе с супругой пианисткой Себастьяной Годой приступил к изучению индейского музыкального фольклора и за 10 лет собрал около 1260 мелодий. Деятельность этих пионеров в области андской народной музыки подхватили многочисленные музыканты и фольклористы.

Именно Даниэль Аломиа Роблес подарил миру бессмертную мелодию «El Cóndor pasa» – «Полёт кондора». Инструментальная мелодия была признана национальным достоянием Перу, а голос, причем поющий на английском, подарили ей в 1970-м году участники американского дуэта Пол Саймон и Арт Гарфанкел, услышавшие её на парижском концерте фольклорной группы Los Incas.

Еще один перуанский композитор Теодоро Валькарсель также изучал фольклор своей родины, наполняя им своё творчество, в том числе балет «Сурай-Сурита», «Индийский концерт» для скрипки с оркестром (1939), симфонические поэмы «Качампа», «Среди руин Храма Солнца» (1940), вокальные и фортепианные произведения. Композитор опубликовал записи индийского музыкального фольклора, в частности сборник «180 фольклорных мелодий».

После Второй мировой войны, в конце сороковых годов, композитор, дирижёр и скрипач кечуанского происхождения Хулио Армандо Гевара Очоа последовательно изучал и развивал музыкальные традиции народа своей страны. Он создал «Перуанскую трилогию», «Перуанскую партитуру для большого оркестра» и «Перуанские эстампы» для камерных составов.

Вторая половина XX века ознаменовала значительный подъем популярности андской музыки. В 50-е годы произошли важные изменения в государственных устройствах осколков Тауантинсуйю. Так, в 1952-м году началась Боливийская национальная революция, которая существенно изменила ход политического, экономического и социального развития страны, в особенности, местного населения. На радио началось вещание на аймара и кечуа, история и фольклор страны стали интенсивно изучаться.

В 1965-м году в Ла-Пасе сформировалась группа Los Jaïras, которая первая начала преобразовывать фольклорные мотивы в мелодии, привычные для европейского слуха. Группу собрал Гилберт Фавре (Gilbert Favre), флейтист из Женевы. Он обучался в Женевской консерватории, играл джаз на кларнете, а потом поехал в Южную Америку, в Боливию, где заменил кларнет на кену. Когда он собрал фольклорную группу, местной публике его представляли не иначе, как «El Gringo», а жанр, в котором он играл, назвали «неофольклор».

В конце 1960-х на небосклон андской музыки ступила **Лузмилла Карпио** (Luzmila Carpio) – боливийская певица, которая также побывала послом своей страны во Франции с 2006-го по 2010-й год.



*Лузмилла Карпио исполняет песню под аккомпанемент чаранго. Фото М. Коглан. [www.flickr.com](http://www.flickr.com)*

В те же годы блистала неподражаемая **Има Сумак** (псевдоним Ima Sumak буквально переводится как «Какая красивая»), талантливая певица, способная моментально переходить от очень низких тонов к самым высоким. Её голос охватывал пять октав. Сначала певица покорила Южную Америку, затем США, Европу и даже Советский союз.

В 1971-м году в городе Капинота, что в боливийской провинции Кочабамба, собралась группа **Los Kjarkas**, а основал её Wilson Hermosa (Уилсон Эрмоза) вместе со своими братьями Кастелем, Гонсало и Эдгаром. Кечуанское слово *kharka* имеет много значений: это и «дрожь от холода или от страха», и сам «страх», и «грубый, неотёсанный и невыттый». Группа гастролирует не только по Южной Америке, но и по США, Европе и даже Японии. В восьмидесятые годы, когда группа находилась на пике популярности, бразильская группа Каома выпустила известный хит «Ламбада» на основе песни Харкас *Llorando se Fue* («В слезах она убежала»). Истинные авторы песни выиграла судебное дело, а обвиненная в плагиате Каома компенсировала им ущерб. Песня претерпела множество ремиксов и прошла через массу заимствований разными исполнителями. Например, дуэт Питбуля и Дженифер Лопес использовал этот мотив в песне *On the Floor*, обозначив авторами именно братьев Эрмоза.

До сих пор группа успешно создаёт и исполняет песни, в её составе появились молодые музыканты, в том числе выходец из Японии Макото Шисидо.

Группа Харкас, как никто иной, олицетворяет чувствительность андской души, трогательно исполняя грустные песни. Также именно Харкас прославили африкано-боливийский жанр *сайя*, исполняя множество песен в этом стиле.

В 1984-м году в Перу собралась группа «Альборада», которая до сих пор является символом современного андского звучания. Лидер группы – Sixto Ayvar Alfaro (Сиксто Айвар Альфаро), которого ласково называют «Сикстуча». Остальные участники: Lenin de la Torre (Ленин де ла Торре), Víctor Valle (Виктор Валле) и младший брат Сикстучи – Wilber (Уильбер). Группа появилась на свет в родном городе Сикстучи – Окобамбе, что находится в провинции Апуримак, затем переместилась в столицу страны, а далее вовсе покинула её пределы, мигрировав в немецкий Кёльн. В изначальном составе группы числился друг, соратник и учитель Сикстучи – Фреди Ортис, который не пожелал переезжать в Германию, поэтому отделился от Альборады и в 1994-м году создал собственную группу, назвав её Uchra (пепел). Фреди и его группа – довольно знаковая фигура в современной андской музыке, поскольку он не только исполняет мировые рок-хиты на кечуа (например, каверы на «Нирвану»), но и подарил в своё время миру хит «Анапау», который в дальнейшем стала исполнять «Альборада», а за ней – весь мир.



*Группа Alborada состава 2017 г. Фото Job Edwing Quintanilla Pretell. [www.wikimedia.org](http://www.wikimedia.org)*

Оставшись без Фреди, в Кёльне Сикстуча познакомился с Виктором и Лениным, и это судьбоносное знакомство определило современное звучание группы, прославившее её на века. Её стиль можно обозначить одним словом – фьюжн, то есть смешение коренных андских мотивов и современных ритмов, объединение народных духовых инструментов и синтетического звучания. По дискографии группы можно чётко проследить её эволюцию, музыканты постоянно расширяют границы своего репертуара. Например, в двойном альбоме *Melodias Del Corazón* музыканты на народных духовых инструментах исполняют современные мировые хиты, включая *My Heart Will Go On* Селин Дион, *Wind of Changes* группы «Скорпионс» и прочие. В альбоме *Meditation* 2002-го года звучат мелодии, характерные для индейцев Северной Америки, причём текст песен звучит на кечуа. В альбоме *Camino Al Sol* 2005-го года группа углубляется в историю и музыкальную культуру родной страны, расширяет диапазон используемых инструментов. В альбоме *Sunqunchiku Otavalo* 2006-го года группа выражает своё уважение соседнему Эквадору, исполняя мелодии в стиле этой страны. Здесь звучат скрипки, характерные для жанра Сан-Хуанито. В альбоме 2012-го года *Diaspora – Ritmos en la sangre* ещё сильнее прослеживается влияние Эквадора, и Альборада впервые за многие годы запела на испанском.

Группа Альборада до сих пор активно выступает в Перу и живёт на две страны, постоянно перемещаясь между родиной и Германией.

В один год с Альборадой появилась еще одна группа, исполняющая андский фьюжн. Это боливийская «**Каламарка**». Название группы происходит от двух слов K'ala Marka, что означает «каменный город» на языке аймара. Отцы-основатели и лидеры группы Уго Гутьеррес и Родольфо Чоке. Группа активно и успешно гастролирует по многим странам мира, включая Францию, Израиль, Испанию, Германию, Англию, США.

Первые альбомы группы полностью отображают музыку инков доколумбовой эпохи. Песни исполняются на кечуа и аймара, звучат народные духовые инструменты в сочетании с чаранго. С годами группа развивается, находит собственный стиль и переходит на испанский язык. Лирика группы касается экологических и исторических аспектов, песни повествуют о народных легендах, призывают индейцев обеих Америк к объединению.

Молодая певица **Дамарис** представляет современную андскую музыку, которая является результатом объединения традиционных индейских мотивов и современного популярного стиля. Певица также ведёт шоу *Miski Taki* (Моя сладкая песня), где выступают современные музыканты Перу.

Дамарис – дочь перуанской певицы Виктории де Аякучо, поэтому она с малых лет изучала традиционные песни и танцы своей страны.

**Renata Flores** исполняет на кечуа мировые современные хиты.

Группа **INDIOGENES** представляет собой скорее коммерческий продукт, в музыке которого Анды присутствуют лишь на несколько процентов. Они продолжают традицию фьюжн, объединяя музыкальные стили Южной и Северной Америк.

Современная музыка Эквадора не ограничивается уличными музыкантами, исполняющими песни Альборады на улицах европейских городов. Существуют и местные группы, которые сохраняют свою аутентичность, не меняя её на наряды, напоминающие о Северной Америке. Среди молодых эквадорских коллективов можно назвать **Yarik Taki** и **Ayllu Brothers**. Как современные музыканты, они публикуются в YouTube и проявляют активную деятельность в социальных сетях.

Настоящий фолк без примеси фьюжна представляют несколько групп. **Savia Andina** – боливийская группа, исполняющая фолк более 30 лет. **Bolivia Manta** – боливийская группа, собранная во Франции в 1977-м году. Группа исполняет чистый фолк, сохранившийся с доколумбовой эпохи, без использования современных инструментов и синтетических звуков.

## Музыкальный инструмент сику и мировоззрение аймара

*А. В. Левкова*

### Сику, музыкальный инструмент

Сику – древний музыкальный инструмент, «музыка ветра» в доинковских и инковских культурах Андского Альтиплано. В настоящее время широко распространен в высокогорной части Боливии, Перу, на севере Чили и Аргентины. [1]

Согласно исследованиям археолога из Куско Луиса Барредас Мурильо (Luís Barredas Murillo, [2]), инструмент появился в докерамическую эпоху; а согласно археологическим данным, предоставленным Чавес Байон (Chávez Ballón), свидетельства об интенсивном использовании сику обнаружены между горизонтами Чавин (Chavín, 900 г до н.э. – 200 г до н.э.) и Тиауанако (Империя со столицей Тиауанако, 300 г до н.э. – 300 г н.э.), начиная с религиозных церемоний народа койя; инструмент используется до настоящего времени. Следует подчеркнуть, что в историческом прошлом сику использовался во всех социальных, религиозных, политических и военных церемониях; поэтому и сегодня инструмент всегда можно услышать на народных праздниках, таких как крестины, свадьбы и, разумеется, на религиозных церемониях, таких, как Праздник Чакана (Майский Крест), и других обрядах, посвященных покровителям и защитникам жителей Альтиплано.



*Фигурка из Перу. Музей города Шаффхаузен, Швейцария. Фото Helvetiker.  
[www.wikimedia.org](http://www.wikimedia.org)*



Сику как музыкальный инструмент изготавливают из нескольких трубочек различных калибров длины и диаметра, сделанных способом «флейты». Получается инструмент без «поддува», состоящий из тростниковых трубок, который подвергают процессу трансформации (обработка состоит в подстраивании флейт до определенных тонов, а стволы самых крупных флейт обрабатывают горячим парафином), и, в результате, сика превращается в музыкальный инструмент. Таким образом, инструмент сика состоит из небольших труб, издающих высокий звук, и больших, звучащих басом, составленных в ансамбль наподобие флейты Пана, и традиционно известен как Чака Сика (Chaka Siku); исторически связан с понятием Андского креста: Чакана (на аймара: Chakana), так как расположение труб от меньшей к большей, ступенями слева направо, в руках музыканта напоминает квадратный (Андский) крест.



*Сикю всегда можно услышать на народных праздниках. Фото автора.*

Если рассмотрим внимательно любую сикю, то увидим, что сопла каждой трубочки аккуратно срезаны «по макушке», а на нижних концах оставлены обычные природные перекрытия тростниковых трубок, что позволяет регулировать интенсивность подачи воздуха. Конструк-

ция позволяет открывать одни трубки (сопла сверху) и закрывать другие (дно), отождествляя каждую дудочку с отдельным «певцом»; таким образом, в конструкции сику использованы законы акустики; и в большинстве случаев инструмент может быть тонко настроен и издает чистый гармоничный звук.

### **Сику: происхождение названия и связь с сакральным смыслом использования инструмента**

Свидетельства, полученные в общинах аймара, разнообразны. Пожилой исполнитель, «сикури» (sikuri), из группы Grupo Nach'a Sikuris, провинция Мохо – Пуно, говорит следующее: (на аймара) «Sikunakaja walysuma sikt'asiñara, irampi arkampi, jaqtharisiñara», – «Сикури должны погружаться в вопросы мироздания в великой гармонии между Ира (на аймара: Ira, идущий впереди) и Арка (на аймара: Arka, идущий следом)». (Апрель, 1988, [1]).

В результате, единство двух блоков сику работает как обмен вопросами – ответами, как в случае непрекращающегося гармоничного диалога между двумя людьми; вопросы Ира сику превращаются в ответы Арка сику, ответы Арка сику, в свою очередь, снова становятся вопросами; таким образом, из вопросов и ответов Ира и Арка, получается диалог, скрепленный музыкальными нотами, издаваемыми обеими частями инструмента. На аймара это называется: «Irampi Arkampi, jaqtharisiñara» (взаимный обмен между звуками Ира сику и Арка сику), техника музыкального диалога, ансамбль двух частей мироздания, проявленный исполнителем сикури через две части инструмента. Таким образом, если сущность диалога состоит в вопросах и ответах, то и в музыкальном произведении для сику звуки чередуются, словно в постоянном диалоге.



*Сику. Фото Ана Ореро. [www.wikimedia.org](http://www.wikimedia.org)*

Чтобы выяснить происхождение слова сикун, обратимся к языку аймара севера региона Пуно. В соответствии с приведенными выше аргументами о технике музыкального диалога, слова языка аймара, точнее всего описывающие процесс, это «Sikt'asiña» (вопрошание), или «Sikhum» (вопрос), происходят от глагола «Sikht'aña», что в переводе на русский означает «задавать вопрос». [3]

## Легенды о сикун

В провинции Италаке (Italaque, Боливия, к северо-востоку от озера Титикака) рассказывают, что однажды старик, чтобы успокоить беспрерывно плакавшего младенца, срезал соломинку. Подул в нее, послышалась нота, потом другие. Так родилась сампонья или сикун (на аймара). [4]

Другая легенда рассказывает о крестьянине, который, возвращаясь поздно домой, услышал, как ветер посвистывает в зарослях тростника у ручья. Ему захотелось унести с собой этот звук, и крестьянин срезал несколько трубок и в тиши дома настроил из них первую сикун.

Классическую легенду о появлении флейты Пана также повсеместно рассказывают в Андах. В одном из сюжетов «Метаморфоз» Овидия читаем: Аркадскую (Греция) нимфу-охотницу по имени Сиринга преследовал Пан. Спасаясь бегством, она умоляла Землю помочь ей, и была превращена в тростник, из которого Пан сделал свою свирель – пастушью флейту, и назвал ее «Сиринга».

## Литература

[1] Apaza, Rubén Darío (2004) El Siku en la Cosmovisión Aymara. Tesis de Grado. Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco. Facultad de Ciencias Sociales — Antropología.Cusco.

[2] Murillo, Luis Barreda (1995) Historia y arqueología pre-inka. Instituto de Arqueología Andina Machupichu.

[3] Cerron Palomino, Rodolfo (2000) Lingüística Aimara. Centro de Estudios Andinos, «Bartolomé de las Casas».

[4] Civallero, Edgardo y Sara Plaza Moreno (2010) Tierra de vientos. Editada en Madrid (España). ISSN 2173—8696.

## Музыка индейцев в редукциях иезуитов

М. Л. Дубоссарская

*Памяти*

*Николая Викторовича Ракуца,*

*учителя, коллеги и друга*

Более двухсот лет, с середины шестнадцатого века по вторую половину восемнадцатого, на землях Южной Америки жили и процветали иезуитские поселения-редукции. Больше всего прославились парагвайские редукции индейцев-гуарани, но были они и в нынешних Боливии и Эквадоре, и на Ориноко. В них миссионеры-иезуиты собирали индейцев, чтобы обучить их Слову Божию, привить им оседлый образ жизни, научить земледелию и скотоводству, искусствам и ремеслам, сделать их из дикарей-язычников такими же христианами, как они сами. Скажем, пожалуй: сделать *такими же*, как они сами.

Да, иезуиты отличались от большинства своих собратьев-миссионеров тем, что знали: чтобы обратиться к Богу, Другого нужно узнать. Но, узнавая, они все равно помещали Другого в рамки каких-то своих категорий. Индейцы, например, оказались «варварами». Но, с другой стороны, варвары-индейцы просто не знали раньше пути к Богу, а теперь у иезуитов появился шанс, пользуясь подходящими для варваров методами, христианизировать их.

Никто, разумеется, не задумывался при этом о сохранении индейской культуры. Но, как ни странно, именно в огражденных от враждебного креольского мира иезуитских редукциях эта культура зачастую сохранялась и развивалась. Она просто немного ушла в тень.

Искусство в миссиях недолго оставалось чисто европейским. И вот уже колонны в деревянных церквях Мохоса становятся похожи на деревья в густой сельве – индейском раю, а праздничные триумфальные арки гуаранийских редукций украшаются разнообразными плодами парагвайского растительного и животного мира, тоже напоминавшими индейцам об их исконных представлениях о рае, месте, где есть возделанная невозделанная земля («земля без зла»), и где всего в изобилии.

Иезуиты отводили особую роль в христианизации индейцев искусству и, в частности, музыке. Практически каждый иезуитский писатель отметил особую чувствительность индейцев к этому виду искусства. Как сказал Мануэль де Нобрега, бразильский иезуит: «Дайте мне оркестр, и я обращу всех неверных к Христу». (Потом эта фраза попала в голливудский фильм об иезуитах «Миссия».)

Индейцы казались иезуитам, как и в остальных видах искусства, прекрасными исполнителями (в нашем случае, музыкантами и музыкальными мастерами), начисто лишенными при этом собственно творческого начала. Индеец якобы играл свою партию строго по нотам, даже не пытаясь привнести что-то свое. Не приходилось говорить об индейцах-композиторах. Падре Антон Зепп подробно описывал в своей реляции все то, чего *не знали* индейцы в музыке до контакта с европейцами (сами европейцы, заметим, открыли все это для себя не так уж и давно): органа, многоголосия, нотных долей и так далее, и так далее.



*Орган на фасаде одной из иезуитских церквей. Редукция Тринидад. Фото scarlstead. [www.flickr.com](http://www.flickr.com)*

Музыка, которая, действительно, производила на аборигенов сильнейшее впечатление, должна была позволить миссионерам надежнее контролировать души своей паствы. И речь не только об эстетическом впечатлении, которое производила музыка на индейцев. Регулярное музицирование, тем более в оркестре и в хоре, приучало к дисциплине, к самодисциплине в процессе игры на инструментах или пения и к подчинению указаниям руководителя ансамбля (хора). Способствовали этому и сами формы музыки Раннего Нового Времени (четырёхтактовые размеры, мензуральная нотация, каденционные обороты и специфические высоты звука, определяемые западным музыкальным строем). Звуковые сигналы (звон колоколов) определяли распорядок дня обитателей миссии и обозначали тот или иной предписанный для них вид деятельности (молитва, работа, учеба и т.д.). В редукции обычно постоянно присутствовали из иезуитского руководства только настоятель и его помощник, но практически никогда против них не поднималось недовольство. Индейцы организовывали себя сами.

В каждой редукции существовал свой ансамбль из индейцев для религиозных нужд, который в меру своих сил опекал местный падре. Где-то он сам умел играть лучше, где-то хуже. Параллельно шел обмен знаниями и умениями между музыкантами соседних редукций. По крайней мере, так это должно было выглядеть по предположению орденового руководства. В реальности все оказалось гораздо сложнее.

Как ни странно, до прихода европейцев среди гуарани вообще не было музыкантов. Но дело не в том, что они не любили или не понимали музыку, наоборот. Музыка играли все. И это не были ансамбли в европейском духе, во главе с дирижером или, во всяком случае, с каким-то определенным руководителем. Это было совместное и очень важное дело, которое делали равные участники. Кроме того, гуарани, в отличие от большинства профессиональных европейских музыкантов, привыкли внимательно слушать и запоминать музыку, не надеясь

на нотную грамоту, которой не знали. Соответственно, гуаранийская музыка не могла безмолвно передаваться в рамках профессиональной элиты, ей необходим был слушатель.

Если же вернуться к пресловутому «отсутствию новизны» у гуарани, надо вспомнить, что и в европейской музыке еще не настолько задолго до этого ценилась именно верность традиции, а не изобретение чего-то нового. Был тут, возможно, и еще один момент: музыка была для индейцев, как до иезуитов, так и в миссиях, священна, и именно поэтому неприкосновенна.

Реакцию гуарани на европейскую музыку определила не какая-то ее особенная «красота», а особая роль музыки в традиционном гуаранийском обществе.

Для отцов-иезуитов, как и для любых европейцев Нового Времени, музыка четко делилась на церковную и светскую. И все то, что не походило на привычное им церковное, автоматически записывалось в светское. Но у индейцев до встречи с европейцами просто не было светской музыки! Вся она была прочно связана с культами и ритуалом. Падре, разрешавший своей пастве использовать во время церковных праздников в редукциях и даже при богослужениях традиционные музыкальные инструменты, очевидно, не видел в них ничего собственно языческого. Но для индейцев сам звук их был священным.

Музыка, предназначавшаяся миссионерами для индейцев, писалась изначально упрощенной, чтобы облегчить ее использование для целей катехизации. Двух-трехтактовые ритмы часто казались для этого более удобными, чем усложненная барочная музыка. Часто брали за основу грегорианские песнопения или европейские народные мелодии.

И ритм, и гармония, и музыкальный склад должны были иллюстрировать или подчеркнуть содержание текста вокального произведения, сочиненного для индейцев, а это могли быть как собственно богослужебные песнопения или положенный на музыку катехизис, так и нравоучительные песенки вроде такой: «Плохо воровать,/ Плохо напиваться,/ Быть умеренным в еде и питье —/ Вот это не грех», и даже оперы на религиозные сюжеты.

Еще во времена самой первой иезуитской миссии в Новом Свете использовал индейские мелодии с положенными на них христианскими текстами на португальском и языке тупи для катехизации индейцев, особенно молодежи, в январе 1550 г. португальский иезуит падре Жуан де Азпилкета Наварро. К сожалению, после 1551 г. иезуитам пришлось сократить применение индейских мелодий и инструментов, а потом и вовсе отказаться от них. Яростные споры в среде иезуитов о том, можно или нельзя для вступления в контакт с коренными жителями пользоваться уже существующими мелодиями, оригинальные тексты которых не всегда сразу удавалось понять, так что они вполне могли противоречить новым христианским, в конце концов, сделали иезуитов более избирательными в этом вопросе.

Такое «эпистемологическое насилие» (Д. Сингер) порождало среди индейцев в миссиях противодействие. Хочется сказать «глухое», но нет, как раз *звучащее*. Такое, как звук традиционных погремушек, барабанов и бубенцов во время католических религиозных церемоний. Такое, как ритуальные плачи, песни и пляски – да, по текстам католические, но неразрывно связанные с доиспанским прошлым.

Не в последнюю очередь индейским был состав инструментов в оркестрах при иезуитских миссиях: наряду с европейскими органами, клавесинами, арфами, скрипками, тромбонами и фаготами, индейские флейты, барабаны, шесты для отбивания ритма, мараки (ед. ч. марака́; у нас их называют обычно маракасами).



*Ангел с музыкальным инструментом марака в левой руке. Редукция Тринидад. Фото Г. Вильде*

На рельефе в одной из церквей Парагвая XVIII века с мараками в руках изображены даже ангелы, причем на самом видном месте. Иезуиты прекрасно знали, что мараку использовали в своих ритуалах шаманы, но это их, похоже, не смущало. Подумаешь, какая-то погремушка. Но для гуарани это была не просто погремушка. Через мараки, сделанные из высушенных тыкв-калебасов с камешками или семенами внутри, с индейцами говорили предки. Во времена, когда христианство еще не устоялось на землях гуарани, один шаман, призывая подняться на борьбу с пришельцами, обращался к своему народу с такими словами: «Мы должны быть с нашими дедами: пусть вечно звучит на нашей земле голос наших калebasов и такуаров». В документе, приводящем эти слова, поясняется: «инструменты, которые они используют при попойках и колдовстве».

Кроме того, в калebasы-погремушки могли вселяться духи. Еще первый иезуитский миссионер в Бразилии Жозе де Аншьета (XVI в.) рассказывал, что тыквам придают сходство с человеческой головой и обращаются к ним как к оракулам за предсказанием успеха в войне.

Ганс Штаден, проведенный в XVI веке в плену у бразильских индейцев тупинамба, ближайших родственников гуарани, почти десять месяцев, даже писал, что сделанные из тыкв мараки, с которыми они танцуют и поют, – их боги. Шаманы-*наже* обходят индейские селения, в каж-



дой большой хижине устраивается праздник, на который женщины и дети не допускаются, маракам делаются щедрые подношения, чтобы они соизволили говорить. Производится специальный обряд, во время которого шаман окуривает особой травой каждую мараку отдельно и разговаривает с ней.

Мужской музыкальный инструмент, марака, и женский, шест для отбивания ритма, составляли своего рода ритуальную пару. Марака ассоциировалась с женским началом и женским половым органом, а шест – с мужскими, и во время музицирования музыканты как бы «заставляли звучать» признаки противоположного пола.

Во всех практически гуаранийских миссиях были и небольшие светские ансамбли: две флейты и барабан или два, которые играли каждый раз, когда люди отправлялись в дорогу, будь то по суше или по реке. Играли они и музыку, услышанную от профессионалов, и традиционные мелодии. Флейты и барабаны по отдельности были известны гуарани до завоевания, но такое сочетание наводит, скорее, на мысль о европейских оркестрах, может, даже военных. В редукциях были в последние десятилетия военные отряды для защиты от набегов португальских бандейрантов, обращавших индейцев в рабство; может, тогда вошли в обиход и подобные ансамбли?

Со временем иезуиты стали лучше разбираться в тонкостях индейского искусства. Падре Хосе Гумилья, работавший в миссиях на Ориноко уже в XVIII веке, зарисовал индейские музыкальные инструменты, духовые и ударные, и подробно описал, в каких случаях они используются. При этом он явно понимал, что назначение некоторых из них – сугубо культовое. Собственно говоря, он совсем не обязательно был первым или тем более единственным, кто это понял, но благодаря орденской цензуре, через которую проходили все письма и публикации иезуитов времен миссий, мы уже никогда об этом не узнаем.

В любом случае, у иезуитов оставалось слишком мало времени на исследование этой темы: в 1767 году орден был изгнан из Америки. С собой миссионерам не разрешили взять даже личные записи. Неизвестно, какие богатые сведения, в том числе об индейской музыке, оказались навсегда потеряны.

Во время войны против совместных испано-португальских сил в 1753—1756 гг., когда многие гуарани погибли или вынуждены были обратиться в бегство, среди индейцев внезапно прошел слух о предательстве иезуитов, которые, действительно, повели себя не слишком решительно. Зазвучали и предсказания скорого конца миссий. И тогда, не надеясь уже на заступничество святых отцов, многие гуарани воссоединялись со своими братьями-язычниками шли на бой со своими древними песнями. За сто с лишним лет жизни в редукциях они не забыли эти песни.

## Литература

Об иезуитских редукциях, прежде всего, конечно, парагвайских, существует целая литература, начиная с классической книги Канингема Грэма «Исчезнувшая Аркадия» (R.V. Cunninghame Graham. *A Vanished Arcadia*), впервые опубликованной в 1901 году. Непосредственно о музыке в иезуитских редукциях в последние годы писали, в частности, музыковед Маркус Холлер (Marcus Holler), историк Ариель Герман Вила Редондо (Ariel Germán Vila Redondo), этнолог Гильермо Вильде (Gillermo Wilde) и многие другие. Их работы можно найти в интернете в открытом доступе.

Неидеологизированной литературы об иезуитских редукциях на русском языке почти нет. Исследователи видят в них то коммунистическую утопию, то тоталитарное государство. В последнее время вышло несколько статей в журналах, но о музыке там сказано очень мало.