

УДК 7

*Е. В. Коноплева***МУЗЫКА КАРНАВАЛА В РИО-ДЕ-ЖАНЕЙРО:
ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ**

В данной статье раскрывается специфика музыкального компонента бразильского карнавала в диахроническом аспекте. Характеризуется генезис музыкальных карнавальных форм, их жанровые особенности и место в карнавальная культура Рио-де-Жанейро.

Ключевые слова: музыкальный компонент карнавала, жанровая специфика музыкальных форм, бразильская карнавальная культура.

*E. V. Konopleva***MUSIC OF CARNIVAL IN RIO DE JANEIRO:
HISTORY AND MODERNITY**

This article highlights the problem of musical organization of carnival forms and their place in contemporary culture on example of the musical component of the Brazilian Carnival in its historical development.

Relevance of the study is related to the significance of the phenomenon under study. Carnival is a complex and manifold phenomenon unparalleled in modern culture. It has connection with mythological reasoning and ritual, with game as a form of human activity, with religious concepts and ideas, with different art forms (fine and applied arts, performing arts, choreography, music and literature), which make a part of the carnival in their specific forms. The musical organization of the carnival differs across the countries and periods, while maintaining its festive nature, connection with ritual (the memory of the genre) and conditionality of the context of action. The musical component of the Brazilian carnival is extremely rich and diverse. It represents a great interest and importance for musicological research for many reasons, among which are the following:

- Brazilian carnival music plays a crucial role in organization of festive activities and largely determines the development processes of carnival forms;

- carnival music is the main embodiment of national identity and important part of the Brazilian musical culture. It is a profuse ground for the formation of a special type of democratic musical creativity: popular music;

- Brazilian carnival music became a creative platform for emergence of the new musical styles and trends, formation of new musical genres. In carnival music, multiple-level synthesis of European, African and Latin American traditions, instrumental and vocal music took place and greatly contributed to development and enrichment of musical and poetic language of Brazilian and world culture.

- carnival music greatly influenced various spheres of non-carnival culture, particularly academic professional musical art, presented by works of such composers as H. Villa-Lobos, J. Siqueira, F. Minhone, E. Nazaret, L. Cardoso and others.

Despite of the great importance of the problem it continues to be understudied. Therefore the holistic research of Brazilian carnival and its musical aspect is especially relevant and has great academic and practical value.

Keywords: musical component of carnival, specifics of musical forms, Brazilian carnival culture.

Карнавал, объединяя в себе жанровые образования языческого ритуала и церковного действия, многовековые традиции шутовства и устной литературы, площадного зрелища

и древнейших форм театра, является сложным и многосоставным явлением, не имеющим аналогов в современной культуре. Карнавал пережил длительный период развития

в культуре многих народов, в первую очередь европейских. Народы Латинской Америки, в частности бразильцы, с одной стороны, восприняли европейские карнавальные традиции от колонизаторов, с другой – в большей степени опирались на собственные народные истоки. Таким образом, бразильский карнавал приобрел яркий национальный характер, функционируя как своеобразный «остров», «очаг» традиционной культуры.

Музыкальный язык карнавала отличается в разных странах и в разное время, сохраняя при этом свою «праздничную» природу, связь с ритуалом (память жанра) и обусловленность контекстом действия. Музыкальное наполнение бразильского карнавала, в особенности карнавала в Рио-де-Жанейро, необыкновенно богато, разнообразно и представляет несомненный интерес и значимость для музыковедческого исследования. Его изучение в диахроническом аспекте исключительно важно, так как позволяет проследить богатую эволюцию от ранних форм традиционной культуры до современного профессионального шоу. Таким образом, цель данной работы – на примере карнавала в Рио-де-Жанейро выявить специфику музыкального комплекса карнавального действия в его историческом развитии.

От своих истоков до наших дней карнавал Рио-де-Жанейро сменил множество форм и обликов, в своей неутомимой живучести постоянно адаптируясь к новым социально-политическим условиям. По мнению исследователей, два последних десятилетия XIX века и три первых десятилетия XX века являются основным периодом формирования бразильского карнавала и его музыкального языка [9].

Вместе с тем карнавальная традиция в Бразилии появилась намного раньше, ещё в XVI веке, привезенная иммигрантами-колонизаторами из Португалии. Следуя португальской традиции, вплоть до XIX века,

бразильский карнавал назывался *энтрудо* (от латинского *introitus* – «вход», «начало») и проводился за семь недель до Пасхи и за три дня до *Пепельной среды* – начала Великого поста римско-католической церкви. Основным развлечением во время *энтрудо* было обливание друг друга водой и обсыпание бобами, горохом, мукой и другими пачкающими порошками и жидкостями. Что касается музыкальной составляющей праздника, то поначалу, согласно мнению исследователей, *энтрудо* было уличной игрой без музыки и без танцев [16]. Зарождение музыкального оформления карнавала началось в XVIII веке и было связано с творчеством *музыкантов-цирюльников* – чернокожих рабов-ремесленников Рио-де-Жанейро, которые в свободное от работы время осваивали игру на каком-либо инструменте и собирались в уличные ансамбли для участия в различных городских праздниках. Ж. Тиньорао пишет: «Музыка *цирюльников* стала первым инструментальным звуком, предназначенным для увеселения бразильской публики в XVIII веке – в эпоху, когда ещё не существовало городской инструментальной музыки как таковой» [15]. В начале XIX века музыка являлась обязательной составляющей всех основных календарных праздников Бразилии, в том числе и карнавала-*энтрудо*, а к середине XIX века она стала более организованной, когда, согласно М. Лира, *цирюльники* представляли собой целый оркестр, возглавляемый дирижером [10]. Репертуар ансамблей *цирюльников* был достаточно разнообразным и, кроме праздничных церковных гимнов, включал европейскую танцевальную музыку: вальсы, *квадрилы*, *фанданго*, контрадансы. Однако в их исполнении европейская музыка уже претерпевала различные изменения, становясь «воистину бразильской»: с балансирующим ритмом, покачиваниями и синкопами. По словам К. Сандрони, чернокожие музыканты, в отличие от белых, играя

европейскую музыку, добавляли в неё своеобразную живость, особое ритмическое акцентирование, нечто такое, что нельзя зафиксировать нотами, «грациозные усложнения», своеобразную манеру исполнения, которая, став привычной, переросла в традицию [12]. Как пишет М. Лира: «Сами того не зная, музыканты-цирюльники положили начало тому, что впоследствии будет названо *бразильским ритмом*» [10].

В результате интерпретации европейских музыкальных жанров под воздействием афро-негритянских влияний в творчестве *цирюльников* возникли первые самобытные городские жанры Бразилии, такие как *лунду*²⁹, в котором европейская мелодия в двухдольном размере, основанная на гаммообразном движении, арпеджио и секвенционных оборотах сочетается с синкопированным ритмом, характерным для афро-бразильской музыки, который является особым видом полиритмии, возникающей при использовании более мелких ритмических группировок, чем принято в метрике европейской музыки.

Появление самобытных городских жанров на карнавале послужило развитию особого пласта демократического музыкального творчества, называемого *популярная музыка*, часто рассматриваемая как особая область или модификация фольклора. Ритмическая свобода и импровизационность, характерная для негритянской музыки, в сочетании с ме-

лодическими оборотами и гармонией европейских танцевальных жанров, стала одной из главных характеристик бразильской *популярной музыки*, в том числе и карнавальная.

В середине XIX века на *уличном карнавале* Рио-де-Жанейро, который постепенно становился все более организованным, появилось первое музыкально-оформленное пение в виде песенки *зе-перейра*. Традиция марширующих барабанщиков *зе-перейра* была привезена в Бразилию из Португалии, где они являлись участниками религиозных праздников. В 1850-х годах барабанщики *зе-перейра*, одетые на португальский манер в рубахи с широкими кожаными поясами и деревянные башмаки, производя невероятный шум на своих барабанах *бумбо*, становятся обязательными персонажами уличного карнавала в Рио-де-Жанейро. Незамысловатая песенка «Да здравствует зе-перейра!», заимствованная из популярной французской театральной пьесы, стала первой вокальной мелодией, полностью адаптировавшейся к карнавалу, и олицетворением уличного народного праздника не только в Рио-де-Жанейро, но и во всей Бразилии. Согласно Э. де Аленкару, мелодию *зе-перейра* можно было услышать вплоть до середины XX века в качестве карнавальных фанфар, исполняемых меднодуховыми и ударными инструментами в момент открытия, кульминации и завершения карнавальных празднеств [3].

Таким образом, в первой половине XIX века началось формирование танцевальной и вокально-инструментальной музыки бразильского карнавала в процессе взаимодействия европейских и местных традиций. Несмотря на то, что в качестве составляющей праздника музыка имела второстепенное значение в ранних карнавальных формах, возникли все необходимые предпосылки для дальнейшего развития и усиления её роли в организации праздничного действа.

²⁹ *Лунду* (порт. *lundu*) – бразильский танец с вокально-инструментальным сопровождением, возникший под влиянием танцев рабов, завезенных в Бразилию из Анголы, в частности, под влиянием танца *батуки*. От него *лунду* заимствовал ритмическую основу и вызывающе-чувственные танцевальные движения. В то же время *лунду* заимствовал некоторые черты европейской музыки и танцев, такие как мелодия с гармоническим инструментальным сопровождением на струнном инструменте *бандолине* и танцевальные движения с прищелкиванием пальцев среди прочих.

Во второй половине XIX века происходит интенсивное развитие национальной аутентичной карнавальской музыки, связанное с появлением новых форм, таких как карнавальские *кордоны*. *Кордоны* представляли собой группы ряженых, состоявшие из негров и метисов беднейшего происхождения, которые шествовали по улицам Рио-де-Жанейро под звуки африканских ритмов, исполняемых на ударных инструментах (*пан-дейру*, *адуфо*, *куике* и *реко-реко*), в свободном импровизированном танце, напоминающем африканский ритуальный танец *батуки*³⁰. По мнению исследователей, карнавальские *кордоны* берут своё начало в синкретичных религиозных процессиях черных рабов, таких как *Nossa Senhora do Rosario dos Pretos* – Праздник Девы Марии ду Розарио Покровительницы Чёрных³¹, в которых католические святые отождествлялись с африканскими бо-

³⁰ *Батуки* (порт. *batuque*) – африканский групповой ритуальный танец, символизирующий плодородие, первоначально исполняемый рабами кофейных плантаций, а в настоящее время являющийся частью афро-бразильского религиозного культа *кандомбле*. Был привезен в Бразилию рабами из Анголы. Исполняется под аккомпанемент африканских барабанов *тамбу* и *кенженге* и индейских калибасовых погремушек *матрака* и *гийайа*. Основным движением этого танца является *семба* или *умбигада* – столкновение пупками (от порт. *umbigo* – пупок), во время которого, один партнер ударяется пупком с партнером противоположного пола, таким образом приглашая его к танцу. *Батуки* сопровождается респонсорным импровизационным пением солиста и хора.

Праздник Девы Марии Розарио Покровительницы Чёрных (порт. *Festa de Nossa Senhora do Rosario dos Pretos*) – бразильский синкретичный религиозный праздник, практикуемый черными рабами, в котором католические религиозные традиции смешивались с африканскими верованиями. Проводился 6 января и представлял собой яркое праздничное шествие, сопровождающееся звучанием ударных инструментов, пением и танцами.

жествами [7]. У них *кордоны* заимствовали свои основные элементы: шествие в колонне под предводительством знаменосца с танцами и музыкой в сопровождении ударных инструментов, а также фигуры характерных костюмированных персонажей.

В качестве новой карнавальской формы *кордоны* сыграли большую роль в становлении аутентичной карнавальской музыки Рио-де-Жанейро, определив её главную общую характеристику как триединство танца, пения и инструментального сопровождения. Кроме того, в выступлениях *кордонов* карнавальская музыка впервые стала исполняться в соответствии с хореографией определенных костюмированных персонажей. Например, танец участников в костюмах «стариков», состоявший из замысловатых движений, называемых *letras* – «буквы», исполнялся под аккомпанемент спокойных ритмичных мелодий с остановками и каденциями, насыщенных изысканными синкопами. Участники *кордонов* в костюмах шутов исполняли быстрый фольклорный танец *шула*³², состоявший из коротких шагов и круговых движений, который сопровождался пением подвижной подпрыгивающей мелодии в двухдольном размере.

Важным этапом в развитии аутентичной карнавальской музыки Рио-де-Жанейро стало появление в конце XIX века уникального медленного карнавального жанра – *марша-раншо*, – который стал первой авторской композицией, сочиненной специально для карнавала. Развитие этого жанра было связано с образованием новых, более развитых карнавальных форм, называемых *раншос* (порт. *ranchos*), в которых музыке придавалось исключительное значение. *Раншос*

³² *Шула* (порт. *chula*) – фольклорный музыкально-танцевальный жанр северо-востока Бразилии, основанный на африканских ритмах. Исполнялся во время различных народных праздников.

представляли собой нарядно изукрашенные кортежи с целой свитой костюмированных персонажей, возглавляемых знаменосцем, карнавальным королем, королевой и тремя дирижерами-*местре*, отвечающими за музыкальное, вокальное и танцевальное оформление шествия. В отличие от более бедных *кордоэс*, использовавших исключительно ударные инструменты, выступления *ранишос*, кроме ударных инструментов, сопровождалось настоящим оркестром, состоящим из струнных и духовых инструментов (гитар, *кавакинью*³³, *флейт*, *кларнетов* и т. д.). Музыка *ранишос* оказала большое влияние на стиль уличного карнавала, благодаря сентиментальному и деликатному звучанию *марша-ранишо*, который, по мнению Э. де Аленкара, является самым выразительным и самым грациозным из всех карнавальных жанров Бразилии [3]. Таким образом, постепенно происходит трансформация музыкального языка карнавала Рио-де-Жанейро: от фольклорного творчества в сферу большей профессионализации и авторского композиторского творчества.

В то время как во второй половине XIX века на уличном карнавале Рио-де-Жанейро развивались аутентичные вокально-инструментальные жанры, на закрытых карнавальных балах в салонах городской элиты по-прежнему царили европейские танцы, в особенности, полька, которая после своего появления на карнавале в 1845 году заняла абсолютно доминирующую позицию и стала главным обобщающим ритмом салонного бразильского карнавала. Живой и простой по форме танец как нельзя лучше отвечал атмосфере всеобщего веселья. Постепенно полька распространилась среди самых широких

³³ *Кавакинью* – струнный инструмент, напоминающий небольшую гитару. Был привезен в Бразилию из португальского города Минью в период колонизации (№ 321.322 – по системе Хорнбостеля-Закса).

слоев населения Рио-де-Жанейро, благодаря творчеству ансамблей уличных музыкантов – *шоро*³⁴.

Согласно мнению исследователей, ансамбли *шоро* являются прямыми потомками *музыкантов-цирюльников* Рио-де-Жанейро, которые во второй половине XIX века постепенно превратились из шумных нескладных оркестров в более изысканные камерные ансамбли, отличавшиеся большой виртуозностью и сыгравшие исключительно важную роль в развитии городской инструментальной и в том числе карнавальной музыки [14]. В исполнении ансамблей *шоро* салонная полька зазвучала на уличном карнавале. Столкнувшись на улицах Рио с негритянской культурой и культурой метисов, хореография польки становилась всё менее европейской, перенимая черты афробразильских танцев, таких как *батуйки* и *лунду*. Изменения в хореографии танца потребовали изменений в его музыкальном сопровождении. Чтобы угодить странному вкусу смешанной танцующей публики самых широких слоев общества, ансамбли музыкантов *шоро* должны были адаптировать музыку польки к новым танцевальным движениям посредством музыкально-стилевой обработки. Темп польки стал гораздо более быстрым, мелодия приобрела синкопированный изломанный ритм, передающий «извивающиеся» телодвижения танцующих. В результате этой жанровой модификации, в 1880-х годах появился новый аутентичный карнавальный жанр – *машинше*, также называемый бразильским танго. Он представлял собой сексуально-экзальтированный парный танец, с замысловатыми изгибами и телодвижениями танцующих. Первоначально практикуемый смешанной публикой бедных

³⁴ *Шоро* – ансамбль уличных виртуозов-музыкантов, состоявший из гитар, флейты, кларнета, бубна, а также бразильских струнных инструментов: *бандолины* и *кавакинью*.

районов Рио-де-Жанейро, *машише* постепенно стал основным танцевальным жанром на уличном и салонном карнавале.

Кроме своего вклада в развитие карнавальской музыки, ансамбли *шоро* сыграли огромную роль в повышении общего профессионального уровня бразильской инструментальной *популярной музыки*, являясь ярчайшим примером самобытного городского музицирования. В процессе интенсивного развития музыка ансамблей *шоро* приобретала все больше черт самостоятельного виртуозного инструментального жанра (который тоже стал называться *шоро*), требующего от исполнителей полного владения виртуозной техникой игры на инструменте.

В конце XIX – начале XX века произошла окончательная консолидация карнавальных музыкальных жанров как единства трех компонентов: хореографического, вокального и инструментального. Большую роль в этом сыграл площадной театр Рио-де-Жанейро – *театро-де-ревиста*, популярные комедии которого сопровождалась польками и *машише* с вокальной мелодией и поэтическим текстом, и народ постоянно их пел: на улицах, в барах, на карнавальных балах и во время праздничных процессий. Таким образом, пение постепенно стало неотъемлемой составляющей музыкального оформления бразильского карнавала.

Дальнейшее развитие карнавальной музыки происходило благодаря популяризации военно-духовых оркестров на карнавале в начале XX века, которые маршировали по улицам Рио, своей громкой оживленной музыкой увлекая за собой танцующую толпу. Наряду с популярными польками, *машише* и *маршами-ранишо* они исполняли и обычные военные марши. Вскоре у каждого из этих оркестров образовались свои постоянные сопровождающие группы танцовщиц-*капоэйристов*, которые выступали впереди

оркестра, восхищая публику своим акробатическим воинственным танцем – *капоэйрой*³⁵. Быстрые движения, резкие выпады ногами, быстрый темп *капоэйры* повлияли на сопровождающую оркестровую маршевую музыку, точнее на манеру её исполнения. Оркестры стали играть военные марши, подчиняясь ритму *капоэйры*, то есть в более легкой, подвижной, «подпрыгивающей» манере. Таким образом, появился новый аутентичный жанр карнавальной музыки – *маршинья*, которая представляла собой быстрый марш с легкой танцевальной мелодией мажорного наклона в двухдольном размере. Так же как и в *марше-ранишо*, в *маршинье* присутствовала вокальная партия. Однако, в отличие от сентиментальных лирических текстов *маршаранша*, *маршинья* имела, как правило, поэтические тексты очень вольного сатирического содержания. По словам Ж. Тиньорао, *маршинья* – гротескна, карикатурна, остра, порой даже вульгарна [15].

Маршинья пользовалась огромной популярностью на карнавале в начале XX века, пока в 1917 году у неё не появился серьезный соперник – карнавальная городская *самба*, появление которой в Рио-де-Жанейро стало кульминационной точкой в становлении музыкального комплекса карнавала и поворотным моментом в истории развития карнавальных форм.

До сих пор не существует однозначного мнения ученых по поводу генезиса городской карнавальной *самбы*. На основе проведенного исследования, автором был сделан вывод, что карнавальная *самба* имеет смешанные истоки, представляя собой синтез различных музыкальных традиций.

³⁵ *Капоэйра* (порт. *capoeira*) – танец-борьба, состоящий из различных выпадов, прыжков и ударов ногами, который входит в разряд боевых искусств Бразилии. Изначально *капоэйра* использовалась беглыми рабами кофейных плантаций как средство самозащиты от преследователей.

С одной стороны, возникнув в уникальной атмосфере музыкально-жанрового разнообразия Рио-де-Жанейро, городская *самба* ассимилировала основные черты предшествующих ей карнавальных жанров. Например, от *маршиньи* она унаследовала легкость и быстрый темп, а также остроту и злободневность поэтического текста. Синкопированный ритмический рисунок, характерный для *лунду* и *машише*, стал основным элементом в партии сопровождения карнавальной *самбы*. Кроме того, от *машише самба* переняла характерные танцевальные особенности: чувственные изгибы тела, экзальтированность движений танцоров и ритмическую свободу, присущую как танцу, так и сопровождающей его музыке. От инструментального жанра *шоро* городская *самба* унаследовала своеобразную импровизационную манеру исполнения и мелодическую гибкость.

Вместе с тем своими корнями городская *самба* уходит в афро-негритянский фольклор и культуру черных рабов Бразилии. Это подтверждает тот факт, что прежде чем завоевать главенствующую позицию на карнавале в Рио-де-Жанейро, *самба* была известна как фольклорный афро-бразильский танец северо-восточных штатов Бразилии, в частности, штата Баии. Считается, что само название «*самба*» происходит от ангольского слова *семба* (порт. *semba*), обозначающего «столкновение пупками» – как указано выше – характерное танцевальное движение африканских танцев, в частности *батуки*. Фольклорная *самба* имела несколько разновидностей, самая распространенная из которых – *самба-де-рода* – представляла собой хоровод с солистами (от порт. *roda* – круг, хоровод). В музыке *самбы-де-рода* присутствует много сходных черт с *батуки*: двухдольный размер с затактом, мелодическая линия с повторяющимися оборотами в диапазоне октавы, разделенная на короткие фразы, которые исполнялись солистом антифонно с хоровым унисоном. Вместе с тем

ритм *самбы-де-рода* гораздо более усложнен, насыщен синкопами, особенно подчеркиваемыми в партии инструментального сопровождения, которые придают музыке необыкновенную живость и раскованность.

Танец *самба-де-рода* являлся частью африканского религиозного культа *кандомбле* и исполнялся после завершения ритуальной церемонии. Жрицы культа, называющие себя *байанами*, то есть «*родом из Баии*», иммигрировали в Рио-де-Жанейро в начале XX века, когда происходил интенсивный процесс иммиграции из периферийных районов Бразилии в столицу³⁶. Вместе с религиозными традициями *байаны* привезли в Рио-де-Жанейро и *самбу-де-рода*.

Бедное население городских трущоб Рио, представленное потомками чернокожих рабов и метисами, оказалось под большим культурным влиянием *кандомбле*, что послужило популяризации жанра фольклорной *самбы-де-рода*, так как обычно после культовой церемонии устраивалось празднество, на котором все желающие могли принять участие в пении и танце. Кроме культового служения жрицы *байаны* также занимались изготовлением традиционных африканских блюд и сладостей, помогали шить карнавальные костюмы и часто собирали в своих домах карнавальную богему.

Постепенно дома *байан* стали местом встречи популярных музыкантов и композиторов Рио-де-Жанейро. Именно в доме одной из *байан* – *тетки Суаты*, знаменитой своими многолюдными праздниками с участием музыкантов, – и была написана первая городская карнавальная *самба* Рио-де-Жанейро в 1917 году. Она называлась «*Pelo telephone*» – «*По телефону*» и принадлежала композиторам Э. Ж. Мария дос Сантос и М. де Алмейда.

³⁶ Рио-де-Жанейро являлся столицей Бразилии до 1960 года.

В процессе развития, к 1930-м годам, была выработана особая жанровая модель городской карнавальной *самбы*, со своими характерными особенностями, такими как:

- тесная взаимосвязь между особенностями португальского разговорного языка и средствами музыкальной выразительности;

- подчиненность вокальной мелодии содержанию и структуре поэтического текста, в результате чего мелодия приобретает индивидуальность и гибкость;

- контрапунктическое соотношение солирующего голоса с инструментальным сопровождением;

- синкопированный свободный ритм вокальной партии в сочетании с более равномерным ритмом аккомпанемента;

- неразделимый синтез вокального, инструментального и хореографического компонентов, роднящий самбу с другими карнавальными жанрами.

Музыкальный жанр городской *самбы* сыграл колоссальную роль в становлении карнавальной культуры Рио-де-Жанейро и предопределил всё её дальнейшее развитие. Под влиянием *самбы* в 1930-х годах возник новый тип карнавального шествия, называемый *школа самбы*, основным организующим началом которого был зажигательный ритм *самбы*, а все участники выступали одновременно в качестве танцоров, певцов и инструменталистов. По мнению автора статьи, значительную определяющую роль музыки в развитии этой новой карнавальной формы подчеркивает тот факт, что организаторами первых *школ самбы* были именно музыканты – композиторы *самбы*, такие как И. Сильва, К. Кашаса, Э. дос Празерес и др.

К 1940-м годам сформировались основные компоненты *школ самбы*, такие как:

- наличие шествия-кортежа наряженных в карнавальные костюмы людей, все участники которого без исключения поют и танцуют *самбу*;

- присутствие особых карнавальных персонажей, таких как: знаменосцы, дирижеры-*местре*, отвечающие за музыкальное оформление шествия, танцовщицы в традиционных костюмах *байан*, *передовой отряд* – группа участников, открывающая шествие.

- наличие декорированных аллегорических перевозных платформ в качестве предметной составляющей карнавального шествия;

- богатое музыкальное оформление шествия, представленное певцами-солистами и хоровым униссоном всех участников, исполняющих *самбу* в сопровождении ансамбля ударных инструментов и некоторых струнных инструментов.

Благодаря своим особенностям *школа самбы* оказалась настолько соответствующей требованиям грандиозного массового праздника, что вот уже почти сто лет является главной карнавальной формой Рио-де-Жанейро и олицетворением современного карнавала Бразилии, каким мы его знаем сейчас.

Особую популярность *школы самбы* приобрели после установления в 1932 году традиции парада-соревнования, во время которого выступление каждой *школы* оценивалось специальным жюри, выбирающим *школу-победителя* [5]. Автор работы согласен с мнением исследователей, что именно популяризация *школ самбы* и, как следствие, растущая массовость карнавального парада в конечном итоге способствовали трансформации народного праздника в профессиональное коммерческое шоу [15].

Возникнув в городских трущобах, среди беднейшего населения Рио, *школы самбы* первоначально полностью зависели от групповой солидарности всех своих участников, которые безвозмездно трудились над пошивом костюмов, постройкой аллегорических платформ, проведением многочасовых репетиций. Это являлось важным *фольклорным*

признаком карнавального праздника как народного действия, осуществление которого было общественным делом. Однако в связи с грандиозным успехом уже в 1940-х годах карнавал-соревнование приобрел официальный статус, и во все более возрастающем блеске выступлений *школ самбы* начался процесс коммерциализации праздника. На смену композиторам-самбистам во главе *школ* встали профессиональные шоумены и продюсеры. Специально приглашенные дизайнеры и инженеры занялись подготовкой карнавальных костюмов и высокотехнологичных платформ. К началу 1980-х годов парад-соревнование *школ самбы* стал организацией национального масштаба и главным источником дохода в секторе туризма. В связи с этим в 1984 году в Рио-де-Жанейро был воздвигнут *Самбодром* – гигантская платформа с трибунами, специально предназначенная для выступлений *школ самбы*. Это способствовало окончательному разделению карнавальной публики на участников и зрителей, вместо прежней единой карнавально-площадной толпы, которая, по словам М. Бахтина, является спецификой народного карнавала как особого коллективного действия, организованного вне и вопреки всем существующим формам насильственной социально-экономической и политической организации [1]. Таким образом, карнавальный парад в Рио-де-Жанейро приобрел жесткую структуру и регламентированность, утратив облик стихийного народного праздника и превратившись в дорогостоящее театрализованное представление, практически недоступное для представителей бедного населения Рио-де-Жанейро, которые когда-то создали *школы самбы*.

Изменения в структуре карнавального парада не могли не сказаться и на его музыкальном оформлении. Начиная с 1950-х годов *школы самбы* стали использовать тематические выступления – *энредо*, в которых все

компоненты действия: музыка, хореография, текст, костюмы, передвижные декорации – подчинены основному сюжету представления и служат для его наиболее полного раскрытия. Теперь музыка в качестве составляющей спектакля-*энредо*, кроме общей организующей ритмической функции, приобрела новые: иллюстративную и драматургическую. В связи с этим карнавальная *самба*, которая стала называться *самба-энредо*, должна была адаптироваться к новым условиям и следовать новым жанровым требованиям. Тематические выступления привели к расширению поэтического содержания, его большему разнообразию, что отразилось и на сопровождающей музыке. В *самбах-энредо* стала использоваться развернутая многокуплетная форма, текст которой представлял собой целые поэмы. Мелодия отвечала значительности поэтического текста и выделялась своим лиризмом и разнообразием. Однако начиная с 1970-х годов в связи с чрезвычайной массовостью карнавального парада и жесткими временными ограничениями обозначились негативные тенденции жанрового упрощения *самбы-энредо*, её трансформации из развернутой музыкальной композиции со сложным и длинным поэтическим текстом и изысканной мелодией в *самбу-энредо* с меньшим количеством куплетов и более простой мелодией в энергичном быстром темпе, наподобие карнавальной *маршиньи*. Несмотря на это *самба* продолжает быть основным жанром бразильского карнавала, с гибкостью приспосабливаясь к его новым требованиям и условиям и удерживая свои позиции главного организующего ритма самого массового и грандиозного праздника в мире.

На современном карнавальном параде выступление каждой *школы самбы* длится около полутора часов. За это время вся многотысячная толпа участников *школы* должна пройти по *Самбодрому* и вовремя завершить своё представление.

С одной стороны, *школа самбы* представляет собой монолитную группу, так как все участники поют и движутся в едином ритме *самбы*, с другой стороны, для того чтобы обеспечить безупречную организацию, она дифференцирована и разделена на секции, называемые *алами*, которые выступают в определенной последовательности. Основными секциями являются: *передовой отряд*, *ала байан*, *Старая Гвардия*, секция ударных инструментов. Выступление *школы самбы* оценивается специальным жюри по нескольким отдельным категориям:

- оформление аллегорических платформ;
- богатство костюмов и их соответствие теме *энредо*;
- скорость и организованность передвижения всех участников *энредо*;
- выстроенность общего ансамбля, целостность, согласованность всех элементов *школы самбы* между собой;
- профессионализм ведущих танцоров;
- качество музыкальной композиции – *самбы-энредо*, сопровождающей представление;
- профессионализм певцов-солистов и выстроенность хорового унисона;
- виртуозность и слаженность ансамбля ударных инструментов.

Тот факт, что музыкальный компонент *школы самбы* оценивается жюри сразу в нескольких категориях, указывает на его исключительную роль в выступлении *школы самбы*. В тексте музыкальной композиции раскрывается весь смысл спектакля-*энредо*, поэтому особое значение приобретает вокальная мелодия *самбы* в исполнении певцов-солистов и хорового унисона всех участников *школы*. Пение должно звучать в абсолютной гармонии с танцевальным движением и динамикой развития действия. В отличие от традиционной городской *самбы* в вокальной мелодии современной *самбы-энредо* практически отсутствует импровизационность, хотя

и сохранена мелодическая гибкость, связанная с подчиненностью мелодии содержанию и структуре поэтического текста. Так же как в традиционной городской *самбе*, мелодия *самбы-энредо* насыщена синкопами, придающими ей особую ритмическую свободу в сочетании с остинатностью инструментального сопровождения.

Инструментальный компонент *школ самбы*, представленный ансамблем ударных инструментов – *батерией* (порт. *bateria*), является основой для вокальной мелодии и организует движение всех участников во время показа. Инструментальное сопровождение создается путем наложения и взаимодополнения ритмических рисунков различных ударных инструментов, каждый из которых выполняет определенную функцию в общем ансамбле. Большую роль в звучании *батерии* играет исполнительский стиль музыкантов-ударников, неповторимые качества которого, практически никак не фиксируемые в нотной записи, имеют главенствующее значение, в то время как нотная партитура представляет собой упрощенную схему. Каждая *школа самбы* имеет свои особенности инструментального компонента, такие как: различный состав инструментов, характерные ритмических каденции и обороты, отличающие одну школу от другой.

Таким образом, музыкальная составляющая играет важную роль в построении современного карнавального шоу и выполняет следующие функции:

- иллюстративную (музыка в соединении с поэтическим текстом раскрывает смысл спектакля-*энредо*);
- драматургическую (пение и инструментальное сопровождение *самбы-энредо* вместе с хореографическими движениями танца составляют неотъемлемую часть общей драматургии *энредо*);
- организующую – все участники карнавального шествия *школы самбы* движутся

и поют в едином остигатном завораживающем ритме *самбы*, что, по словам Ю. Гирина, придает сакральность самому процессу движения как таковому и сообщает современному карнавалу характер ритуального действия [2].

На основании изложенного можно заключить, что музыкальный комплекс бразильского карнавала, являясь неотъемлемой частью праздничного действия, прошел длительный путь развития, постоянно находясь в тесном взаимодействии с динамикой

карнавальных форм. Карнавальная музыка Рио-де-Жанейро стала особым творческим ланом, из которого произросли новые музыкальные стили и течения, возникли принципиально новые жанры, внутри которого осуществился многоплановый синтез европейских, африканских и латиноамериканских традиций, инструментальной и вокальной музыки, фольклора и авторского искусства, что способствовало развитию и обогащению музыкально-поэтического языка не только бразильской, но и всей мировой культуры.

Литература

1. Бахтин М. М. Дополнения и изменения к «Рабле» // Бахтин М. М. Собр. соч. – М.: Рус. слов., 1996. – Т. 5.
2. Гирин Ю. Н. К вопросу о праздничной культуре Латинской Америки // Эстетико-культурологические смыслы праздника. – М., 2009. – С. 344–355.
3. Alencar E. de. O carnaval carioca através da musica. – Brasilia: INL, 1979.
4. Almeida R. Historia da Musica Brasileira. – Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942.
5. Cabral S. Escolas de samba do Rio de Janeiro. – São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2011.
6. Debret J. B. Viagem pitoresca e histórica ao Brasil. – São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1989.
7. Diniz A. Almanaque do Carnaval. – Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
8. Gardel L. D. Escolas de Samba. – Rio de Janeiro: Editora Kosmos, 1967.
9. Lima C. Evoe: história do carnaval – das tradições mitológicas ao trio elétrico. – Recife: Editora Raízes Brasileiras, 2001.
10. Lira M. A gloria do outeiro na historia da cidade // Diario de Noticias. – Rio de Janeiro, 1957.
11. Rio J. do. A Alma Encantadora das Ruas. – São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2008.
12. Sandroni C. Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
13. Pinto T. de O. Capoeira, samba, candomblé. – Berlin: Staatliche Museum, 1990.
14. Tinhorão J. R. Historia Social da Musica Popular Brasileira. – Lisboa: Caminho Ed., 1990.
15. Tinhorão J. R. Música popular: um tema em debate. – São Paulo: Ed. 34, 1998.
16. Tinhorão J. R. Pequena Historia da Musica Popular: da modinha a canção de protesto. – Petropolis: Vozes, 1974.

Literatura

1. Bahtin M. M. Dopolnenija i izmenenija k “Rable” // Bahtin M. M. Sobr. soch. – M.: Russkije slovari, 1996. – Т. 5.
2. Girin Ju. N. K voprosu o prazdnichnoj kul'ture Latinskoj Ameriki // Estetiko-kul'turologicheskiye smysly prazdnika, – М., 2009. – S. 344–355.
3. Alencar E. de. O carnaval carioca através da musica. – Brasilia: INL, 1979.
4. Almeida R. Historia da Musica Brasileira. – Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942.
5. Cabral S. Escolas de samba do Rio de Janeiro. – São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2011.

6. Debret J. B. Viagem pitoresca e histórica ao Brasil. – São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1989.
7. Diniz A. Almanaque do Carnaval. – Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
8. Gardel L. D. Escolas de Samba. – Rio de Janeiro: Editora Kosmos, 1967.
9. Lima C. Evoc: história do carnaval – das tradições mitológicas ao trio elétrico. – Recife: Editora Raízes Brasileiras, 2001.
10. Lira M. A glória do outeiro na história da cidade // Diário de Notícias. – Rio de Janeiro, 1957.
11. Rio J. do. A Alma Encantadora das Ruas. – São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2008.
12. Sandroni C. Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
13. Pinto T. de O. Capoeira, samba, candomblé. – Berlim: Staatliche Museum, 1990.
14. Tinhorão J. R. História Social da Música Popular Brasileira. – Lisboa: Caminho Ed., 1990.
15. Tinhorão J. R. Música popular: um tema em debate. – São Paulo: Ed. 34, 1998.
16. Tinhorão J. R. Pequena História da Música Popular: da modinha a canção de protesto. – Petrópolis: Vozes, 1974.