

dance; source study – for the selection and processing of sources related to the art of ballroom dancing; comparative – to compare the historical periods of the evolution of ballroom culture; included observation – to view individual choreographic works and their preliminary comprehension. *Novelty*. For the first time, an attempt is made to conduct a scientific study of topical issues of the development of ballroom choreography in the countries of Central Asia (Kazakhstan, Turkmenistan, Tajikistan, Kyrgyzstan) in the second half of the 20 th – beginning of the 21 st century. *Results*. One of the specific features of competitive ballroom dancing in the countries of Central Asia is the partial remains of ballroom compositions by Soviet choreographers created during the years of the existence of the Soviet Union. Although Soviet ballroom choreography was pushed out of the competition system, and the international program was approved as the main one, today at concerts you can see choreographed numbers from the 1970 s and 1980 s or modern dances created by choreographers based on the same principles. Since ballroom choreography in the above-mentioned countries ideologically and aesthetically contradicted the local ethnic traditions, it still develops quite slowly.

Thanks to state support in the field of ballroom choreography, Kazakhstan has become a leader in the development of sports ballroom dancing among the former Soviet republics of Central Asia. To date, ballroom choreography in Kazakhstan is developing as a supranational phenomenon that does not have traditional roots and is not associated with folk culture. Therefore, the further paths of this art form in the republic directly depend on the general involvement of Kazakhstan in the processes of globalization, integration and cultural exchange between different countries.

Key words: ballroom choreography, ballroom dance, competition dance.

Надійшла до редакції 1.12.2022 р.

УДК 781.22:780.614.131(238)

АНДСЬКІ МОТИВИ В ПЕРУАНСЬКІЙ ГІТАРНІЙ МУЗИЦІ

Філатова Тетяна Володимирівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри теорії музики, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, м. Київ
<http://orcid.org/0000-0001-5869-631X>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi42.563>
filatova.tanya@gmail.com

Розглянуто феномен реліктового андського звуку як символу перуанської музичної культури, досліджено історичні традиції цього культового атрибуту стародавніх ритуалів корінних народностей кечуа та аймара. Систематизовано впливи тембрових властивостей та органології старовинних місцевих духових інструментів (флейти кена, антара, сампоньо), струнно-щипкових (перуанська арфа, чаранго), ударних (кахон). Враховано колективний досвід музикування в андській музиці, а також видові відмінності всередині інструментальних сімейств за звуковим діапазоном і колоритом. Визначено характерні риси музичної поетики; підкреслено фонічну здатність колективного звуку створювати в умовах архаїчного монодійного пентатонного мислення щільну дзвінку обертонову масу. Окреслено коливання музики в широкій побутовій та образно-емоційній амплітуді залежно від жанрового наповнення: від гуркотливого танцювального уайно у супроводі святкового тріумфу громади до самотнього, сумного елегічного плачу араві – пісні про кохання, самотність і страждання. Розглянуто вплив креольських та афроперуанських жанрів на місцеві індіанські традиції, змішання фольклорних елементів різних етносів, які проникли у музику мешканців високогірних й прибережних районів Перу. Визначено, що гітарна спадщина сучасних перуанських композиторів спирається на андські мотиви завдяки потужності тенденцій індікенізму. Органіка злиття голосів древніх перуанських флейт з високим дзвінком тембром індіанської гітари втілює звукові символи культурної ідентифікації нового концертного репертуару. Генетичні зв'язки з первинними жанрами виявлені в умовах неакадемічного стилю популярної музики folk-fusion з альбому «Альтіплано» Сіро Уртадо; у контексті звукової адаптації до витоків народних мелодій у процесі їхнього аранжування в «Андській музиці для гітари» Рауля Гарсія Сарате; у грі очікувано гострими контрастами між стилізаціями чи цитатами архаїчних елементів у сукупності із сучасною музичною лексикою в академічній гітарній музиці Селсо Гаррідо-Лекки.

Ключові слова: феномен андського звуку, народні інструменти, жанрові традиції, перуанська гітарна музика, «Альтіплано» С. Уртадо, «Андська музика для гітари» Р. Г. Сарате, авангардне втілення андських мотивів, творчість С. Гаррідо-Лекки.

Постановка проблеми. Феномен реліктового андського звуку, досі поширеного серед корінного населення високогірних районів Перу та інших країн андського регіону, пов'язаний з історією місцевих народних звичаїв, органологією інструментів, архаїкою ритуально-побутових практик і естетикою колективного музикування. Вплив цього давнього пласту культури відчутний у сучасній художній творчості, зокрема, у концертній гітарній музиці. Академічний репертуар та автентичні зразки презентацій перуанських мотивів слухачам із різних регіонів світу відкривають для нас далекі, заглиблені в автохтонне поле культури екзотичні звукові всесвіти. Вони можуть занурити уяву вглиб монодійного музичного мислення, місцевих мов і діалектів, звичаїв, подій і вірувань або, навпаки, створювати

симбіотичні змішання авангардної музичної лексики з національно-самобутніми елементами, генеза яких лежить в історично та географічно віддалених шарах культур. Незважаючи на те, що морфологія мови перуанської музики виявляє міцний транзитивний зв'язок з андською традицією сусідніх країн, вивчення її специфічних елементів, що визначають етнічну приналежність місцевому «топосу», є актуальною науковою проблемою, досі не дослідженою в проєкції на сучасну гітарну музику.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Розкриття наміченого аспекту дослідження базується на низці новітніх публікацій, опосередковано пов'язаних із перуанською гітарною музикою, але не локалізованих лише на цій сфері творчості. Це монографія Н. Ніньо [10] і стаття Н. Васкеса [15] про музику Селсо Гаррідо-Лекки; публікації про місцеві жанрові традиції М. Новоа та С. Мендоси [11], Дж. Дональдсона [7], Ч. Васкес [14], креольські та афро-перуанські ритми М. Медіні [9], Х. Фелдмана [8], Р. Чокано [6]. До роботи також залучена інформація з посиланням на більш ранні дослідження латиноамериканської музики В. Доценка [1], П. Пичугіна [2] без будь-якої аналітики гітарних творів, а також матеріали публічних висловлювань сучасних гітаристів і композиторів перуанського походження про власну творчість. Обмежена кількість прикладів аналітичної роботи над текстами гітарних творів актуалізує тему статті, яка доповнить публікації її авторки в українських виданнях [3, 4, 5].

Мета статті – виявлення андських мотивів у перуанській гітарній музиці на основі системного уявлення про естетику андського звуку, музичну поетику жанрів та розмаїття їх національних змішань.

Виклад основного матеріалу. Носями своєрідності перуанської гітарної музики є давні темброво-інтонаційні особливості, що походять з естетики андського звуку, та мовні ресурси, вироблені корінним населенням, відмінні від інших регіонів та надійно збережені первинною традиційною жанровою системою. Унікальні якості та традиції андського звуку, асоційовані з місцевими звичаями народностей кечуа та аймара з центрального регіону високогірних рівнин Альтиплано, можна охарактеризувати з кількох позицій. Їх варто розглядати не «в чистому вигляді», а з урахуванням регіональної неоднорідності андської культури, що налічує понад десять власне перуанських субрегіональних областей, а також розвивається по-сусідству з чилійськими, болівійськими, венесуельськими, колумбійськими, еквадорськими культурами, етнічне коріння яких, зазвичай, міцно переплітається і, як наслідок, проникає у місцеву андську традицію разом із синтезом афро-перуанських елементів, музикою креолів та метисів. Які характеристики передбачає феномен андського звуку? Систематизуємо їх за темброкolorистичними, фактурними, інтонаційно-мелодичними та ритмічними мовними ознаками:

– *кolorистично і теситурно* віддається перевага високочастотному різкому звуку з крикливими, хрипкими відтінками; ці якості досягаються в інструментальному музикуванні завдяки портативним розмірам андської «індіанської» гітари з розгалуженого сімейства хордофонів – п'ятирядного чаранго [3], а також утворюються за допомогою гри на здвоєних відкритих струнах із густим, щільним, металево забарвленим звуком високого вібраційного натягу, ефектом акустичного нашарування обертонових призвуків, видобуттям гармонік, зокрема і в грі подвійних звуків на перуанських флейтах кена; при вокальному інтонуванні цьому сприяє опора на горловий спів, на відміну від діафрагмального, різка назальна атака звуку без вібрації, властивої співу метисів; у сукупності формуються резонансні відчуття перебування у густому звуці;

– *темброве* забарвлення, символічне для споконвічної андської культури, включає домінуючі відтінки андських інструментів чаранго, кени та сампунью, що гармонують із навколишнім ландшафтним природним середовищем;

– *фактурно* щільність звучання забезпечується октавно-унісонним подвоєнням голосів; в ансамблевому виконанні надають перевагу антифонам, просторовим гетерофонним перекличкам; фоно-рельєфні співвідношення шарів взагалі не підкоряються європейським традиціям гармонічного акомпанементу (хоча з комерційною метою досить часто зустрічаються);

– *інтонаційно-мелодично* рельєф ліній в архаїчних умовах модального мислення спирається на ангемітонні трихордові поспівки, пентахорди, гексахорди, при цьому пентатоніка використовується як ладова основа монодичної за своєю природою андської музики, інтервальні архетипи мелодичного малюнку складаються з руху малими терціями та великими секундами; терцієві потовщення мелодії виникають унаслідок гри на флейті кена, що передбачає одночасне видобування терцій, а також побутують у регіоні Арекіпа під дією креольських впливів («*tercerasarequírenas*»);

– *метро ритмічно* андські ритмічні патерни, які здавалося б, опираються звичній тактометричній системі, формуються за умов дводольності, загалом не властивій музиці південноамериканських корінних народів; традиційний автохтонний бінарний ритм уайно зі складним синкопованим внутрішнім пульсом, що створює відчуття постійної артикуляції слабких долей, зокрема завдяки ударній акцентності другого складу в місцевих мовах і наріччях, породжує ефект розгойдування в атмосферних умовах високогірного розрідженого повітря; креольські ритмічні геміоли $\frac{6}{8}$ і $\frac{3}{4}$ іспанського походження утворюються як

наслідок іберо-американського синтезу музичних лексем різного етнічного походження; афро-перуанські ритми досить популярні, враховуючи суттєву етнічну роль чорношкірого населення у демографічному балансі країни, звідси – численні елементи африканської лексики у перуанському міському «словнику» музики та мови іспаномовних перуанців, зокрема, помітні у ритмічній організації¹;

– синтаксично і композиційно мелодичне розгортання дробиться на короткі мотиви та фрази з подальшим варіантним розвитком постівок, цілісність забезпечується пісенною куплетною формою АВ із додаванням вступу, інтерлюдій та заключних імпровізацій за бажанням виконавців.

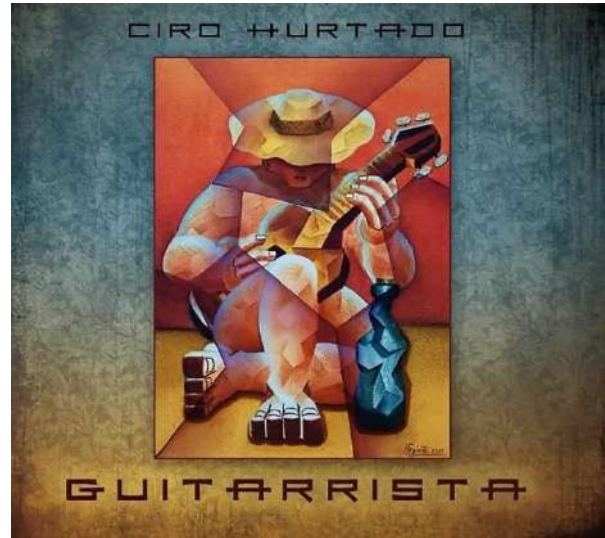
Відлуння андських кечуанських мотивів чуються в архаїчних голосах перуанських флейт, спливають у пам'яті кожного з нас разом із відомою мелодією перуанського індіанського композитора Даніеля Аломії Роблеса (Daniel Alomia Robles) «Політ Кондора», з її незліченними кавер-версіями та аранжуваннями, обіграними сучасними виконавцями у різних куточках світу, особливо у високогірних місцях, із неймовірно мальовничими перуанськими пейзажами. Однак для нас найважливішим зараз є не це. Першочерговий інтерес викликають не стільки візуальні уявлення, що оживають у свідомості слухача, що безумовно панорамно розкриває антропологію майже міфологічного зв'язку людини зі світом природи, а відображення в класичному гітарному виконавстві естетики андського звуку як феномену, який досі не втратив своєї унікальності. Нагадаємо, що в традиції Альтиплано багато століть побутували аналогові до старовинних європейських струнно-щипкових інструментів, але створені високо в горах для племінних традицій індіанців кечуа та аймара інструменти, наприклад, чаранго з корпусом із панцира броненосця. Вони добре «віддзеркалювали» сонотип густого колективного сонорного звуку із закладеним комплексом жанрових прикмет, за якими ідентифікується саме перуанська традиція. Яким чином вона відтворюється в музиці для класичної гітари?

Для відповіді на це питання максимально звузимо аналітичний радіус до творів перуанського гітариста, який живе багато років у США, але завжди відчуває «поклик предків», народжених в індіанських племенах аймара: частина сім'ї – високо в горах, серед піків та плоскогір'я Анд; інша частина – у районі джунглів Амазонки. Він зовсім нещодавно, у 2019 році створив чимало гітарних п'ес та записав альбом «Альтиплано». Подібний екскурс виведе до поетизації андського звуку як головної творчої інтенції. Знайомство з морфологією мови андської музики можна провести більш докладно на іншому локальному матеріалі: перуанському мелосі та традиційних жанрах, індіанських і креольських змішаннях у гітарних аранжуваннях, мабуть, найвідомішого у світі перуанського сольного концертуючого гітариста і знавця андських традицій. І, нарешті, після цього перейдемо до вивчення гітарної музики відомого перуанського композитора (не гітариста), у якого в біографії все складніше: він отримав у США та Європі величезний заряд досвіду авангардної творчості, а всередині його творів завжди чується биття серця перуанця. Чимало років жив у Чилі, поруч із Перу – де найбільш розріджене повітря на величезній висоті Андських хребтів, де важко дихати без густого трав'яного відвару, неймовірно красиві ландшафти та чарівна музика Альтиплано: немов звук, що ширяє під хмарами подібно до дихання високогірних рівнин, як вважають місцеві жителі. Такий загальний звуковий ландшафт. Імена цих музикантів – Сіро Уртадо (Ciro Hurtado, 1955 р. н.), Рауль Гарсія Сарате (Raul Garsia Zarate, 1931–2017 рр.) і Селсо Гаррідо-Лекка (Celso Garrido-Lecca, 1926 р. н.) – уособлюють зовсім різні дискурси творчості. У першому випадку аналітика виведе до неакадемічних відгалужень ф'южн, у другому – до автентичної фольклорної практики концертних обробок перуанських мелодій різних жанрів. І лише потім буде доцільно перевести стратегію аналізу на складніші, радикальніші русла академічних композиторських пошуків авангардного напрямку. Всі три вектори об'єднані етнічною спільністю автохтонної основи, що пронизує багато перуанських опусів для гітари рубежу останніх століть.

Естетика андського звуку в «Альтиплано» Сіро Уртадо. Відомий американський класичний гітарист із перуанським корінням Сіро Уртадо, уродженець Ліми, по батьківській лінії нащадок аборигенів одного з андських регіонів гірської місцевості С'ерра, який до від'їзду до США проживав то серед величних високогірних пейзажів Анд, то на узбережжі в Лімі і нижніх джунглях, завжди відчував потребу відвідати високі рівнини як джерело духовних сил для численних паломників із різних куточків світу, а також корінних жителів прибережних регіонів. Із раннього дитинства андська музика, що звучала звідусіль – по радіо, на вулицях, відкритих театральних сценах, імпровізованих концертах андських музикантів, увійшла до свідомості С. Уртадо провідною творчою інтенцією: виконавською та композиторською популяризацією перуанського фольклору. Ця музика відроджувала атмосферу натхнення та чарів. «В Куско – високогірній столиці Перу, – за словами музиканта, – була Мекка для молоді та туристів. Усюди на вулицях лунала музика. Повітря було таким чистим, а вночі атмосфера настільки розріджена, що можна бачити зірки дуже ясно, і вони дуже яскраві. При цьому важко дихати та пересуватися. Я розумію, чому аборигени широкоплечі, з великими легенями»². Ці подорожі стали для музиканта джерелом натхнення під час створення альбому «Altiplano» (2019)³, який «поєднує ритми

перуанської музики джунглів басейну Амазонки та мелодії флейти з гірських племен Анд як основу для нашарування інших елементів латиноамериканської культури»⁴.

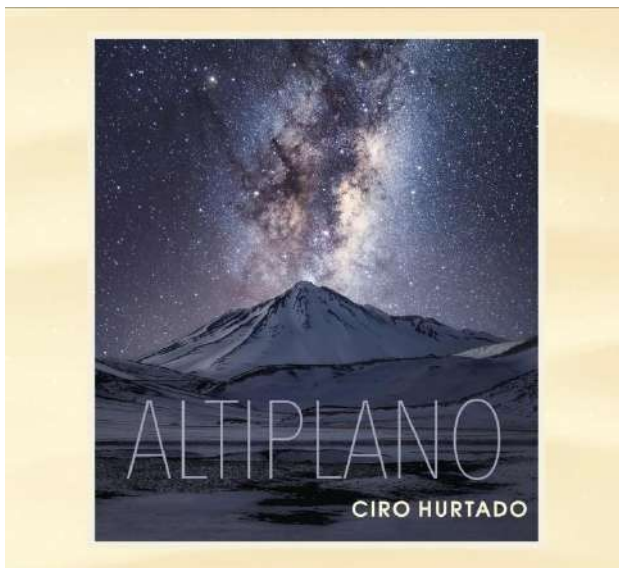
Мал. 1. Альбоми С. Уртадо. «Suenos de Ayahuasca», «Guitarrista».



Запис альбому, куди до десяти треків увійшли чотири сольні аранжування перуанських мотивів для класичної гітари, відкривається ансамблевою композицією «Мачу Пікчу», символічно названою на честь найвідомішої цитаделі інків. «Якщо ви ніколи там не були, можливо це саме те місце, яке слід відвідати в житті, – вважає С. Уртадо. – Всі мої друзі з різних куточків світу були зачаровані його красою. Я можу здатися упередженим, тому що я перуанець, але Macchu Picchu називають чарівним, сюрреалістичним, містичним місцем. Від підніжжя гори, де розташовані руїни, шлях веде на вершину дуже звивистою дорогою. Коли потрапляєш туди, насолоджуєшся енергією, тому я надав п'єсі характеру радісно-збудженого перуанського фольку»⁵. Автентичність обстановки підкреслюється тембрами індіанських флейт кени, сампоньйо та струнно-щипкового чаранго. Дерк Річардсон в огляді пише: «Серед багатьох інших альбомів, випущених під власним ім'ям, в «Altiplano» музикант дотримується відносно мінімалістичного підходу до перегляду і переосмислення андських мотивів своєї батьківщини. Для тих, хто вже знайомий з андською музикою за класичною мелодією «El Condor Pasa», достатньо почути голос пан флейти сампоньйо, щоб сколихнути пам'ять та посилити її м'якою грою Уртадо на гітарних нейлонових струнах» [12].

Одна із сольних гітарних композицій «Серед зірок» виникла внаслідок юнацьких спогадів про поїздку в Куско – столицю цивілізації інків. Джерелом натхнення для народження красивої меланхолійної мелодії, за визнанням її автора, слугували захоплюючі враження, приголомшливі пейзажі, чисте нічне небо, яскраві зірки, бажання доторкнутися до Чумацького шляху та гостра вдячність за відчуття себе частиною всесвіту, десь на шляху серед зірок до своїх мрій.

Мал. 2. Альбоми С. Уртадо. «Altiplano», «Luna».



Інша сольна композиція «Андське серце» пропонує авторський зразок втілення чуттєвої музичної поетики перуанського танцю самакуеки у поєднанні з темпераментною пластикою кечуанського стилю. Цей танець вважається прототипом чилійської куеки креольського походження, бразильської самби та перуанської маринери – національного символу Перу. Іберійське коріння помітне в суміші ритмів арагонської хоти і андалузського фанданго. Зазвичай при ансамблевому виконанні в партії ударних (кахон) вражають складні афро-перуанські ритми, але тут, у сольній гітарній версії смислові акценти поставлені не на танці як ритуалі, а навпаки, на естетизації краси музики, рефлексії над прозорістю і тонкістю андського звуку. Композитор наче занурює слухача до витоків родової пам'яті, впускає у своє серце і водночас дає відчуття всю широту культурного горизонту Альтиплано. Ми непомітно рухаємось за традиційним ритмічним пульсом куеки (з пунктиром усередині початкової фігури у розмірі $\frac{6}{8}$ або її внутрішнім дробленням), піддаємось цій магії звукової краси високогірного плато. Ловимо відлуння сусідніх регіонів Чилі – кук Віолети Парри, яка підняла своїм аматорським талантом цей жанр до концертної сцени і заклала понад півстоліття тому в основу його сольної гітарної інтерпретації техніку позиційної гри⁶.

На запис альбому С. Уртадо вплинув відомий перуанський гітарист та чарангуеро Рауль Гарсія Сарате (*Raúl García Zárate*)⁷, зразковий виконавець, аранжувальник, інтерпретатор місцевого фольклору, віртуоз, творець особливого різновиду андського чаранго – аякучани. Він поєднував техніку гри на андській гітарі з європейськими класичними прийомами та практикою іспанських фламенкістів. Будучи одночасно визнаним композитором, знавцем музики андського регіону, Р. Сарате підкреслював специфічний для стилю аякучо сплав синкопованої мелодичної лінії з внутрішнім метричним відчуттям гойдання, плавного, вільного ковзання в атмосфері розрідженого андського повітря. Саме цей музикант раніше аранжував для класичної гітари композицію альбому «С'юдад-дель-Лаго», створену на основі відомого в Перу вокального твору композитора Хорхе Уірсе (1947 р.). Гітарне перекладення, розраховане на класичного виконавця, виконано у стилі народного музикування на чаранго, прийнятого у рідному для Сарате регіоні Аякучо. До речі, автор альбому також володів технікою гри на чаранго, але іншого болівійського різновиду – ронроко, хоча переважно виступав як класичний гітарист. За зізнанням С. Уртадо, почута ним інтерпретація мелодії у виконанні відомого майстра гри аякучианської музики відрізнялася складністю басової лінії та контрапунктів: «Мені знадобилося багато часу, щоб у цій п'єсі навчитися підтримувати цю живу традицію андської музики»⁸.

Окрім сольних гітарних п'єс тембровий арсенал інших номерів альбому доповнений андськими інструментами (флейтами кена та сампоньйо, чаранго), віолончеллю, органом, шейкерами, кахоном та вокалом. «Музика Анд залишила мені багату спадщину, – вважає Уртадо. – Цей альбом – колекція творів, натхненних нею, данина поваги моєму перуанському андському корінню»⁹.

У прагненні популяризувати традиційну перуанську музику всередині та поза південноамериканським континентом музикант орієнтувався на жанри андського фольклору, які подобаються міжнародній публіці, оскільки за межами своєї країни вона цінна не тільки для перуанських емігрантів: «Музика Анд зачіпає ваше серце, звідки б вона не линула»¹⁰. Звукові символи споконвічної андської культури проростають із природного ландшафту, зокрема орнітологічного, який формує, наприклад, звуковий образ тропічних джунглів регіону Амазонки. Зі спогадів С. Уртадо: «Коли я жив у тропічному лісі, мій дід і старші розповідали про примарну, меланхолійну, свистячу пісню птаха, яку чути в місячні ночі. Ніколи не бачив цього птаха і не чув співу, але знав про міф, що огортав його, про покинутих серед джунглів дітей, які перетворилися на птахів і співали мелодію Ауатама у пошуках мами. Мене завжди заворожувала версія про нічного птаха джунглів, тому я вирішив пошукати зразок його співу і, нарешті, знайшов відео. Я був приголомшений, коли почув спів цього птаха (*Nyctibius griseus*). Не знав, що птахи вміють так співати. Це практично точне відтворення характерної фрази андської мелодії в пентатонівій гамі з майже ідеальною звуковою подачею. Взяв ноти пташиного мотиву за основу свого твору»¹¹. Так у альбомі з'явилася композиція «El Auatama» на основі патерну з чотирьох звуків « $c^2-a^1-g^1-e^1$ » – глибокої, ясної фрази, що печально звучить, йдучи донизу ключовими інтервалами великих секунд, малих терцій, з вільною, живою природною артикуляцією, близькою до тембрів індіанських інструментів¹². Композитор додав до гармонії гітарного акомпанементу креольські терцеві подвоєння мелодичної лінії та легкий дорійський колорит. Повільна меланхолійна мелодія з відтінком ностальгії «погойдується» у дводольній ритмічній сітці, сплетеній з коротких фраз, пунктирів та синкоп, тоді як гітарна інтродукція та всі фрагменти солювання інструменту малюють ще гнучкішу ритмічну канву. Через це з'являється відчуття внутрішньої свободи, різноманітності та мінливості, «андського груву»¹³.

Мал. 3. С. Уртадо «Altiplano». «El Ayamama»

Схема андських ритмів у вокальній партії і гітарному соло

Соло гітари (вступ)



Вокальна мелодія (куплет)



Цю впізнавану ритмічну канву андських танців та пісень можна зустріти у незліченних варіантах академічних гітарних аранжувань, залишених у спадок провідними майстрами перуанської культури.

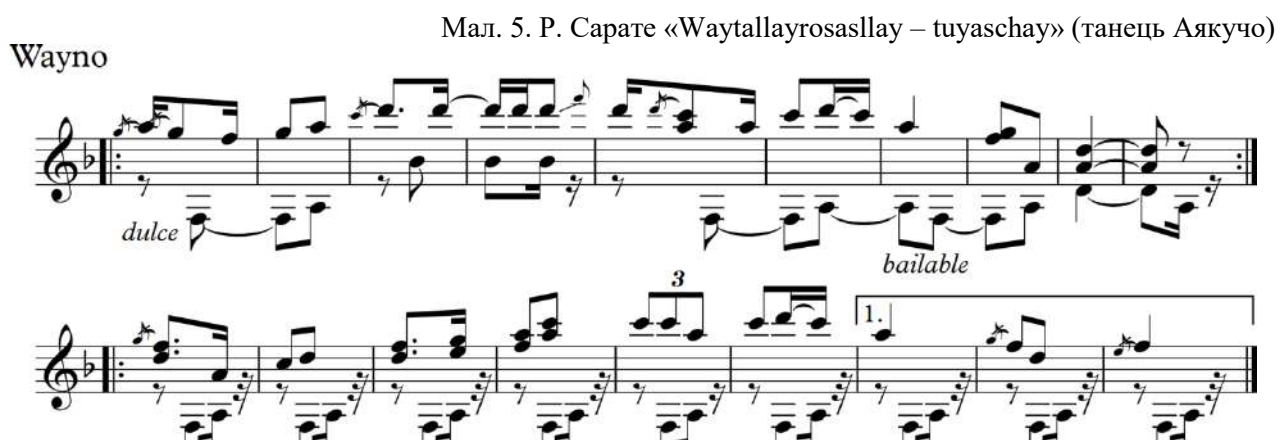
Жанрові традиції в «Андській музиці для гітари» Рауля Гарсія Сарате. У передмові до першого тому гітарних аранжувань музикознавця Ч. Васкес вказує, що у жителів високогір'я сформувався особливий слух та чуттєве сприйняття звуку як сегменту чи аналогу навколишнього світу. Вслухання в «природні голоси струмків, що дзюрчать на дні ярів, шум річок, свист крижаного вітру, тишу в пошуку відповіді людської душі» [14; 5] є ритуальною частиною їхнього життя і вірувань. Ця філософія звуку просочує свідомість мешканців малих і великих андських містечок. Р. Сарате розвивав андський стиль на основі жанрів уайно, аравіу колективному музикуванні, граючи також на лютні, перуанській та класичній гітарі. В результаті набутого досвіду сентиментальний звук аякучани імітувався в сольній грі на класичному інструменті.

Слід врахувати, що андська музична культура є усною: «Кожний орнамент, інтенсивність, пульсація варіюється від однієї версії до іншої. Музика, як річки та вітер, завжди у русі, зміні, немає двох однакових версій звучання. Партитури – лише привід для інтерпретації та спосіб глобалізації нашої музики серед академічних гітаристів» [14; 7]. Транскрипції андських мелодій дають можливість ознайомитися з особливими ритмами та пісенно-танцювальними жанрами місцевих регіонів. Серед них найбільш популярними вважаються народний кечуанський парний танець *уайно* (*huanpo* – ісп., *wauni* – кечуа) у швидкому темпі, у супроводі високого голосу, який співає під акомпанемент арфи, кени, сіку, акордеону, чаранго, мандоліни, гітари, скрипки, лютні; та контрастна за характером давня традиційна андська лірична пісня *араві* (*harawi*) про нерозділене кохання, повільна, задушевна, виконується чоловічим голосом або на флейті кена, з мелодією по звуках мінорної пентатоніки.

Для імітації в сольному гітарному виконанні колективного андського звуку використовуються різні прийоми: форшлагги, аподжиатури, подвійні глісандо в наслідування голосу арфи, чим досягається ефект ансамблю. Для андського ритму характерні варіантні повтори ритмічних малюнків у дводольному метрі. Малюнки вельми специфічні: артикуляція першої долі такту в супроводі дисонуючого оберненого пунктирного ритму, з «кульгавим» акцентом і подальшою синкопованою пролонгацією. Виникає регулярно-акцентний тип ритму, що витримується у квадратному чотиритактовому сегменті тексту. Остинатний повтор ритмічних фігур із синтаксичним гальмуванням наприкінці, поряд з оновленням мелодичних поспівок, створює простір для змінності ладових опор, гри трихордів в умовах мінорної пентатоніки, зміни мажорних і мінорних акордових колоритів, як масок у карнавальних танцях-ходах Аякучано. У реальній атмосфері карнавалу перкусійна підтримка ритму уайно перетворюється на гуркіт ударних, що спонукає танцюристів до моторики у вогненно-швидкому темпі. В аранжуванні Р. Сарате ритмом ауйно пронизана вся перша п'єса – популярний танець карнавалу Арекіпа, сусіднього андського регіону – крім початкових тактів вступу, які налаштовують співаків і танцюристів на тремолоючі звуки мінорної пентатоніки. Експонування мелодії дано у масштабно-синтаксичній структурі пари періодичностей aa^1bb^1 , кожна структурна одиниця по 4 такти (що зручно для моторики рухів у цьому популярному танці)¹⁴.



У наступній п'єсі танцювальний жанр уайно представлений у середині тричастинної композиції; нотація ритму Р. Сарате витримана у розмірі $\frac{1}{4}$ з одним тактом замикання на $\frac{2}{4}$. Ритм тут дуже вибагливий, мелодія густо інкрустована форшлагами, лінія нижнього голосу синкопує. Нові ритмічні варіанти мелодичних малюнків обростають тріолями. Синтаксичні побудови неквадратні. Теситура звуку висока, що відповідає ніжному співу жіночих голосів або флейт кена з уповільненням в кінці перед репризою.



У повільних темпах подібні андські ритмічні фігури мелодії швидше асоціюються зі смутком, меланхолійним співом, медитативним станом, властивим інкським пісням *arawi*, які «справедливо вважаються найкрасивішими з усіх, які можна почути в Андах» [2; 65], поблизу озера Тітікака, вони міцно зрослися у сприйнятті з тембром кени. За особливим елегічним тоном, за ліричними сумними плачами, мотивами самотності і сирітства цей давній жанр перегукується з пізнішою перуанською піснею *yrawi* з креольськими елементами, де строга пентатонова основа архаїчних наспівів порушується «метиськими» ладами (найчастіше дорійським). У цьому можна переконатися, повертаючись до наведеної вище схеми андських ритмів і самої мелодії пісні С. Уртадо «ElAyamama» з альбому *Altiplano*¹⁵.

Авангардне втілення перуанських мотивів у гітарній музиці Селсо Гаррідо-Лекки. Для представників перуанської композиторської школи ХХ ст. звернення до споконвічно національних витоків, мелодій, ритмів, жанрів, інструментів стало нормою: наспіви збиралися, вивчалися, архівувалися, виймалися з автентичного контексту і вже у вигляді цитат ставали частиною художнього експерименту, оновлювалися в умовах найнесподіваніших синтезів із мовними пошуками сучасної музики. У результаті з'являлися художні феномени, маніфест яких і полягав у подібних синтезах. У загальному контексті вони одразу помітні завдяки етнонімам, доданим до назв академічних європейських жанрів, наприклад, індіанський концерт, інкські пісні, перуанська сюїта, індіанська поема¹⁶.

Із сучасних «прочитань» давніх перуанських традицій виділяються гітарні твори С. Гаррідо-Лекки, аналізу яких можна присвятити спеціальне дослідження. На цьому етапі обмежимося рядом спостережень загального характеру, перш за все, для прояснення кількох питань. Як фольклорні зразки, що живуть століттями у надрах побутової, обшинно-обрядової практики, поєднуються з музичними новаціями академічних культур? В який бік виводять лінії зв'язків між давніми витокami матеріалу та його новими інтонаційними контекстами – до стилізації, адаптації, імітації або мікшування? Як це впливає на смислове поле музики? Чи достатньо буде композитору, який мислить в авангардній парадигмі творчості, простої «переробки» цитованого автентичного матеріалу за допомогою найбільш органічних, на думку автора, звукових форм «акомпанементу»?

У гітарних опусах С. Гаррідо-Лекки формується техніка роботи з традиційним андським звуком (в широкому розумінні) як із реліктовою атрибуцією місцевої музичної культури, залученої у

відкритий світ концертних опусів новим слуховим досвідом перуанських композиторів, що в цих індивідуально-стильових умовах зводиться до наступних висновків.

Резонансні відчуття перебування у густому колективному звуці аерофонів і хордофонів (перуанських флейт та чаранго) у гітарній музиці досягаються, насамперед, прямим включенням чаранго у дует із класичною гітарою. Найяскравішим прикладом слугує «Концертний дует для чаранго та гітари» (1991 р.) – діалог традицій гри на «індіанській гітарі» (точніше, аякучанському різновиді чаранго) з п'ятьма здвоєними струнами та класичною шестиструнною гітарою. У цьому творі, унікальному за рівнем віртуозності партії чаранго, підкреслена близькість до андського шумового, «сонорного» звучання тремоло відкритих струн. Жанрові контрасти яраві та уайно занурені в загальну дисонантну атмосферу, яка «згущує» та синхронізує у вертикалі мелодичні фігури, лади, ритми, перетворюючи сукупність елементів на загальну дзвінку віброуючу масу. Поряд із подібними імітаціями в гітарній музиці Гаррідо-Лекки трапляються наслідування гри андського «оркестру» з десятків чи сотень виконавців на бамбукових флейтах *sici* різних розмірів, які відтворюють характерний стереофонічний звук: у «*Sicuri*» з сюїти «*Roéticas*» для гітарного дуету (2000 р.) октавні подвоєння мелодії та підголосків розвиваються засобами канонічних імітацій. Наслідування андських голосів старовинними духовими інструментами кени та антари в однойменній п'єсі «*Quena i antara*» з тієї ж сюїти дається в умовах політональності, поліпластовості ліній кожного з голосів уявних аерофонів, один з яких має діатонічний лад, а інший – хроматичний. Композитор звертається також до прийому цитування андських мелодій із різних провінцій у сюїті «Популярні андські танці» в перекладенні для флейти та гітари (1999 р.), зберігаючи у своїй обробці властивий самим оригіналам креольський колорит і дотримуючись природної органіки матеріалу. Гаррідо-Лекка демонструє гнучкість модуляційної техніки, аж ніяк не властивій андській музиці.

У своїх крупних концертних творах для гітари композитор дозволяє найсмівливіші змішання архаїчних шарів перуанської музики із сучасною лексикою. Віртуозний гітарний цикл «*Simrau*» (1988 р.) у нотному тексті не містить жодної тактової риси або розміру. Музика в кожній з трьох частин рухається подібно до стихійної імпровізації, куди вплітаються полістилістичні «вкраплення» з мелодій чилійського співака Віктора Хари. Атмосфера андського звуку створюється вібраціями басів, тихим подзвонюванням флажолетів, мелодичною орнаментациєю, але цей органічний стан резонансу з перуанськими архаїчними моделями звуку згорнуто всередині іншого «звукового всесвіту», ядром якого слугують октавонічні симетричні модули – штучні восьми щаблеві лади з сегментами із трьох звуків в об'ємі малої терції. Завдяки високій інтонаційній напрузі в музиці створюється альяція перебування відгомонів минулого тут і зараз, в контексті сучасності.

Один із найвідоміших гітарних творів – «Концерт для гітари та чотирьох інструментальних груп» (1990 р.) – Гаррідо-Лекка пов'язував із «Симфонічними картинками для оркестру» (1980 р.) на основі популярних перуанських танців. Партитура концерту передбачає наявність трьох груп інструментів, віддалених одна від одної у просторі, та синтезатора, який імітує у кожній з трьох частин тембр клавесину, потім органу і, нарешті, фортепіано. З огляду на дефіцит великих концертних творів для класичної гітари у своїй країні композитор вирішив написати «перуанську версію» жанру. Концерт був виконаний у Перу, Чилі, Уругваї, Польщі чилійським гітаристом Луїсом Орландіні¹⁷.

Концерт у трьох частинах із традиційним контрастом швидких крайніх та повільної середньої, з віртуозними каденціями, співучими меланхолійними фрагментами гітарних соло та складними ритмами дає виконавцеві можливість проявити майстерність володіння інструментом. Густий та сильний латиноамериканський колорит, що йде від високогірних андських звучань, разом з енергією африканських ритмів прибережних районів Перу зливаються в єдину строкату картину, що опорою на автентичні побутові сцени та ритуали місцевих музичних свят нагадує створені композитором раніше сюїти. Просторовий поділ оркестрових груп, з одного боку, надає звучанню відтінок камерності, сприяє діалогам між групами і солістом більшою мірою, ніж між гітаристом і всім оркестром. З іншого боку, подібні антифони нагадують про архаїчні дзвінки тембри, легкі звуки дзвіночків і високі голоси скрипок і флейт, що передають атмосферу Альтиплано.

У ліричній серцевині концерту гітара під тихий передзвін веде неспішний діалог зі скрипкою на тлі протяжних м'яких оркестрових педалей повільної частини, іноді перемикаючись на репліки флейти. Ледве чутні скрипкові флажолети у високих регістрах перегукуються з тонким орнаментальним малюнком мелодії, написаної композитором ще у студентські роки. Вступи голосів, що здаються довільними, не порушують прозорості фактури, немов заповненої коливанням повітря і свіжим ароматом високогірних ривнин.

Крайні частини концерту насичені танцювальною енергією та яскравою строкатістю мелодій. У першій частині танцювальний пульс пов'язаний із ритмом уайно, швидкими подвійними пунктирами. Фінал «*Allegro danzante*» близький до перуанських танців прибережного регіону креольського та афро-

перуанського походження: звідси — успадковані від іспанців ритмічні геміоли і коливання *sesquialtera* між $\frac{6}{8}$ і $\frac{3}{4}$, а також афро-перуанський ритм *festejo*. Сольні гітарні фрагменти в концерті розосереджені по всіх сторінках партитури, але найскладніша каденція розташована ближче до завершення — це стрімкі глісандо, віртуозна гра мелодій на струнах з одночасними ударами по корпусу інструмента в наслідуванні кахона.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Реліктовий андський звук як давній культовий атрибут стародавніх ритуалів корінних народностей кечуа та аймара досі є одним із символів перуанської музичної культури. На його формування вплинули темброві, органологічні властивості старовинних місцевих інструментів поряд із їхніми новими «версіями»: духових (флейти кена, антара, сампоньйо), струнно-щипкових (перуанська арфа, чаранго), ударних (кахон). Колективний досвід музикування, прийнятий в андській традиції, а також видові відмінності всередині інструментальних сімейств за звуковим діапазоном і колоритом, дозволяв у контексті мон одичного пентатонного мислення створювати щільну звукову обертонову масу, що дзвенить. Поетика андського звуку коливалася в широкій амплітуді залежно від жанрового наповнення: від гуркотливого танцювального уайно у супроводі святкового тріумфування громади до самотнього, сумного елегічного плачу араві — пісні про кохання, самотність та страждання. Під впливом креольських та афро-перуанських жанрів місцеві народно-побутові традиції збагатилися змішаннями фольклорних елементів різних етносів, проникли у музику мешканців високогірних та прибережних районів.

Гітарна спадщина сучасних перуанських композиторів спирається на андські мотиви завдяки потужності тенденцій індікенізму. Органіка злиття голосів древніх перуанських флейт з високим дзвінком тембром індіанської гітари слугує звуковим символом культурної ідентифікації нового концертного репертуару. Генетичні зв'язки з первинними жанрами очевидні за умов неакадемічного стилю популярної музики *folk-fusion* альбому «Альтіплано» С. Уртадо; у контексті звукової адаптації до витоків народних мелодій у процесі їхнього аранжування в «Андській музиці для гітари» Р. Г. Сарате; у грі очікувано гострими контрастами між стилізаціями чи цитатами архаїчних елементів у сукупності із сучасною музичною лексикою в академічній гітарній музиці С. Гаррідо-Леккі. *Перспективи дослідження* вбачаються у поглибленні аналітики гітарних творів перуанських авторів, які лунають на концертних сценах світу.

Примітки:

¹Р. Ромеро вважає, що історично цьому сприяло «розмивання африканських традицій, відсутність суворих ендегенних шлюбних практик, жорсткої дискримінації, сегрегації віковим досвідом колективної праці і, навпаки, інтегрованість різномірних нащадків африканських народів у спільний сімейний побут перуанських міських жителів, ідентифікація африканської популяції не як відокремленої групи, а як частини креольської культури» [13; 310]. Афро-перуанські музичні традиції підтримувалися релігійними святами на площах Ліми, карнавальними співами та танцями у супроводі марімб, африканських барабанів, іспанського кахона та європейських гітар як атрибуції іспано-креольських змішань. «Реконструкція стародавніх та майже забутих африканських музичних жанрів у середині ХХ ст. зародилася не в народному спонтанному русі, — констатує Р. Ромеро, — а була ініційована серед місцевих інтелектуалів Нікомедем і Вікторією Санта-Крус, директором національного фольклорного товариства. У концертах перуанської музики сусідили андські уайно, креольські вальси, польки з марінерами, самакуеками, байао, пов'язаними своїм корінням з типовими афро-перуанськими жанрами» [13; 314-315]. У середині ХХ ст. відома перуанська співачка Ч. Гранда, народжена в андській провінції Грау, авторка фольклорних обробок на основі перуанських вальсів, зблизила цей жанр із боса-новою завдяки залученню афро-перуанських ритмів. Зараз сплеск інтересу до африканської музики Перу помітно знизився, навпаки, у Лімі зріс попит на культуру переважно андську, а не креольську, хоча між ними немає непрохідних кордонів.

² Із публічних висловлювань автора: <https://www.facebook.com/cirohurtado/posts/pfbid0a8G6QH3SQmTTjEMpbE5vERqCboYkiR2DjjJBypqY4JCyMQcR5d3bxVh68PJCewYbl>

³ Сіро Уртадо записав у Перу та США (Лос-Анджелес) кілька фольклорних альбомів за мотивами індіанської, афро-перуанської, креольської музики: *In My Mind, Tales From Home, The Magic Hour, Guitarra, Echoes of the Andes, Guitarrista, Los Angeles Blues, Ayahuasca Dreams, Selva, Altiplano, Luna*. Найкращі з них відзначені високими нагородами *Latin Grammy* (2015, 2019, 2020 pp.).

⁴ Текст наведено з допису до альбому на сайті музиканта, де можна прослухати найбільш характерні композиції — «Altiplano», «El Ayamama», «Andean heart»: <http://www.cirohurtado.com/altiplano>

⁵ Із публічних висловлювань автора: <https://www.facebook.com/cirohurtado/posts/pfbid02ECsHdVJwXnKxHR4CiSNFrMbYJ4iTCLnmi9k5te8Jj3sEPmwoYwDk1ML14nxz6qSLI>

⁶ Жанру чилійської куеки, його втіленню В. Парроу та численними послідовниками присвячені статті [4, 5].

⁷ Р. Г. Сарате (1931, Аякуча — 2017, Ліма) — відомий концертуючий віртуоз, що здійснив із 1960-х років тури по багатьом країнам світу: Еквадору, Болівії, Чилі, Венесуелі, Аргентині, Мексиці, Парагваю, Уругваю, Кубі, Іспанії, Франції, Угорщині, Бельгії, Швейцарії, Німеччині, Норвегії, США, Японії, Китаю. Записав альбоми «Ayacucho» (1966), «Una Guitarra» (1968), «Guitarra Peruana» (1971), «Guitarra Andia» (1983) та ін. Разом із чилійським гітаристом та композитором Хав'єром Ескобаром видав збірку нескладних гітарних п'єс «Musicapara Guitarrade Peru» (2012) у 2

т. на основі народних пісень. Володар престижних орденів та медалей від президента республіки Перу за внесок у розвиток національної культурної спадщини. У 2008 р. увійшов до сотні найкращих латиноамериканських музикантів, які вплинули на національну культуру своїх країн.

⁸ В особистому листуванні автора статті з С. Уртадо композитор не посилався на якусь з існуючих нотних редакцій даного перекладу, очевидно розрахованого на усну народну практику виконавських традицій: нот пісні, що сподобалася, у нього не було і тому довелося розучувати на слух найкращу, на його погляд, андську версію відомого перуанського гітариста Р. Сарате, з яким музикант зустрівся вперше у 1980-х роках у Гавані на фестивалі класичної гітарної музики, організованому Лео Брауером.

⁹ Там само.

¹⁰ Анотація до інтерв'ю композитора на Перуанському національному радіо: Hurtado C. La música andina te llega al corazón, no importa de dónde venga // Terra que Canta. Radio Nacional. 19.10.2021. URL : <https://www.radionacional.com.pe/novedades/tierra-que-canta/ciro-hurtado-la-musica-andina-te-llega-al-corazon-no-importa-de-donde-venga?fbclid=IwAR0fLdDew8M-pQXIDAb5umkHwnNt-GYFLsHr33dTFpM-v50ZtJ9CUZO0Qvo> (fecha de la aplicación 12.07.2022)

¹¹ Із публічних висловлювань автора: <https://www.facebook.com/cirohurtado/posts/pfbid04JbE7Buo3vCcCnPzmb4bhPagxbQREjnKbJMCJCLDD2YTDVLTZc6fTyidmcbMqzeml>

¹² С. Уртадо пропонує подивитися відео та послухати зразок пташиного співу: https://www.youtube.com/watch?v=SHN4Af_HFvI&ab_channel=jeissonliked

¹³ В авторському виконанні композицію можна прослухати за посиланням: <http://www.cirohurtado.com/altiplano>

¹⁴ Уайно – найпопулярніший танець, що виконувався з часів стародавніх інків, – поширений і зараз серед індіанців кечуа та аймара не тільки в Перу, а й у Чилі, Еквадорі. Виконується хоровою групою з кількох десятків людей, чоловіків і жінок, у супроводі колективного звуку антар всіх можливих розмірів та бомбо (великого барабану); коло танцюристів розривається на ланцюжки, що повторюють рухи ведучого. Танець супроводжується співом мелодій із постійним синкопованим ритмом при дводольному метричному пульсі.

¹⁵ Для порівняння пошлемося на виконавські версії двох згаданих композицій: <http://www.cirohurtado.com/altiplano> https://www.youtube.com/watch?v=VtvYctadRZI&ab_channel=GiancarloGranda

¹⁶ Пошлемося на ряд оркестрових, вокальних та інструментальних творів перуанських авторів, згаданих у монографії В. Доценка як аргументів виразності проявів тенденцій індіккенізму: «Індіанський концерт» (1939) для скрипки з оркестром, симфонічна поема «Серед руїн Храму Сонця» (1940), «Чотири інкські пісні», «Тридцять пісень індіанської душі» (1930) Теодоро Валькарселя (Teodoro Valcárcel, 1900–1942), автора записів індіанського фольклору «180 фольклорних мелодій», що здобув освіту в Іспанії та Італії; «Пісні та танці Перу» (1930), «Перуанська сюїта» для фортепіано (1931), вокальні цикли «Перуанські романтичні пісні на вірші перуанських поетів» (1931), «Шість індіанських пісень Перу» (1946), «Індіанська поема для оркестру» (1946) Андреса Саса Орчосала (Andrés Sas Orchasa, 1900-1967), бельгійця за походженням, автора праць з андської культури, що поєднував у своїй музиці риси європейського імпресіонізму з індіанським фольклором; «Симфонія з Третього світу» (1979), «Арекіпська сюїта» (1945), «Маленька перуанська сюїта» для оркестру (1948) Родольфо Хольцмана (Rodolfo Holzmann, 1910-1992), композитора німецького походження, послідовника неокласичних традицій П. Гіндеміта, техніки додекафонії А. Шенберга, вивченої в консерваторіях Страсбурга, Брюсселя, Парижа, Цюриха; «Три пісні для хору та оркестру» на тексти традиційної кечуанської поезії (1971), Симфонія «Хунін і Аякучо» (1974) Енріке Ітурріага (Enrique Iturriaga, 1918-2019); «Перуанська трилогія» (1948), «Драма Анд» (1950), «Трагедія Куско» (1945) для оркестру, «Андська симфонія» (1960), «Три симфонічні уайно» (1953–1960), «Шість п'єс для гітари соло» (1966) кечуанця Армандо Гевара Очоа (Armando Gevara Ochoa, 1927–2013), учня М. Слонімського в США; «Одинадцять хорових творів» (1968) на традиційні кечуанські мотиви Франсіско Пульсара Відаля (Francisco Pulgar Vidal, 1929-2012), прихильника додекафонії, неокласицизму, мікрохроматики; «Сплави» для чаранго з оркестром (1966), «Сім перуанських пісень» для голосу та двох фортепіано (1998) Едгара Валькарселя (Edgar Valcárcel, 1932–2010), який навчався в США та Аргентині авангардними техніками і основами електроакустики [1; 339–340].

¹⁷ У виконанні Луїса Орландіні концерт можна послухати за посиланнями: <https://www.youtube.com/watch?v=b0TDEqaNX8M>

<https://www.youtube.com/watch?v=G2Ajr5y8BC4>

Список використаної літератури

1. Доценка В. Р. История музыки Латинской Америки XVI – XX вв. Москва : Музыка, 2010. 369 с.
2. Пичугин П. А. Музыкальная культура андских народов. Москва : Наука, 1979. 92 с.
3. Філатова Т. В. Антський чаранго як феномен південноамериканської музичної культури. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне : РДГУ, 2022. Вип. 40. С. 15–24.
4. Філатова Т. В. Чилійська гітарна музика: «Антикуеки» Віолети Парри. *Сучасне музикознавство: методологія, теорія, історія : Наук. Вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2020. № 129. С. 232–250.
5. Філатова Т. В. Чилійська гітарна музика: сучасні реконструкції жанрових традицій. *Наук. Вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2021. № 132. С. 166–181.
6. Chocano R. Producing African-descent: afro-peruvian music, intangible heritage, authenticity and bureaucracy in a Latin American music compilation. *International Journal of Heritage Studies*. 2019. Vol. 25, Issue 8. DOI : <https://doi.org/10.1080/13527258.2018.1542331>

7. Donaldson J. Ethnographic Analysis of the Marinera Dance in Peru. *MAA*, 2013. URL : https://www.academia.edu/16551623/Ethnographic_Analysis_of_the_Marinera_Dance_in_Peru (accessed: 24.07.2022).
8. Feldman H. *Black rhythms of Peru: Reviving African musical heritage in the Black Pacific*. Middletown : Wesleyan University Press, 2007. 328 p.
9. Miranda Medina J. F., Tro J. The geometry of the Peruvian Landó and its diverse rhythmic patterns. *Proceedings of the 9th Conference on Interdisciplinary Musicology – CIM14*. Berlin, 2014. P. 216–221.
10. Niño N. Celso Garrido-Lecca: Synthesis and Syncretism in Concert Music of the Andes Area (1985-2000) : Doctor's thesis [Electronic resource]. Washington, D. C. : The Catholic University of America, 2011. 458 p. URL: <https://cuislandora.wrlc.org/islandora/object/etd%3A101/datastream/PDF/view> (accessed: 27.07.2022).
11. Novoa M. A., Mendoza Z. Zamacueca. A Framework for the Historical Analysis of An Afro-Peruvian Dance Through Performance Studies. *NAS 224: Performance in the Americas*, 2015. URL : https://www.academia.edu/25708244/Zamacueca_A_Framework_for_the_Historical_Analysis_of_An_Afro_Peruvian_Dance_Through_Performance_Studies(accessed: 21.07.2022).
12. Richardson D. Album Review: Peruvian Flavors Dominate on Ciro Hurtado's 'Altiplano'. *Acoustic guitar*. 2019. Issue 319. URL: https://acousticguitar.com/album-review-peruvian-flavors-dominate-on-ciro-hurtados-altiplano/?fbclid=IwAR2hm9fuAt3FJ5T2xmHisWtAprGnS63M_WFGvNYg8MPeJUwyVoVsJNscfTU (дата звернення 11.07.2022)
13. Romero R. R. *Black Music and Identity in Peru : Reconstruction and Revival of Afro-Peruvian Musical Traditions. Music and Black Ethnicity: The Caribbean and South America*. 1994. New Branswick and London: Transaction Publishers. P. 307 – 330.
14. Vásquez Ch. Prologo. *Zarate R. G. Partituras de musica Andina para guitarra: Vol. 1*. Lima, 2005. P. 2–5.
15. Vásquez N. N. Gracias a la vida, Trío para un nuevo tiempo y el tercer periodo compositivo de Celso Garrido-Lecca. *Revista Musical Chilena*. 2015. Año LXIX. enero-junio. Nº 223. pp. 21–46.

References

1. Docenko V. (2010). Istorija muzyki Latinskoj Ameriki XVI – XX vv. Moscow : Muzyka
2. Pichugin P. A. (1979). *Muzykal'naya kul'tura and skikh narodov*. Moskva : Nauka
3. Filatova T. V. (2022). Andskyi charanho yak fenomen pivdennoamerykanskoj muzychnoi kultury. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhyrozvytku*. Rivne. № 40. P. 15–24.
4. Filatova T. V. (2020). Chyliiska hitarna muzyka: «Antykueky» Violety Parry. *Suchasne muzykoznavstvo: metodolohiia, teoriia, istoriia: Naukovyi Visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademiiïmeni P. I. Chaikovskoho*. Kyiv. № 129. P. 232–250.
5. Filatova T. V. (2021). Chyliiska hitarna muzyka: suchasni rekonstruktsii zhanrovyykh tradytsii. *Naukovyi Visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademiiïmeni P. I. Chaikovskoho*. Kyiv. № 132. P. 166–181.
6. Chocano R. (2019). Producing African-descent: afro-peruvian music, intangible heritage, authenticity and bureaucracy in a Latin American music compilation. *International Journal of Heritage Studies*. Vol. 25, Issue 8. DOI : <https://doi.org/10.1080/13527258.2018.1542331>
7. Donaldson J. (2013). Ethnographic Analysis of the Marinera Dance in Peru. *MAA*. URL: https://www.academia.edu/16551623/Ethnographic_Analysis_of_the_Marinera_Dance_in_Peru
8. Feldman H. (2007). *Black rhythms of Peru: Reviving African musical heritage in the Black Pacific*. Middletown: Wesleyan University Press. 328 p.
9. Miranda Medina J. F., Tro J. (2015) The geometry of the Peruvian Landó and its diverse rhythmic patterns. *Proceedings of the 9th Conference on Interdisciplinary Musicology – CIM14*. Berlin. P. 216–221.
10. Niño N. (2011). Celso Garrido-Lecca: Synthesis and Syncretism in Concert Music of the Andes Area (1985-2000): Doctor's thesis. Washington, D. C.: The Catholic University of America, 458 p. URL: <https://cuislandora.wrlc.org/islandora/object/etd%3A101/datastream/PDF/view>
11. Novoa M. A., Mendoza Z. (2015). Zamacueca. A Framework for the Historical Analysis of An Afro-Peruvian Dance Through Performance Studies. *NAS 224: Performance in the Americas*. URL: https://www.academia.edu/25708244/Zamacueca_A_Framework_for_the_Historical_Analysis_of_An_Afro_Peruvian_Dance_Through_Performance_Studies
12. Richardson D. (2019). Album Review: Peruvian Flavors Dominate on Ciro Hurtado's 'Altiplano'. *Acoustic guitar*. Issue 319. URL: https://acousticguitar.com/album-review-peruvian-flavors-dominate-on-ciro-hurtados-altiplano/?fbclid=IwAR2hm9fuAt3FJ5T2xmHisWtAprGnS63M_WFGvNYg8MPeJUwyVoVsJNscfTU
13. Romero R. R. (1994). *Black Music and Identity in Peru : Reconstruction and Revival of Afro-Peruvian Musical Traditions. Music and Black Ethnicity: The Caribbean and South America*. New Branswick and London: Transaction Publishers. P. 307 – 330.
14. Vásquez Ch. (2005). Prologo. *Zarate R. G. Partituras de musica Andina para guitarra: Vol.1*. Lima, P. 2–5.
15. Vásquez N. N. (2015). Gracias a la vida, Trío para un nuevo tiempo y el tercer periodo compositivo de Celso Garrido-Lecca. *Revista Musical Chilena*. Año LXIX. enero-junio. Nº 223, P. 21–46.

ANDEAN MOTIVES IN PERUVIAN GUITAR MUSIC

Filatova Tetiana – Candidate of Art Criticism, Associate Professor, professor of the Department of Theory of music of the Tchaikovsky National music academy of Ukraine

The phenomenon of the relic Andean sound as a symbol of Peruvian musical culture is considered, the historical traditions of this cult attribute of the ancient rituals of the Quechua and Aymara indigenous peoples are investigated. The effects of the timbre properties and organology of ancient local wind instruments (ken flutes, antara, samponyo), string-plucked (Peruvian harp, charango), percussion (cajon) are systematized. The collective experience of making music in Andean music is taken into account, as well as species differences within instrumental families in terms of sound range and color. Characteristic features of musical poetics are defined; the phonic ability of the collective sound to create a dense sonorous overtone mass in the conditions of archaic monody pentatonic thinking is emphasized. The fluctuations of the music in a wide household and figurative-emotional amplitude are outlined depending on the genre content: from the roaring dance waino accompanied by the festive triumph of the community to the lonely, sad elegiac cry of the Aravi – songs about love, loneliness and suffering. The influence of Creole and Afro-Peruvian genres on local Indian traditions, the mixing of folklore elements of different ethnic groups, which penetrated into the music of the inhabitants of the highlands and coastal areas of Peru, is considered. It has been determined that the guitar heritage of contemporary Peruvian composers relies on Andean motifs due to the power of indigenism tendencies. The organic fusion of the voices of ancient Peruvian flutes with the high ringing timbre of the Indian guitar embodies sound symbols of cultural identification of the new concert repertoire. Genetic connections with primary genres are revealed in the conditions of the non-academic style of popular folk-fusion music from the album «Altiplano» by Ciro Hurtado; in the context of sound adaptation to the origins of folk melodies in the process of their arrangement in «Andean Music for Guitar» by Raúl García Zarate; the game predictably sharp contrasts between stylizations or quotations of archaic elements combined with modern musical vocabulary in the academic guitar music of Celso Garrido-Lecca.

Key words: Andean sound phenomenon, folk instruments, genre traditions, Peruvian guitar music, «Altiplano» by C. Hurtado, «Andean music for guitar» by R. G. Zarate, avant-garde embodiment of Andean motifs, C. Garrido-Lecca's work.

UDC 781.22:780.614.131(238)

ANDEAN MOTIVES IN PERUVIAN GUITAR MUSIC

Filatova Tetiana – Candidate of Art Criticism, Associate Professor, professor of the Department of Theory of music of the Tchaikovsky National music academy of Ukraine

The aim of this paper is to reveal Andean motifs in Peruvian guitar music based on a systematic view of the aesthetics of Andean sound, musical poetics of genres and the variety of their national mixtures.

Research methodology is based on complex of general scientific methods, cross-disciplinary approaches, ethnocultural and comparative analysis, which together significantly deepens the study of the specifics of sounding of the Andean instruments and Andean motifs in Peruvian guitar music.

Results. The phenomenon of the relic Andean sound as a symbol of Peruvian musical culture is considered, the historical traditions of this cult attribute of the ancient rituals of the Quechua and Aymara indigenous peoples are investigated. The effects of the timbre properties and organology of ancient local wind instruments (ken flutes, antara, samponyo), string-plucked (Peruvian harp, charango), percussion (cajon) are systematized. The collective experience of making music in Andean music is taken into account, as well as species differences within instrumental families in terms of sound range and color. Characteristic features of musical poetics are defined; the phonic ability of the collective sound to create a dense sonorous overtone mass in the conditions of archaic monody pentatonic thinking is emphasized. The fluctuations of the music in a wide household and figurative-emotional amplitude are outlined depending on the genre content: from the roaring dance waino accompanied by the festive triumph of the community to the lonely, sad elegiac cry of the Aravi - songs about love, loneliness and suffering. The influence of Creole and Afro-Peruvian genres on local Indian traditions, the mixing of folklore elements of different ethnic groups, which penetrated into the music of the inhabitants of the highlands and coastal areas of Peru, is considered. It has been determined that the guitar heritage of contemporary Peruvian composers relies on Andean motifs due to the power of indigenism tendencies. The organic fusion of the voices of ancient Peruvian flutes with the high ringing timbre of the Indian guitar embodies sound symbols of cultural identification of the new concert repertoire. Genetic connections with primary genres are revealed in the conditions of the non-academic style of popular folk-fusion music from the album «Altiplano» by Ciro Hurtado; in the context of sound adaptation to the origins of folk melodies in the process of their arrangement in «Andean Music for Guitar» by Raúl García Zarate; the game predictably sharp contrasts between stylizations or quotations of archaic elements combined with modern musical vocabulary in the academic guitar music of Celso Garrido-Lecca.

Keywords: Andean sound phenomenon, folk instruments, genre traditions, Peruvian guitar music, «Altiplano» by C. Hurtado, «Andean music for guitar» by R. G. Zarate, avant-garde embodiment of Andean motifs, C. Garrido-Lecca's work.

Надійшла до редакції 1.11.2022 р.