

УДК 780.614.131:78.071.1(85)

DOI: 10.31318/2522-4190.2022.134.269653

ФІЛАТОВА Т. В.

Філатова Тетяна Володимирівна — кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5869-631X>

filatova.tanya@gmail.com

© Філатова Т. В., 2022

ГІТАРНА МУЗИКА СЕЛСО ГАРРІДО-ЛЕККИ: СУЧАСНІ ПРОЄКЦІЇ ПЕРУАНСЬКИХ ТРАДИЦІЙ

Розглянуто гітарну творчість перуанського композитора Селсо Гарріді-Лекки у дискурсі сучасних процесів оновлення національних фольклорних традицій. Оригінальність авторського мислення розкрито у поєднанні архаїчних шарів андського мелосу з пошуками нових технік письма, дотичних до європейського авангарду. Методологію дослідження становлять методи історичного, компаративного, феноменологічного і структурно-функціонального аналізу. У процесі дослідження музичних текстів та їх виконавських версій визначено корені національних жанрових явищ, що сягають первинних аутентичних шарів і створюють фундамент їхньої національної ідентифікації. Окреслено генеалогію ритмів, розшифрованих у гітарних опусах, що вказують на близькість до специфічних жанрових ознак: андських ритмоформул уайно, афро-перуанського фестехо, давніх фігур ландо, креольських самакуек, тондеро та марінер іберійського походження. Розкрито комплексне застосування характерних національних мелодичних, тембрових, органологічних ознак та практик народно-побутового виконавства: цитування фольклорних джерел у «Популярних андських танцях» для флейти та гітари; імітування тембрів стародавніх андських флейтових оркестрів у «Поетиках» для дуету гітар; звука чаранго у поєднанні з класичною гітарою в «Концертному дуєті» тощо. Побутові традиції перуанської культури ідентифіковані в звуковій атмосфері нової лексики європейського зразка — політональних «колажних» шарах тканини, конструктивістських модальних октатонічних ладоутвореннях, у контексті серійних елементів та полістилістичних запозичень «чужих» текстів. У гітарних творах Селсо Гарріді-Лекки органічно втілено синтез фольклорних андських наспівів, гібридних витоків поезики місцевих креольських та афро-перуанських ритмів з мовними парадигмами академічного мистецтва.

Ключові слова: гітарна музика Селсо Гарріді-Лекки, феномен андського звука, перуанські жанрові традиції, афро-перуанські та креольські танцювальні ритми, національні інструменти.

Вступ. Знайомство із сучасним перуанським музичним мистецтвом як одним із осередків художнього впливу на слухача викликає сильний емоційний відгук, гостроту переживання — звукову, візуальну, рефлекторно-моторну. Це не дивно, адже предикати подібних реакцій закладені історично дуже глибоко, у кореневій системі колективного несвідомого, у витоках давнього синкрезису музики та обрядових дійств, а «генеалогічне дерево» явищ, сформованих на фундаменті автентичних, художніх і театральних побутових практик, розростається у ширину та висоту, втрачаючи будь-яку прямолінійність зв'язків з архаїчною основою. Такими предикатами, носіями своєрідності перуанської гітарної музики, є давні темброво-інтонаційні феномени, які втілюють естетику андського звуку, а також мовні ресурси, напрацьовані корінним населенням, відмінні від інших регіонів, що надійно оберігаються повсякденною жанровою системою. Місцеві традиції

багатошарові, їхні змішування породжували різноманітність креольських, афро-перуанських гібридних форм, які сьогодні слугують багатим фондом для фольклористів, виконавців та композиторів. Вивчення їхнього побутування в середовищі академічної гітарної музики як символів національної ідентифікації перуанського спадку є особливо актуальним, оскільки досвід професійної роботи з автохтонним матеріалом у ситуації сучасного мовного плюралізму може стати зерном для майбутніх творчих проєкцій, зокрема для дослідження гітарної музики Сіро Уртадо, Рауля Гарсія Сарате та інших.

Аналіз останніх досліджень. До початку XXI століття вплив музики андського регіону на твори академічних композиторів перуанського походження, які отримали сучасну професійну освіту і активно експериментували у галузі технік композиції, не розглядався. У музикознавстві ця сфера досліджень окреслилася в останнє десятиліття, проте не локалізувалася на гітарній спадщині. У монографії Нельсона Ніньйо (Nelson Niño) про творчість Селсо Гаррідо-Лекки, автора «одних із найкращих зразків музики андського регіону, створених протягом останнього десятиліття XX століття» [Niño, 2011, с. 3], відображені етнічні «контакти між двома різними культурами Андського регіону, Перу та Чилі, що дали йому унікальний погляд на світ» [Niño, 2011, с. 2]. Актуалізація цих аспектів щодо гітарних творів композитора з акцентом на перуанські традиції дає підстави долучити до базових наукових джерел нові матеріали про музику С. Гаррідо-Лекки Н. Васкеса [Vásquez, 2015], публікації про танцювальні та пісенні жанри місцевих регіонів М. Новоа та С. Мендоси [Novoa, Mendoza, 2015], Дж. Дональдсона [Donaldson, 2013], Ч. Васкес [Vásquez, 2005], креольські та афро-перуанські ритми М. Медіни [Medina, 2015], Х. Фелдмана [Feldman, 2007], Р. Чокано [Chocano, 2019]. Обмеженість прикладів аналітичної роботи над текстами гітарних творів актуалізує тему статті, яка доповнить публікації її авторки в українських виданнях [Філатова, 2022].

Мета статті — визначити вплив перуанських традицій на гітарну музику Селсо Гаррідо-Лекки в умовах використання сучасної музичної лексики. Дослідження гітарних творів відомого перуанського композитора проводиться вперше в українському музикознавчому дискурсі, що становить його *наукову новизну*.

Методологія дослідження включає методи історичного, компаративного, феноменологічного, структурно-функціонального аналізу для: контекстного розгляду творчої діяльності композитора; вивчення жанрово-стильових елементів перуанських традицій музики народного походження в їхній взаємодії з сучасними ресурсами академічної мови; порівняння генеалогії ритмічних структур та їхніх проявів у досліджуваних творах; співвіднесення асоціативно-образних рядів із тембровими конотаціями, специфічними жанрами та інтонаційно-ладовими моделями.

Виклад основного матеріалу. Поряд із творами відомих південноамериканських композиторів — Карлоса Чавеса (1899–1978), Ейтора Вілла-Лобоса (1887–1959), Альберта Хінастери (1916–1983) — у Мексиці, Бразилії та Аргентині музика андського регіону проникала у поле авангардної лексики фрагментарно, у вигляді цитат та алюзій, однак в окремих випадках ставала чітко вираженою основою сучасних художніх прочитань фольклорних традицій. Ця теза знаходить безліч аргументацій на прикладі творчості сучасного перуанського автора Селсо Гаррідо-Лекки. На тлі засвоєних ним ще в роки навчання серійних методів — через німецького композитора Рудольфо Хольцмана в перуанській музичній академії в Лімі та пізніше під керівництвом Домінго Санта-Круса у Сантьяго-де-Чилі, а також завдяки досвіду роботи у сфері електронної музики, отриманому під впливом візиту 1954 року до Чилі П'єра Булеза для проведення семінарів з експериментального звуку в Католицькому університеті — Селсо Гаррідо-Лекка

продовжив поглиблювати знання про фольклорні витoki та естетику андських культур корінних народів, метисів та креолів. Він заснував Центр вивчення перуанської музики (1981) Національної бібліотеки Ліми, організував проведення конференцій латиноамериканських музикознавців та фольклористів (1982), розробив програму Національного інституту культури Перу¹.

Найвідоміші гітарні твори композитора з'явилися у зрілий період творчості: «Simray» (1988) для соло гітари; Концерт для гітари із оркестром (1990); Концертний дует для чаранго та гітари (1991). У них помітний синтез елементів серійності, конструктивістської модальності з рисами андської музики, перуанських креольських жанрів і популярної чилійської пісні.

Стильові пріоритети композитора сформувалися під впливом нововіденських традицій серійності вебернівського типу, скрябінської музичної екстатичності², а фольклорна основа закладена змішанням перуанського та чилійського мелосу, інтересом до національних народних інструментів Анд. Етнічно подібна суміш виглядає цілком органічно: Перу серед країн Андського регіону вважається культурно близькою до Чилі, Уругваю та Аргентини, Венесуела — до Еквадору та Колумбії. Поєднання споконвічних перуанських традицій з авангардною лексикою притаманне музиці композитора зрілого періоду, починаючи з 1980-х років. Голоси андських інструментів прослуховуються в наслідуванні прийомів гри на аякучанській гітарі в «Simray»; звучання чаранго як одного з характерних хордофонів Анд — у «Danzas populares Andinas» для оркестру (1983), «El movimiento y el sueño» (1984), його концертно-змагальні можливості розкрито в «Концертному дуеті», «Musicharan» (2004) для чаранго та струнного оркестру.

Гра на відкритих струнах чаранго³, класичної гітари, вслуховування в обертони гармонік і призвуків менше півтону, які відкрив для себе Гаррідо-Лекка при грі на стародавніх музейних експонатах андських свирілів і флейт, орнаментация основних тонів мелодії в низхідному русі, вподобання високих регістрів і перевага мінорної пентатоніки типу $g^1-e^1-d^1-c^1-a$ серед інших (a саме: $a^1-g^1-e^1-d^1-c^1$, $c^2-a^1-g^1-e^1-d^1$, $d^2-c^2-a^1-g^1-e^1$, $e^2-d^2-c^2-a^1-g^1$)⁴, особливо

¹ Декілька уточнюючих фактів з біографії композитора: Селсо Гаррідо-Лекка (1926, Ліма) навчався композиції в Національній музичній академії Перу (1944–1946) та Театральному інституті католицького університету Чилі (1947–1950), де згодом завідував факультетом композиції (до 1973 р.); в 1952–1954 брав уроки у голландського композитора Фредеріка Фокке, учня Антона Веберна, з серійної техніки композиції; з 1964 навчався в Інституті Тенглуда Бостонського університету в США у Аарона Копленда; з 1973 року завідував кафедрою композиції, з 1976 до 1979 керував Національною музичною академією Перу в Лімі; є членом колегії латиноамериканських композиторів. Найвідоміші твори: «Antaras» для подвійного струнного квартету та контрабасу (1968), «Laudes I» для оркестру (1963), «Laudes II» для оркестру (1994), «Elegia Macchu Picchu» для оркестру (1965), «Sonata Fantasia» для віолончелі та фортепіано (1989), Друга симфонія (2000) та Концерт для гітари з оркестром (1990). По завершенні зрілого періоду творчості (1985–2000) був визнаний одним із найкращих сучасних композиторів Латинської Америки та нагороджений «Premios Tomas Luis de Victoria», згодом цю нагороду отримали Антон Гарсія Абріль (2006) та Лео Брауер (2010).

² Під впливом гармонічної системи пізнього Скрябіна в музиці Гаррідо-Лекки з'являється іменний акорд, який чилійські та перуанські дослідники називають містичним: тритон $fis-c$ лежить в його основі, подібно до «прометеєвого акорду» в музиці Скрябіна, де шестизвуччя $Fis-c-e-ais-dis^1-gis^1$ створює ефект світла, полум'я, польоту, екстазу. У Гаррідо-Лекки містичний акорд або ж «серія Гаррідо-Лекки» $fis-c-g-e$ (іноді в «оберненні», скажімо точніше, з іншою «ротацією» тонів, з іншим регістровим розташуванням $g-fis-e-c$ або зміною висоти $a-es-g-b$) завдяки тритону асоціюється також з піснями Віолети Парри.

³ З інформацією про походження та різновиди інструмента можна ознайомитись у статті: [Філатова, 2022].

⁴ Під впливом європейських іберійських культур безпівтонова ладова система музичного мислення корінних андських народів поступово змінювалася акустичним додаванням двох квінт та

вибагливий, синкопуючий бінарний андський ритм, з додаванням тріольних фігур та тридольних креольських геміол — ці ознаки характеризують символічне андське звучання. Чим «густіше» й триваліше відчувається спільна дія цих ознак в музиці композитора, тим ширша смуга фольклорних алюзій і цитат з народно-пісенних і танцювальних першоджерел, тим виразніша і ближча спорідненість з ними.

Наслідування жанрових прикмет народної музики очевидне в сюїтах, п'єси яких утворюють колаж національних традицій. У такому ключі витримані два цикли мініатюр: «Poéticas» для гітарного дуету (2000) та «Danzas populares andinas» для флейти (скрипки) та гітари (1979)¹, але до галереї перуанських пісень і танців композитор додає елементи сучасної композиторської мови. Це зроблено дуже делікатно, без порушення естетики, краси звучання, але слух безпомилково розпізнає реліктові інтонації та ритми всередині нового «словника» музики.

Сюїта «Поетики» як авторське гітарне перекладення фортепіанної «Маленької перуанської сюїти» містить шість мініатюр. Їхні назви вказують на мовну та жанрову ситуацію, оновлену реконструкцію перуанського народного музичного побуту. В основу першої п'єси «Juego de terceras» («Гра терцій») закладено ігровий принцип роботи над інтервальними одиницями — терціями, в автентичному середовищі вони часто слугують засобом підголоскового потовщення мелодичних ліній. З одного боку, звуковидобування терцій здавна практикувалося у грі на древніх андських флейтах, з іншого, проникало з креольської музики та консервувалося разом із ритмічними патернами іберійського походження. На чергуванні мажорних і мінорних терцій в умовах активного перечення вибудовується атмосфера звучання: не цілком злагоджена, як голоси погано налаштованих інструментів, дисонантна, з багатою змішаною палітрою мажорно-мінорних колоритів, що заповнюють початковий і кінцевий акорди зсередини (*с-еs-е-g, fis-a-ais-cis*). Пісенна форма синтаксично вибудовується з парних характерних варіантних повторів фраз всередині кожної з двох тем aa^1bb^1 , як це заведено у місцевому фольклорі, проте між розділами композитор створює модуляційні процеси, не властиві природі перуанського мелосу та практиці народного музикування в цілому. При цьому всі мелодичні поспівки зберігають діатонічну природу, а також старовинний ладовий відтінок: дорійський або лідійський залежно від контексту.

Назва п'єси «Negrito de Malambo» («Темношкірий з Маламбо») збігається із давно забутих позначенням стародавнього району Ліми, населення якого склали мешканці африканського походження. Це поширений в Аргентині народний чоловічий танець південноамериканських ковбоїв гаучо, що демонструє силу, мужність, спритність, пристрасну енергію. Основою ритуалу є енергійний ритм ударних, хоча південні різновиди маламбо більш повільні та спокійні. У п'єсі Гаррідо-Лекка зберігає пружний остинатний ритм, але позбавляє його енергії колективного руху, зближує з поетичним висловлюванням плавними рухами фраз по контурам блюзового ладу.

«Sicuri» («Сікурі») — багатовікова традиція «андських оркестрів», яка об'єднувала у величезні інструментальні колективи сотні виконавців на *sicu* — перуанській етнічній бамбуковій флейті (свирілі), особливо популярній серед

звукощаблів *h* і *fis*, в результаті поряд з пентатонікою мелодика забарвлюється колоритами старовинних діатонічних модусів (лідійського, дорійського) і найчастіше обмежується гексахордами із шести тонів.

¹ Вони є авторськими гітарними перекладеннями раніше написаних творів; в першому випадку — «Requeña suite peruana» для фортепіано (1979); у другому випадку — ансамблеве перекладення сюїти «Andean Folk Dances» для гітари, чаранго й камерного оркестру (1983), а також для флейти і гітари (1999). Версія для гітарного дуету була створена автором на замовлення чилійського гітариста Луїса Орландіні. Виконання «Поетики» для двох гітар можна послухати за посиланням:

https://www.youtube.com/watch?v=MWle1j0BAM&t=50s&ab_channel=clasicosperuanos

корінного населення аймара в районі озера Тітікака. Сіку складається з двох рядів зв'язаних бамбукових трубок різних сортів, довжини та діаметру, видає гучний та резонансний звук. На кожному із рядів може грати один музикант. Розміри найбільших різновидів досягають 120 сантиметрів. Внаслідок цього «оркестр» зливається в характерний андський стереофонічний звук. Зараз колективи сікурі складаються з двох десятків виконавців, які грають у супроводі швидкого гуркітливому ритму уайно на ударних. Танець сікурі з характерним андським ритмом єднає всіх присутніх у великі кола танцюристів навколо музикантів, які втілюють давню ритуальну традицію альтіпланового звука. У п'єсі постійно чергуються діатонічні пентатонічні низхідні лінії з потовщенням мелодії в октаву. Звукова тканина розвивається автором за допомогою канонічних імітацій, секвенцій, що відображає діалоговий характер імпровізації і зливається в сонорний колективний звук (приклад 1).

Приклад 1.

С. Гаррідо-Лекка. Поетики. 3 ч. «Sicuri»

Rapido ♩=116

Прикмети вибагливого андського дводольного ритму в суміші зі швидкими сплесками віртуозних пасажів у діалозі андських інструментів відображені у п'єсі «Quena i antara» («Кена і антара»). Кена— повздовжна флейта індіанців гірських районів, найдавніший і досі популярний у Перу духовий інструмент. Являє собою очеретяні або бамбукові трубки (від 25 до 70 см) з отворами (від 5 до 8), які при неповному закритті пальцем на додаток до діатонічних дають хроматичні звуки. Антара — поширений серед індіанців кечуа тип однорядної андської флейти, іноді з викривленим контуром з'єднання труб для збільшення їхньої кількості. Звучання бамбукових трубок асоціюється із шумом вітру.

Імітація в гітарних партіях звуку кени у верхньому регістрі та антари в нижньому розмежує голоси інструментів за їхніми можливостями: діатонічним ладом кени з пентатонічними пасажами та мелодичними рельєфами у верхньому шарі фактури; і навпаки, хроматичними звуками, які проте також тяжіють до ангемітонних з'єднань усередині лінії — в нижньому. Зіставлення мінорних колоритів викликає політональний ефект. Результат злиття мелодій майже завжди дає акустичні недосконалі терцеві та секстові консонанси, що відчувається як спонтанне повівання м'яких струменів вітру, що танцюють у вибагливому андському ритмі (приклад 2).

С. Гаррідо-Лекка. Поетики. 4 ч. «Quena i antara»

No muy lento ♩ = 72

Заклучна п'еса циклу «Tondero» («Тондеро») жанровим іменем відсилає до граційних танців північного перуанського регіону П'юри, рідного для Гаррідо-Лекки. Танець тондеро, який вийшов з провінції Морропон, де серед гірських хребтів мешкало багато андських мігрантів, африканців і циган, з часів колонізації асоціювався із сумним співом мандрівника під арфу або, пізніше, під перуанську гітару у супроводі кахона. Генеалогія жанру просочена багатими креольськими етнічними змішаннями. Насамперед, іберо-європейськими, які походять від мавританських, циганських, іспанських елементів фламенко: звідси ритмоформула (так званий «компас») булеріаса та фанданго, з артикуляцією метроритму $\frac{6}{8}$ і $\frac{3}{4}$ одночасно чи послідовно. У партії кахона, як перкусійного аналога африканських барабанів, створюється варійований патерн ритмів тондеро, що вбирає всі фігури в єдину складну мережу. Афро-перуанські виконавці на ударних вносять цей ритм до базових, першочергових для навчання, поряд з дводольними синкопованими ритмами індіанського уайно, креольськими і афро-перуанськими ритмами танців ландо, фестехо, самакуека, марінера ліменья, самба малато (приклад 3).

Ритм уайно

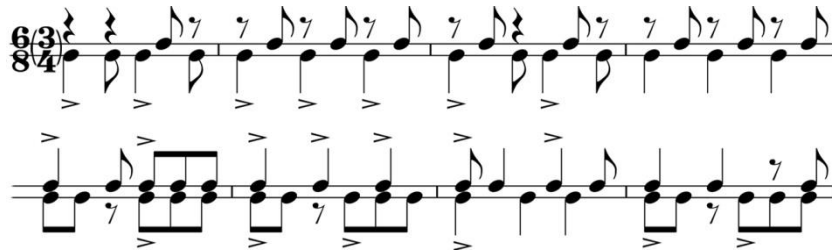
Генеалогія афро-перуанських і креольських ритмів

	$\frac{12}{8}(\frac{6}{4})$	
Ландо	$\frac{12}{8}(\frac{6}{4})$	
Самба малато	$\frac{12}{8}(\frac{6}{4})$	
	$\frac{6}{8}$	
Фестехо	$\frac{6}{8}$	
	$\frac{6}{8}$	
Самакуека	$\frac{6}{8}$	
Марінера ліменья	$\frac{6}{8}$	

Для наочності пропонуємо схему ритму тондеро, де простежуються очевидні зв'язки з європейськими традиціями фламенко (приклад 4).

Приклад 4.

Ритмічні патерни тондеро у гітарному дуеті



Танець вважається стародавнім прототипом лімської самакуеки та марінери, відрізняється контрастом між розділами: сольний куплет La Glosa, плач, протяжна пісня, з ритмом Golpe; хоровий приспів El dulce; вибуховий, дуже палкий танець (приклад 5).

Приклад 5.

С. Гаррідо-Лекка. Поетики. 6 ч. «Tondero», тт. 6–17

The image displays a musical score for guitar and voice. The top system shows the guitar part with dynamics *p*, *mf*, *f*, and *rall.*, and performance instructions *pizz.* and *rall.*. The bottom system shows the voice part with dynamics *mf* and the instruction *nat.*. The score is in 6/8 time and features complex rhythmic patterns and melodic lines.

Цикл «Популярні андські танці» створений для гітари, чаранго та камерного оркестру (1983), він існує в пізніших версіях для дуету флейти та гітари (1999). Порівняння перекладень¹ виявляє зміни у порядку розташування частин та висотних транспозиціях. Академічне звучання оркестрових голосів з домішкою андського чаранго чи дует аерофона (флейти) і хордофона (гітари), характерні для андського звука, по-різному відтіняють гібридність місцевих індіанських традицій разом із елементами культури метисів. Знайомлячись з музикою, ніби потрапляєш в атмосферу сільського свята високо в горах, опиняєшся всередині андського сільського побуту: одна за одною звучать пентатонові мелодії старовинних флейт у супроводі чаранго та гітари. У місцевій народній практиці прийнято чергувати веселі танцювальні мотиви з сумними піснями, плачем, тихою медитацією наодинці з вітром, що гойдає звукову масу сумними зітханнями. Першорядну роль у створенні контрастів грає тематизм, ритм і темп (*alegre, ritmico, andante, alegre*). На

¹ Фрагмент оркестрової сюїти і перекладення для гітари можна послухати за посиланнями:
https://www.youtube.com/watch?v=V9G4stRzBXY&ab_channel=MiguelVel%C3%A1zquez
https://www.youtube.com/watch?v=eHq3mcVe730&ab_channel=fabiocatania

відміну від циклу «Поетики», де немає прямих фольклорних запозичень, у цьому випадку автор вчинив інакше.

Близькість до автентичних витоків не випадкова: для створення циклу композитор поринув у вивчення зразків місцевої андської музики в консерваторії Ліми. Він запозичив як цитати для своєї сюїти чотири андські мелодії з різних перуанських провінцій, що виконуються на місцевих інструментах кені, сіку, чаранго. Дослідник музики Гаррідо-Лекки Нельсон Ніньйо уточнює: «Зі слів самого композитора, перша частина заснована на мелодії для кені з Кахамарка; друга і третя частини цитують відомі андські мелодії метисів “A mi palomita” і “Recuerdos de Salahuayo”, а остання частина заснована на мелодії для сіку з регіону Куско» [Niño, 2011, с. 315].

Перша частина «Alegre» з самого початку демонструє змінність тридольного та дводольного метру, що «часто спостерігається у транскрипціях андської музичної мови у західній нотації» [Niño, 2011, с. 315]. Хвильова мелодична лінія з низхідних пентатонових послівок оточена короткими форшлагами, аподжиатурами, що є не додатковою прикрасою до її інтонаційної основи, а фундаментальним атрибутом андського стилю. Голос флейти підтримується гітарним акомпанементом із чистих квінт. Щільність вертикалей росте завдяки додаванню до структури акордів кварт, секст, септим. Ритмічна енергія танцю спирається на швидкий, яскравий андський ритм, що став улюбленим у музиці Гаррідо-Лекки: бінарний пунктир з двома шістнадцятими і восьмою в центрі. У поєднанні з пентатоновими інтонаціями цей ритм символізує культуру андського нагір'я (приклад 6).

Приклад 6.

С. Гаррідо-Лекка. Популярні андські танці. 1 ч. Alegre

Alegre ♩ = 104

Друга п'єса циклу – «Ritmico» (на основі традиційної андської пісні «Моєму голубу») – спирається на дводольний андський ритм, її мелодична природа закладена в дорійському ладовому забарвленні, яке місцеві жителі називають «гамою метисів». Для розвитку теми композитор використовує поліфонічні прийоми канонічної імітації, гру гармоній мажоро-мінорної системи – ці принципи далекі від побутових традицій, але вони позначають ідентифікацію архаїчних південноамериканських зразків мелосу в сучасному контексті (приклад 7).

Приклад 7.

С. Гаррідо-Лекка. Популярні андські танці. 2 ч. Ritmico

Ritmico ♩ = 84

Fl.

Guit.

mf

Музика третьої п'єси «Andante» живе в іншій звуковій реальності — найпоетичнішій, м'якій, безперервно похитуючи андську мелодію, як у колисці, на тонічній педалі органного пункту із застиглих акордових дисонансів. Синкоповані ритми басу та мелодії розтягнуті у часі розміром $\frac{2}{2}$, але якщо уважно вслухатися в звук і вдивитися в текст, можна легко вгадати силует характерного андського ритму, тільки в дуже сповільненому «польоті». Терцеве співвідношення тональностей між розділами (e-moll–c-moll–e-moll-dur) передбачає гнучкість модуляційної техніки, пластичність переходів і одночасно відбиває природну органіку інтервальних зв'язків усередині цього лаконічного звукового світу (приклад 8).

Приклад 8.

С. Гаррідо-Лекка. Популярні андські танці. 3 ч. Andante

Andante ♩ = 60

Fl.

Guit.

pp

Єдина мажорна п'єса в циклі — фінальне «Alegre» — вимагає зміни налаштування 6-ої струни класичної гітари «e» на «d», як це прийнято при грі на аякучані — одному з індіанських різновидів чаранго. У гітарному акомпанементі пульсують акорди, які формують гібридний ладовий нахил: лідійсько-міксолідійський, хоча в самому мелодичному малюнку відповідні ознаки відсутні, але саме вони системно регулюють гармонічний процес. У латиноамериканській музиці схожі гібриди утворюються за умов бразильської ритмічної моделі «байяо» — зі стійкими ритмічними фігурами з пунктирів та синкоп у розмірі $\frac{2}{4}$ при поєднанні з флейтою як символічним тембром музичних ритуалів корінних народностей (або уявною грою на сіку народної мелодії в перуанській провінції Куско, як у цьому випадку).

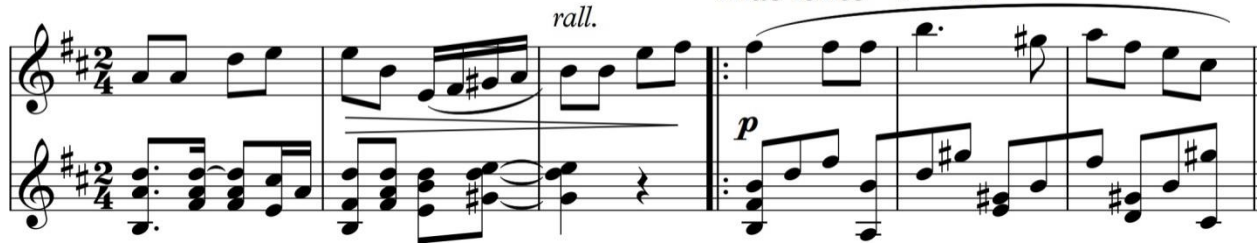
У центрі подібних композицій пропонується контрастний ліричний фрагмент, який неакадемічні музиканти називають бриджером або своєрідним ліричним мостом. У п'єсу такий серединний фрагмент вносить надзвичайно високий рівень контрасту щодо крайніх розділів форми: дорійським h мінорного нахилу та новим для циклу

ритмом африканського походження, організованим поліметричними збоями $\frac{2}{4}$ і $\frac{3}{8}$ в нижньому та верхньому шарах фактури (приклад 9).

Приклад 9.

С. Гаррідо-Лекка. Популярні андські танці. 4 ч. Alegre

Mas lento $\text{♩} = 88$



Сюїтні проєкції, близькі до карнавальних звичаїв і задумані на основі народних співів, накладають на композитора зобов'язання суворо регламентувати пропорцію співвідношення музичної лексики — ужиткової, впізнаваної, успадкованої поколіннями корінних жителів, та лексики сучасної, академічної, не прийнятої в автохтонному природному середовищі, але здатної зацікавити слухачів у концертних залах будь-якої країни, як, утім, і заінтригувати місцевого шанувальника традицій. Міра та пропорція взаємовпливу фольклорних шарів та сучасних академічних лексем визначається схильністю композитора до того чи іншого. У музиці Гаррідо-Лекки чарівність мелосу народного походження, що є серцевиною танцювальних циклів, не зникає і у великих концертних жанрах.

Звернемося до сольного віртуозного твору «Simray» (1988)¹, написаного Гаррідо-Леккою для перуанського гітариста Хав'єра Ечекопара Монгіларді (Javier Echeopar Mongilardi) у трьох контрастних частинах: *Agitado*, *Calmo sin rigor* та *Rustico con vigor* (схвильовано, спокійно, із сільським натиском). У перекладі з мови кечуа «simray» означає «сплетення», що передбачає злиття різних фольклорних традицій місцевої аякучіанської провінції. Нельсон Ніньйо уточнює: «Ця п'єса — результат спільних досліджень гітарного стилю аякучо, проведених автором музики та її першим виконавцем Хав'єром Ечекопаром — видатним знавцем перуанських стилів народної гітари» [Niño, 2011, с. 247]. Гітарна фактура, згідно з андським стилем аякучо, чітко розмежована рельєфом і тлом: в акомпанементі перевага надається грі на відкритих струнах; звідси характерна акордова звучність *e-a-d-g-h-e*, з обертонами від усіх струн класичної гітари, що нагадує про прийоми гри на місцевих народних хордофонах; велика кількість висхідних і низхідних глісандо, подвоєння мелодії паралельними «терціями Арекіпи» (топонім пов'язаний із сусідньою південною провінцією), а також арпеджіо та ритмічних ударів.

Звукова подорож андським високогір'ям супроводжується емоційними станами, з яких для Хав'єра Ечекопара² найпритаманнішим є напружене хвилювання. Для виконавця з великим внутрішнім діапазоном експресії звуковий всесвіт андських хордофонів розширюється з кожною новою сторінкою тексту. Х. Ечекопар тяжіє до вибухової, вогняної та агогічно вільної інтерпретації будь-яких нюансів — потужного брязкання по відкритих струнах, вібрації басів, легкого дотику м'яких кластерів, тихих відгомонів флажолетів у високих регістрах, витончених коротких мордентів і орнаментів аподжиатур, щедро розсипаних у мелодії та буквально зрощених з нею. Завдяки звуковій атмосфері «польоту», звільненій у

¹ Твір можна послухати за посиланням:

https://www.youtube.com/watch?v=rVmUr64hJ_M&ab_channel=clasicosperuanos

² Прем'єра твору в Перу відбулася у виконанні Хав'єра Ечекопара 1990 року; за рік до того — у Чилі у виконанні чилійського гітариста Маурісіо Вальдебеніто (Mauricio Valdebenito); одним із найяскравіших чилійських віртуозів, інтерпретаторів цієї музики вважається Луїс Орландіні (Luis Orlandini).

нотному тексті від тактової риси, розмірів та іншої атрибуції письмового перекладу андських ритмів у звичний гештальт західного типу, класична гітара передає дзвінки відтінки голосів чаранго аякучианських регіонів. Сьогодні чимало південноамериканських академічних гітаристів володіє цим народним мистецтвом і стилем виконання завдяки творцю цього різновиду індіанської гітари — Раулю Гарсії Сарате (Raúl García Zárate).

Перша частина «Agitado» оперує музично-мовленнєвими імпульсами, що линуть з діатонічного простору *e-moll*: кожна нова репліка артикулює терцію як ключовий інтервал, потім варіантно розширює діапазон і гучність звукової хвилі від *pp* до *ff* і кульмінує у маршовому ритмі гучних «ораторських» вигуків, які перуанські дослідники визначають як цитату мелодії чилійської популярної пісні на слова Віктора Хари. Однак за очевидним наслідуванням перуанських і чилійських національних традицій чутно сучасне мислення автора (приклад 10).

Приклад 10.

С. Гаррідо-Лекка. «Simray». 1 ч.

Agitado (♩ = 112)

Щільність пульсу нижніх шарів фактури зростає від остинато одного звука до квартакорду. Весь подальший процес перетворення основних мелодичних поспівок виводить за межі діатонічного простору у поле хроматичних модусів. Основною ідеєю тут виступає *октафоніка*: дві версії симетричних малотерцевих зменшених ладів з восьми щаблів, що чергуються за принципом 2:1 (тон-півтон) або 1:2 (півтон-тон). Подібна конструктивістська природа ладових утворень дає малу терцію як сегмент, що повторюється, і тритонову вісь як основу системної організації: *e-fis-g-a-b-c-cis-dis-e*, *e-f-g-gis-ais-h-cis-d-e*. Виникає «територія» високої інтонаційної напруги, здатна акумулювати тритонові зв'язки та згортатися до кластерної точки; потім поступово йти через резонанси флажолетів до діатоніки середнього розділу, щоб застигнути у ній надовго, поза часом, перед тим як знову посилити хроматичні резерви звучностей. Тут цей процес, як не дивно, відбувається без втрати відчуття опори на основну тональність *e-moll*. У результаті музика звучить як архаїчна спадщина андської культури, але «в іншому регістрі», всередині сучасних звукових силуетів та авторських почерків ХХ століття.

Друга частина фокусує стан спокійної рефлексії, внутрішнього споглядання, заглиблення у міфологеми єдності людини та навколишнього світу. Вона дуже повільна, імпровізаційна, з відтінком плачу, немов розмова з вітром серед скель та високогірних рівнин. Та ж тональність, малотерцеві зітхання у високому регістрі, ті ж ковзання ниток звукової тканини вздовж ідеально скроєної моделі ладу 1:2, стягнутою у вузли цезурами. Однак помітно більше фігур андського ритму, які для Гаррідо-Лекки давно стали частиною власного мислення, а тут, як у сповільненому кадрі, передбачають танцювальну гнучкість фіналу, загострюючись ближче до кінця. Втім, андські ритми з простих і подвійних синкоп помітні з самого початку, тут же фіксується так званий «містичний акорд Гаррідо-Лекки» у вигляді *eis-ais-d-e* (обернення від *e-b-d-f*) на рядках 5–6 (приклад 11).

Приклад 11.

С. Гаррідо-Лекка. «Simray». 2 ч., рядки 4–6

Остання частина циклу відображає програмний зміст своєї назви «Rustico con vigor» — із сільським натиском. Звідусюди чути особливі андські ритми, характерні для великих колективних свят. Вони супроводжують перуанський чоловічий «танець ножиць» (*danza de las tijeras*) — потужний, колоритний давній чоловічий ритуал змагання солістів-танцюристів у силі, спритності, складності акробатичних трюків: стрибків через голову, кроків на кінчиках пальців ніг, з унікальною силовою хореографією та максимальним натиском. Це багатогодинний турнір із елементами шаманських практик протикання гострими предметами частин тіла, підняття штанги зубами, брязкотом ножиць під акомпанемент скрипки, арфи та барабанів. У грі на гітарі використовується багато перкусійних способів видобування звуку (удари по струнах або корпусу інструмента), але музичні події не зводяться виключно до танцювальної фієсти гірських районів Перу: композитор вносить у фінал соціальний мотив, цитуючи фрази із популярних чилійських пісень Віктора Хари¹ (приклад 12).

¹ Композитор став активним провідником руху нової чилійської пісні в Перу після того, як покинув Чилі під час військового перевороту Аугусто Піночета (1973).

С. Гаррідо-Лекка. «Simray». 3 ч.

Poco rubato ♩ = 132

Естетика андських культур корінних народів, метисів і креолів з часом набувала в музиці композитора все яскравішого втілення, чому сприяли емпіричні відчуття специфіки кечуа-перуанських тембрів, власний досвід гри на древніх глиняних аерофонах, доступ до яких автор отримував в археологічних сховищах Антропологічного музею Ліми.

«Концертний дует для чаранго і гітари» (1991), на думку Нельсона Ніньйо, «є одним із найяскравіших прикладів культури андських метисів» [Niño, 2011, с. 63]. У назві дуету — андського за інструментальним складом — не випадково на першу позицію виводиться чаранго, його віртуозно-технічні та виразні можливості тут анітрохи не поступаються концертним інструментам західної традиції, ба більше, за авторським розподілом партій значно перевершують класичну гітару. Композитор створює унікальну ситуацію діалогу традицій. Згідно з багатовіковими місцевими звичаями перуанських високогірних районів, «індивідуальні виступи музикантів практично були відсутні, музика виконувалася в колективних ансамблях духових інструментів: аерофони зазвичай проводили мелодію в унісон або октаву (октава — символ племінної спільності), підтримуючи естетику звучання колективу як одного інструмента; у складах “груп” віталася парність музичних інструментів різних розмірів, просторовий поділ звуків різних регістрів» [Niño, 2011, с. 66].

Наслідуючи звуковий світ андських культур, композитор пропонує «парне співвідношення» голосів європейського і американського видів хордофонів. Дует присвячений чилійському віртуозу гри на чаранго Італо Педротті (Italo Pedrotti), враженому знайомством із нотами вже закінченого твору — неймовірно віртуозного, який не мав аналогів. «Твір відкривав нові можливості для інструмента, — пише Нельсон Ніньйо, — і Педротті прийняв запрошення зіграти дует, ставши першим і єдиним його виконавцем (1992)» [Niño, 2011, с. 252]. Пізніше музикант виконав його в Аргентині, Чилі у дуеті з відомим у світі англійським гітаристом Джоном Вільямсом¹, а композитор після успіху свого унікального за складністю твору написав п'єсу «Musicharan» для чаранго та струнного оркестру (2004).

У музиці дуету Гаррідо-Лекка досяг синтезу андських традицій гри та сучасних технік композиції, символічної конотації Нового та Старого світу, діалогу в умовах паритету культур. Ідіоматика виконання на чаранго полягає у грі на відкритих струнах потужних довгих tremolo rasgueado, мелодичних «розсипів» пентатонік усіх видів з домішками «гами метисів», а також її вертикальних проєкцій в «акорді метисів», яким відкривається дует — почергово у партіях чаранго та класичної гітари (приклад 13).

¹ Одну з нещодавніх версій виконання дуету (2017) можна послухати за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=MVldxC8BCGI&ab_channel=SamuelAguirre

С. Гаррідо-Лекка. «Концертний дует для чаранго і гітари»
Movido ♩=100

The image shows a musical score for a duet between Charango and Guitarra. The Charango part is written in 8/8 time and consists of two systems of music. The first system has three measures with dynamics markings *ff*, *p*, and *ff*. The second system has two measures with dynamics markings *ff*, *p*, and *ff*. The Guitarra part is written in 4/8 time and consists of two systems. The first system has two measures with a *ff* dynamic marking. The second system has two measures with a *ff* dynamic marking. The score includes various musical notations such as chords, stems, and accents.

Резонанси відкритих струн, які збирають усі звуки дорійського ладу в різку дисонантну акордову вертикаль («акорд метисів») *ff*, пролонгують довге тремоло у партії чаранго. У кожній із двох частин дуету звучать низхідні пентатонні мелодії андського типу з подвоєнням у терцію («*terceras arequipenas*»). Для посилення дисонантного фону автор додає свій улюблений «містичний акорд» у партії гітари у вигляді швидких низхідних пасажів *e-d-b-f*. Друга частина дуету побудована на типових андських контрастах: орнаментальній повільній пісенній мелодії яраві без вказаного в нотах розміру, та заключного швидкого танцю уайно.

Висновки та перспективи. Дослідження гітарної музики сучасного перуанського композитора Селсо Гаррідо-Лекки відкриває цікаві сторінки нового південноамериканського репертуару. Вірність фольклорним традиціям своєї країни, вивчення тембрової специфіки та естетики андського звука, органології давніх аерофонів та місцевих аналогів чаранго, колективної практики музикування, а також етнічних мовних елементів музики прибережних регіонів позначилися на гітарних творах автора. Побутові традиції перуанської культури ідентифіковані в звуковій атмосфері нової лексики європейського зразка — політональних «колажних» шарах тканини, конструктивістських модальних октатонічних ладоутвореннях, у контексті серійних елементів та полістилістичних накладень «чужих» текстів.

Генеалогія ритмів, розшифрованих у гітарних опусах композитора, вказує на близькість до специфічних жанрових ознак: андських формул ритмів уайно, афро-перуанського фестехо, давніх фігур ландоб, креольських самакуек, тондеро та марінер з іберійським корінням. Автор вдавався до цитування фольклорних джерел у «Популярних андських танцях» з їхнім оновленням музичними засобами сучасної лексики; імітував у гітарній партії тембри андських флейтових оркестрів у циклі «Поетики»; вводив андський чаранго аякучанського різновиду в партитури оркестрових версій своїх сюїт; у партію інструментального дуету чаранго та гітари.

У гітарних творах Селсо Гаррідо-Лекки органічно синтезуються архаїка фольклорних андських наспівів, поетика місцевих креольських та афро-перуанських ритмів з новими мовними інтонаційними парадигмами академічного мистецтва. Перспективи дослідження вбачаються у вивченні впливу перуанської культури на сучасну неакадемічну традицію.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Філатова Т. В. Андський чаранго як феномен південноамериканської музичної культури. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне : РДГУ, 2022. Вип. 40. С. 15–24.
2. 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>
3. 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).

4. Feldman H. *Black rhythms of Peru: Reviving African musical heritage in the Black Pacific*. Middletown : Wesleyan University Press, 2007. 328 p.
5. 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.
6. 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).
7. 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).
8. Vásquez Ch. Prologo. Zarate R. G. *Partituras de musica Andina para guitarra: Vol.1*. Lima, 2005. P. 2–5.
9. 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. N° 223. Pp. 21–46.

REFERENCES

1. Filatova, T. V. (2022). *Andskiyi charanho yak fenomen pivdennoamerykanskoj muzychnoi kultury* [Andish charango as a phenomenon of South American music culture]. In: *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku* [Ukrainian culture: thepast, modern, ways of development]. Rivne, Issue 40, pp. 15–24 [in Ukrainian].
2. Chocano, R. (2019). Producing African-descent: afro-peruvian music, intangible heritage, authenticity and bureaucracy in a Latin American music compilation. In: *International Journal of Heritage Studies*. Vol. 25, Issue 8. [in English]. DOI: <https://doi.org/10.1080/13527258.2018.1542331>
3. Donaldson, J. (2013). Ethnographic Analysis of the Marinera Dance in Peru. In: *MAA*. Available at: https://www.academia.edu/16551623/Ethnographic_Analysis_of_the_Marinera_Dance_in_Peru (accessed: 24.07.2022) [in English].
4. Feldman, H. (2007). *Black rhythms of Peru: Reviving African musical heritage in the Black Pacific*. Middletown: Wesleyan University Press. 328 p. [in English].
5. Miranda Medina, J. F., Tro, J. (2015) The geometry of the Peruvian Landó and its diverse rhythmic patterns. In: *Proceedings of the 9th Conference on Interdisciplinary Musicology – CIM14*. Berlin, pp. 216–221 [in English].
6. 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. Available at: <https://cuislandora.wrlc.org/islandora/object/etd%3A101/datastream/PDF/view> (accessed: 27.07.2022) [in English].
7. Novoa, M. A., Mendoza, Z. (2015). Zamacueca. A Framework for the Historical Analysis of An Afro-Peruvian Dance Through Performance Studies. In: *NAS 224: Performance in the Americas*. Available at: https://www.academia.edu/25708244/Zamacueca_A_Framework_for_the_Historical_Analysis_of_An_Afro_Peruvian_Dance_Through_Performance_Studies (accessed: 21.07.2022). [in English].
8. Vásquez, Ch. (2005). Prologo. In: *Zarate R. G. Partituras de musica Andina para guitarra: Vol.1*. Lima, pp. 2–5 [in Spanish].
9. Vásquez, N. N. (2015). Gracias a la vida, Trío para un nuevo tiempo y el tercer periodo compositivo de Celso Garrido-Lecca. In: *Revista Musical Chilena*. Año LXIX. enero-junio. N° 223, pp. 21–46 [in Spanish].

TETIANA FILATOVA

Filatova, Tetiana — Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Professor at the Department of Music Theory at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5869-631X>
filatova.tanya@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2022.134.269653

**GUITAR MUSIC OF CELSO GARRIDO-LECCA:
MODERN PROJECTIONS OF PERUAN TRADITIONS**

The relevance of the article is to deepen the analytical aspect of knowledge about Peruan guitar music of the late 20th – early 21st centuries in the context of the renewal of genre traditions of Andean music on the example of works by Celso Garrido-Lecca.

Main objective of the study is to determine the influence of Peruvian traditions on the guitar music of Celso Garrido-Lecca in the conditions of modern creative contexts.

The methodology includes methods of historical, comparative, phenomenological, structural and functional analysis for: contextual consideration of the composer's creative activity; study of genre and style elements of Peruvian music traditions of folk, professional and non-academic origin in their interaction with the academic language of new music; comparison of the genealogy of rhythmic structures and their manifestations in the researched works; correlation of associative-figurative series with timbral connotations, specific genres and intonation and chord patterns.

Results and conclusions. The study of the guitar music of the contemporary Peruvian composer Celso Garrido-Lecca performed by masters of academic art opens interesting pages of the new South American repertoire. Loyalty to the folklore traditions of his country, the study of timbre specificity and aesthetics of the Andean sound, the organology of ancient aerophones and local analogues of the charango, the collective practice of music making, as well as the ethnic language elements of the music of the coastal regions have affected the author's guitar works. Household traditions of Peruvian culture are identified in the sound atmosphere of the new vocabulary of the European model - polytonal “collage” music layers, constructivist modal octatonic arrangements, in the context of serial elements and polystylistic overlays of “foreign” texts.

The genealogy of the rhythms deciphered in the composer's guitar opuses indicates a closeness to specific genre features: the Andean rhythm formulas of the huáyno, the Afro-Peruvian festejo, the ancient figures of the landó, the Creole samacueca, the tondero and the marinera with Iberian roots. The author resorted to quoting folklore sources in "Popular Andean Dances" with their updating with musical means of modern vocabulary; imitated the timbres of Andean flute orchestras in the cycle “Poetics” in the guitar parts; introduced the Andean charango of the Ayacuchan model into the scores of the orchestral versions of his suites; in the part of the instrumental duet of charango and guitar.

In Celso Garrido-Lecca's guitar works, syntheses of archaic thinking of folkloric Andean chants, hybrid origins of poetics of local Creole and Afro-Peruvian rhythms with new language and intonation paradigms of academic art are organically embodied. Research perspectives are seen in the study of the influence of Peruvian culture on the modern non-academic traditions.

Keywords: guitar music of Celso Garrido-Lecca, Andean sound phenomenon, Peruvian genre traditions, Afro-Peruvian and Creole dance rhythms, national instruments.